

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

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

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

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

ISBN 978-3-0343-1000-0

9 783034 310000
www.peterlang.com



25

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

Herausgegeben von
Alexander Nebrig
Carlos Spoerhase



Sonderdruck

Die Poesie der Zeichensetzung

Studien zur Stilistik
der Interpunktion

Peter Lang

Publikationen zur
Zeitschrift für
25 Germanistik

Die Zeichensetzung ist eine Frau namens Eleonore
Aus dem Imaginarium der vormodernen Interpunktion*

I.

Aus dem Jahre 1793 stammt Karl Philipp Moritz' *Allgemeiner deutscher Briefsteller*, der u. a. eine kurz gefasste Anleitung zur Interpunktion enthält. Sie gibt Hinweise zur sinnfälligen Verwendung aller für das Abfassen von Briefen relevanten Satzzeichen. Moritz erklärt darin das Komma als absonderndes, ein- und anschließendes; das Semikolon als entgegengesetztes, einteilendes, erklärendes oder anhängendes; das Kolon (Doppelpunkt) als anführendes und nachsetzendes; den Punkt als beschließendes oder abkürzendes Zeichen. Es folgen ohne weitere Qualifikationen, weil die deutschen Termini für sich sprechen: Fragezeichen, Ausrufungszeichen und Gedankenstrich. Sie scheinen der Logik der Satzgliederung nichts grundsätzlich Neues hinzuzufügen, zeigen nur zusätzliche Varianten der Emphase und Satzintonation an.

Alle genannten Schriftmarkierungen versammelt Moritz, abgesehen von ihren speziellen Funktionen, unter *einem* Begriff: Er nennt sie „Unterscheidungszeichen“. Seine Grundregel für ihren rechten Gebrauch lautet,

daß man ökonomisch damit verfahren lerne, weil wir ihrer nur wenige haben, und daß man zu den größern Unterschieden auch die stärkern Unterscheidungszeichen gehörig aufzusparen wisse.¹

Der Aufruf zur sparsamen Verwendung jener Unterscheidungszeichen weist darauf hin, was unterschieden werden soll und was nicht. Das Ökonomie-Argument wäre nämlich sinnlos, wenn es nur darum ginge,

* Für den ersten Impuls zur Wahl meines Themas möchte ich Almut Schneider herzlich danken, die derzeit zusammen mit Gerd Dicke (Eichstätt) an einer Übersetzung der hier im Zentrum stehenden Übertragung Boccaccios durch Heinrich Steinhöwel arbeitet.

1 Karl Philipp Moritz: *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Briefsteller*, hrsg. v. Albert Meier, Christof Würgerszahn, Berlin 2007, S. 111.

formalgrammatisch bestimmte Strukturen durch Interpunktion kenntlich zu machen. Statt auf die syntaktische Analyse und Gliederung des Satzes zielt Moritz auf die Einheit des Gedankens in der fein abstufbaren, intensiven Sprachform der *sententia*. Im weitesten Sinne des lateinischen Begriffs ist darunter eine Synthese zu verstehen, die das Vorstellungs-, Urteils- und Erinnerungsvermögen mit den menschlichen Trieb- und Willensregungen im Spruch (der Aussage, des Urteils, der Sentenz usw.) vereint. Denn Moritz geht davon aus, dass die gedanklichen Einheiten der Rede „in unserer Seele“ präformiert und dort schon sinngemäß gegliedert seien, „weil es unmöglich ist, ganz ununterbrochen fortzudenken“. Interpunktion fügt deshalb jenem natürlichen Vorgang in der abstrakten/artifiziellen Ordnung der Schrift „Zeichen von den verschiedenen Ruhepunkten in der Reihe unserer Vorstellungen“ hinzu. Zeichensetzung gehört so zur mimetischen Dimension der Aufzeichnung, weil

eine Schrift mit Unterscheidungszeichen immer ein wahreres und treffenderes Gemälde unserer Gedanken seyn wird, als eine ähnliche ohne dieselben.²

Wahrhaftigkeit und Trefflichkeit liegen für Moritz in den „Uebergängen“,³ deren nuancierte Markierung ein formloses Ineinanderfließen der zusammengesetzten Gedanken verhindern soll. Wer nicht ökonomisch interpungiert, dem mangelt es folglich nicht an Regelkenntnissen, sondern an gedanklicher Durchdringung seiner Rede: Ihm gelingt es nicht, die Bewegungen seiner Seele und den Rhythmus seines Denkens, richtig gewichtet, in den Zug der Schrift zu übertragen. Das *Setzen* mehr oder weniger starker Interpunktionen in angemessener Dichte ist also wesentlich ein Vorgang des *Übersetzens* aus der Sprache der Seele in die Zeichen der Schrift.

Mit seinem Terminus „Unterscheidungszeichen“ schließt Moritz an eine lange, bis in die Antike zurückreichende Tradition des rhetorischen Sprachverständnisses an. Dem liegt als Stilmodell der Bauplan der Periode zugrunde. Die Prosaperiode bildet eine zusammengesetzte Ganzheit, die einen kontinuierlichen, durch obligatorische Mehrgliedrigkeit gut überschaubaren Spannungsbogen (*kjkelos*) des Gedankens in der Rede beschreibt (*ambitus, circuitus orationis*). Ihre verschiedenen Segmente werden *distinctiones* (Unterscheidungen) genannt und ergeben ein, unabhängig von terminologischen, graphematischen oder typographischen Konventionen, drei- bis vierteiliges Notationssystem, dessen Maß die Integrationsfähigkeit des Satzes ist: die Abgeschlossenheit, Ergänzungsbedürftigkeit, Rearrangierbarkeit, Überschreitbarkeit, Nachträglichkeit seines Sinns.

2 Sämtliche Zitate ebenda.

3 Ebenda, S. 112.

Schon am Beginn der deutschsprachigen Interpunktionslehren kann daher der Ulmer Arzt und Übersetzer Heinrich Steinhöwel 1473 vom „underfchied der puncten“ sprechen und hält fest, „dʒ draierlaʏ puncten / in allen reden gewonlich werden gefeczet ; underfchidliche verftentnusʒ gebende.“⁴ Die Verständnisunterschiede ergeben sich aus der Feingliederung der Periode: in die *subdistinctio* (realisiert durch „ainen klainen puncten“, den die Schreiber „mittel in die linien seczen“); in die *media distinctio* (für die sie „zway klainē tūpfli seczen“); und in die *distinctio* (gekennzeichnet durch „ain pūntclin vnderflich hinabgezogen“ oder als *punctus* unten auf der Linie sitzend).

Für die gleichen Funktionen, die der klassischen Trias *kómma*, *kólon* und *períodos*⁵ entsprechen, bevorzugen Steinhöwel und sein Drucker Johannes Zainer allerdings ein abweichendes Zeicheninventar:

das erft ftrichlin haiffet virgula also / bedütet dʒ etliche wort recht vnd ordentlich zesamen geton ſynd aber ſie beſchließen kainen verftentlichen ſin.

Das ander pūntclin haiffet coma also ʒ bedütet dʒ ain verftentlicher ſin beſchloffen iſt; aber es hanget mer daran / das öch den ſin meret /und fürbas etwas ʒe uerſtän gibt. [...]

Das drit pūntclin haiffet periodus oder finitivus / oder infimus also . vnd bedütet dʒ der ſin von der red vfʒ und ganz iſt / und ʒü merer verftentnuʒ nicheʒ mer dar an hanget.⁶

- 4 Heinrich Steinhöwel: Was die puncten bedüten und wie man darnach lesen soll. Das C capitel. In: Boccaccio: De claris mulieribus, Deutsch übers. v. Steinhöwel, hrsg. v. Karl Drescher, Tübingen 1895, S. 311–313, hier S. 312, Z. 3–5. Sämtliche Zitate aus Dreschers Ausgabe sind im Folgenden von mir an die Schreibweisen der Inkunabel Ulm: Zainer 1474 (München, BSB, Rar. 704; als Digitalisat abrufbar unter: urn:nbn:de:bsb:12-bsb00025586-9) angeglichen worden. Das 100. Kapitel ist darüber hinaus ediert in der Sammlung von Burckhard Garbe: Texte zur Geschichte der deutschen Interpunktion und ihrer Reform 1462–1938, Hildesheim u. a. 1984, S. 21 f. Eine knappe historische Kommentierung ohne Berücksichtigung des literarischen Kontextes findet sich bei Stefan Höchli: Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen. Eine kritische Darstellung der Lehrschriften von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin, New York 1981, S. 16–21.
- 5 Steinhöwel (wie Anm.4), S. 312, Z. 28–32. Zur antiken Herkunft und Verbreitung der Dreiheit „Periode, Kolon, Komma“ vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1990, S. 460 (§ 926). Die Begriffshierarchie *subdistinctio* – *media distinctio* – *distinctio* geht auf Donat zurück, dessen *Ars Grammatica* als Grundbuch des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lateinunterrichts diente (vgl. *Ars maior* I,6. In: Louis Boltz: Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Etude sur l'Ars, Donati et sa diffusion [IV^e-IX^e siècle] et édition critique, Paris 1981, S. 603–674, hier S. 612).
- 6 Steinhöwel (wie Anm. 4), S. 312, Z. 7–16.

Alle weiteren Zeichen – die „mœnlein“ oder Klammern der Parenthese, das Fragezeichen oder das Worttrennungszeichen – spielen wie bei Moritz nur eine sekundäre Rolle. Im Zentrum steht der „verftentliche fin“, der zumal für Steinhöwels Übersetzungstätigkeit aus dem Lateinischen den Ausschlag gibt. Anders als sein Nürnberger/Esslinger Kollege Nikolaus von Wyle, dessen *Translatzen* die Zielsprache Deutsch nach Art von Interlinearübersetzungen positionsgenau an die Ausgangssprache, also gegen den *ordo naturalis* des Deutschen an die lateinische Wortstellung anpassen wollen, plädiert er für ein Übersetzen, das nicht *wort für wort*, sondern *sin für sin* vorgeht.⁷ Es hat sich folglich vornehmlich an den Sinn-einheiten der *distinctiones* zu orientieren.

Punkt um, period, finis orationis: Damit könnte ich schließen. Die Differenz zwischen vormoderner rhetorisch-stilistischer Zeichensetzung wäre von der modernen, dudenbasierten grammatisch-syntaktischen abgesetzt und so der Chronistenpflicht genüge getan – wenn nicht noch ein irritierender Befund zu melden wäre, der die Kleinteiligkeit des Periodenbaus hinter sich lässt und das Sinnprinzip der Unterscheidungszeichen auf die Gliederung der Seite, ja, des gesamten Buches als des eigentlichen Gegenstands der Übersetzung von *sin* ausdehnt. Erst in einer solch umfassenden Perspektive, so lautet meine These, kann einem modernen Leser deutlich werden, dass die vormoderne Zeichensetzung keineswegs nur das physiognomische Minenspiel, das Grimassieren eines abstrakten Textbegriffs darstellt, sondern Anteil hat an einem komplexen Imaginarium, das die Intensitäten seelischer Dynamik im Prozess des Schreibens, der Lektüre oder des Vortrags lenkt und zu Vorstellungen formt. Was also blickt uns an, wenn wir den Blattspiegel einer Inkunabel betrachten, die Heinrich Steinhöwel zusammen mit seinem Drucker Johannes Zainer von der Illumination bis zur Kommasetzung durchgegliedert hat?

Die Antwort darauf macht Umstände, erfordert Umwege. Sie hängt davon ab, wie wir mit folgender Beobachtung zum Kontext seiner Interpunktionsregeln umgehen: Heinrich Steinhöwels Bemerkungen zur Frage „Was die puncten bedüten vnd wie man darnach lesen soll“ bilden das Abschlusskapitel seiner Übersetzung von Giovanni Boccaccios lateinischem Kompendium *De claris mulieribus* (um 1361–1375) – *Von den*

7 Vgl. Gerd Dicke: Heinrich Steinhöwels *Esopus* und seine Fortsetzer. Untersuchungen zu einem Bucherfolg der Frühdruckzeit, Tübingen 1994; Irene Hänsch: Heinrich Steinhöwels Übersetzungskommentare in *De claris mulieribus* und *Äsop*. Ein Beitrag zur Geschichte der Übersetzung, Göppingen 1981. Zum Spektrum humanistischer Übersetzungspraktiken im Deutschen vgl. Franz Josef Worstbrock: Zur Einbürgerung der Übersetzung antiker Autoren im deutschen Humanismus. In: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Susanne Köbele, Andreas Kraß, Bd. 2: *Schriften zur Literatur des Humanismus*, Stuttgart 2005, S. 53–88.

erlychten Frowen. Es ist im beigegebenen Inhaltsüberblick, dem „kurcz fin von etlichen frowen von denen Boccacius in latin beschriben hat“,⁸ ausdrücklich bezeichnet als „Das letft und C. capitel“⁹ und nimmt so einen hervorgehobenen Ort in der Gesamtdisposition des Buches ein. Zwar umfasst Boccaccios Frauenbuch neben Widmungsbrief, Prolog und einer Conclusio, in der erklärt wird, warum außer Boccaccios neapolitanischer Adressatin und Gönnerin, der Gräfin von Altavilla, keine Zeitgenossin des Dichters Eingang ins Buch gefunden habe, insgesamt 104, mit Nachträgen 106 Porträts. Seiner Grundkonzeption nach ist es aber auf den *numerus perfectus* von 100 Geschichten hin angelegt. Mit Blick auf die frühneuhochdeutsche Übertragung bemerken daher die Herausgeber der lateinischen Auswahlgabe, Irene Erfen und Peter Schmitt:

Produktive Leser, wie Boccaccios deutscher Übersetzer Heinrich Steinhöwel [...] korrigieren dann auch ganz selbstverständlich die Biographienzahl zur perfekten Summe.¹⁰

Was aber bedeutet es, wenn eben jenes 100. Porträt ausbleibt und an seine Position ausgerechnet ein Traktat über Zeichensetzung – *de distinctionibus* – tritt? Ist das ein redaktioneller Irrtum? Handelt es sich um einen Appendix des Autors oder um eine Beigabe des Druckers, der das Schlusskapitel denn auch signiert?

Geendet feliglich / zü Vlm / von
Johanne zainer von Rütlingen.¹¹

Wird dieser „Fehler“ später in der Druckausgabe von 1488 aus dem Straßburger Offizin des Johannes Prusz „korrigiert“, wenn das Kapitel von dem „unterschied der puncten“ nach vorne verschoben, d. h. hinter dem Register und dem Widmungsschreiben eingefügt wird, so dass es als allgemeine Leseanweisung vor das erste Kapitel über Eva, die erste aller Frauen, rückt?

Oder trifft eher die These zu, dass Steinhöwels Interpunktionskapitel, das angelegt ist auf ein „besser verftentnuß difes büchlins / und andrer die ich ufß latin gedütschet habe“,¹² als Platzhalter fungiert und über die Buchgrenze hinaus auf ein anderes, schlechthin beispielgebendes Frauen-

8 Steinhöwel (wie Anm. 4), S. 1.

9 Ebenda, S. 14, Z. 5 f.

10 Giovanni Boccaccio: *De claris mulieribus*. Die großen Frauen. Lateinisch/Deutsch, ausgew., übers. u. komm. v. Irene Erfen, Peter Schmitt, Stuttgart 1995, S. 264. Der gesamte Text findet sich in: Giovanni Boccaccio: *De Mulieribus Claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano 1967.

11 Steinhöwel (wie Anm. 4), S. 313, Z. 7f.

12 Ebenda, S. 311, Z. 23–312, Z. 1.

porträt verweist, das in bestimmten Überlieferungszusammenhängen sich an die Übersetzung von *De claris mulieribus* anschließt, nämlich auf die *Griseldis*-Novelle nach Petrarca und dem *Decamerone* Boccaccios?¹³

Ein dritter, durchaus plausibler Erklärungsversuch stammt von Almut Schneider: Könnte es nicht sein, dass das ausgefallene 100. Porträt deswegen nicht realisiert werden musste, weil die 99 anderen zusammengenommen eine Totalität weiblichen Adels ergeben? Damit wäre ein „Überporträt“ geschaffen, auf das die jeweiligen Widmungsschreiben verweisen, die Boccaccio und Steinhöwel ihrer Summe herausragender Frauen vorangestellt haben, ein jeder, um die Exzellenz seiner Gönnerin als perfekter Verkörperung solchen Adels anzupreisen.¹⁴

Oder geht Steinhöwel noch einen Schritt weiter? Setzt seine Realisierung des 100. Kapitels, das ja durch den Registereintrag – jene sinnreiche, sinnerschließende Zutat Steinhöwels zur Vorlage Boccaccios – explizit ausgewiesen wird, *doch* eine kompositorische Pointe, als sollte es tatsächlich als „das letft“ unter den Porträts verstanden und im Sinne einer poetologischen Geste der Substitution, der Zäsur, der Aposiopese oder der Latenzherstellung – wie auch immer – interpretiert werden? Denn in *seinem* Widmungsbrief (vgl. Abb. 1), der demjenigen Boccaccios an die Gräfin von Altavilla sinngemäß nachgestaltet ist, preist Steinhöwel die *eigene* Gönnerin, die „Durchlūchtigiste Fürstin“ und „Herczogin ze cæsterrÿch“, Eleonore von Tirol, zusätzlich als die auserwählte Richterin über die anderen „nūnundnūnczig“ erlauchten Frauen des Buches und weist ihr selbst die „hundertifcht Itat“ an, „die billich als ain kron wypllicher eren vnfzger zÿt die gūtten tugentrÿchen werk der frowen bechlūf-

13 So wiederum Erfen, Schmitt (wie Anm. 10), S. 264: „Die angekündigte Eleonore-Vita wird jedoch durch eine Decameron-Novelle, die Geschichte der demütigen, gehorsamen und dienenden Griseldis, ersetzt.“ Zur deutschen *Griseldis*-Rezeption vgl. Christa Bertelsmeier-Kierst: *Griseldis* in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Ari-go, Heidelberg 1988.

14 Vgl. Almut Schneider: *...in Teutsch vertiert*. Zu Heinrich Steinhöwels Übersetzung von Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus*. In: A. Hausmann u. a. (Hrsg.): *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin 2005, S. 315–328, bes. S. 320 f.: „Indem Eleonore jeder einzelnen von ihnen in der sie jeweils auszeichnenden Eigenschaft, in Schönheit, Weisheit, Ehrbarkeit, Herrschertugend und Kunstfertigkeit, zu vergleichen sei, so deutet Steinhöwel an, überragt sie diese zugleich insgesamt dadurch, dass sie die Summe aller dieser Eigenschaften in sich vereint. Indem also umgekehrt der Charakter Eleonores als zusammengesetzt aus den prototypischen Eigenschaften der herausragenden Frauen beschrieben werden kann, wird das gesamte Werk zugleich zum Porträt der Gönnerin, die eben nicht in einer hundertsten Vita ihre Darstellung findet, sondern in der Summe aller beschriebenen Frauen: Das gesamte Buch Steinhöwels erscheint auf diese Weise als Krone seiner Gönnerin.“

fe“ (weshalb auch die *Conclusio* Boccaccios nicht aufgegriffen wird).¹⁵ Ersetzt, charakterisiert, verschweigt oder birgt und besiegelt die Exposition der Unterscheidungszeichen also die Exposition der 100., der perfekten Frau? *Ist* nach Steinhöwel die Zeichensetzung gar eine Frau: jenes distinguierte, distinktiv „fīnnyche[.] wib“ namens Eleonore? Wenn man aber soweit gehen wollte – und natürlich: ich will es! –, unter welchen Voraussetzungen, in welchen Kontexten wäre ein solch stark markierter, in dieser Form beispielloser poetischer Gebrauch der Satzzeichen in der vormodernen Literatur vorstellbar?

II.

Die Geschichte der abendländischen Alphabetschrift enthält eine sonderbare Paradoxie. In der epigraphischen und handschriftlichen Überlieferung hat sie zwei Notationssysteme entwickelt, die unterschiedliche Lesetechniken erfordern und unterschiedliche Haltungen zum Schriftsinn begünstigen: die *scriptio continua* und die *scriptio distincta*. Die eine bildet ein fortlaufendes Band von Majuskeln (oder Minuskeln), in dem weder Wort- noch Satzgrenzen voneinander abgesetzt werden. Um sie entziffern und verstehen zu können, muss der Leser die sichtbare Buchstabenfolge mit erhobener, mindestens murmelnder Stimme akustisch umsetzen, damit die stumme, unübersichtliche Aufzeichnung durch den Klang der Silben wieder als Rede vergegenwärtigt und vernommen werden kann.¹⁶

Dem gegenüber steht das differenzierte Schriftbild, das durch Spatien oder Interpunkte die Wortgrenzen bzw. durch Punkte oder Schrägstriche gedankliche Einheiten dergestalt markiert, dass es sich primär visuell dem stillen Lesen anbietet. Solche Lektüre erlaubt ein schnelles, von der Silbenintonation abgezogenes Erfassen und simultanes Ausdeuten des Gelesenen.

Die Paradoxie besteht nun darin, dass beide Notationssysteme sich nicht so zueinander verhalten, als ginge die *scriptio continua* als archaische, der Mündlichkeit zugewandte Schriftpraxis der aus moderner Sicht effektiveren, auf „Sinnentnahme“ abstellenden *scriptio distincta* voraus. Das Gegenteil ist der Fall und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine basale

15 Darin liegt die poetische *aemulatio*, durch die Steinhöwels Übersetzung Boccaccios ihre Vorlage zu übertreffen versucht.

16 Im altgriechischen Wortfeld des Lesens bezeichnen die Verben *anagignōskein* und *anánēmein* das Wiedererkennen und Wiederzuteilen des Literalsinns an die Letternreihe.

Unterscheidung der Schrifttypologie: auf die Differenz zwischen nicht-vokalisiertem und vokalisiertem Schriften. Durch die Entwicklung eigener Zeichen für Vokale aus phönizischen Buchstabenformen entfällt nämlich in der griechischen und – nach ihrem Vorbild – in der lateinischen Schrift¹⁷ die Notwendigkeit, jedes einzelne Wort von vornherein schon erkannt haben zu müssen, damit man es richtig aussprechen könne. Stattdessen reicht ein stetiges Artikulieren von Silben im Schriftband dazu aus, die Wort- und Sinneinheiten in der Interaktion von Auge und Ohr zusammensetzen und zu identifizieren.

Genau das kommt den Bedürfnissen antiker Lesekultur entgegen. Ihr geht es nicht darum, Informationen aus einer Vielzahl von Quellen zu sammeln und herauszuziehen, sie bei Bedarf wiederzufinden und immer neu zu kombinieren, sondern um die oratorische Qualität – Klang, Rhythmus, Kadenz – des gestalteten Worts, das man durch das intensive Studium eines begrenzten Corpus mustergültiger Schriften in- und auswendig sich anzueignen bemüht. Unter solchen Voraussetzungen leuchtet ein, was die *scriptio continua* der separierenden Schreibweise voraus hat: Sie zeugt nicht etwa für die Insistenz vorschriftlicher Oralität. Indem sie die Lektüre ganz an den Buchstaben bindet, sich gleichsam die Stimme des Lesers leiht oder gar usurpiert,¹⁸ erzeugt sie vielmehr eine deklamatorische, emphatische Mündlichkeit zweiter Ordnung, die durch die Schrift hindurchgegangen ist und durch das laute Lesen erwünschte mnemonische, den Wortlaut sichernde Effekte hervorbringt. Mit den Worten Paul Saengers:

17 S. Paul Saenger: *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997, S. 9 f.: „Throughout the antique Mediterranean world, the adoption of vowels and of *scriptura continua* went hand in hand. [...] While the earliest Greek inscriptions were written with separation by interpuncts, points placed at midlevel between words, Greece soon after became the first ancient civilization to employ *scriptura continua*. The Romans, who borrowed their letter forms and vowels from the Greeks, maintained the earlier Mediterranean tradition of separating words by points far longer than the Greeks, but they, too, after a scantily documented period of six centuries, discarded word separation as superfluous and substituted *scriptura continua* for interpunct-separated script in the second century A.D.“ Zur worttrennenden Schreibweise der Römer vor der Übernahme der *scriptura continua* vgl. E. Otha Wingo: *Latin Punctuation in the Classical Age*, Den Haag, Paris 1972.

18 Der schwedische Gräzist und Lyriker Jesper Svenbro hat am Beispiel von griechischen Bildwerken des 7. und 6. Jh. v. Chr. dargestellt, wie deren Inschriften darauf angelegt sind, sich die Stimme ihrer Leser zu unterwerfen. Er sieht in jenem impliziten Lektüreverständnis das asymmetrische Verhältnis von Liebhaber (*erastes*) und Geliebtem (*eromenos*) präfiguriert, wie es in Platons *Symposion* philosophisch und literarisch ausgearbeitet wird. Vgl. Jesper Svenbro: *Phrasikleia. Anthropologie des Lesens im alten Griechenland*, aus dem Franz. v. Peter Geble, München 2005 (zuerst: Paris 1988).

oralization [...] provided mnemonic compensation (through enhanced short-term aural recall) for the difficulty in gaining access to the meaning of unseparated text. Long-term memory of texts frequently read aloud also compensated for the inherent graphic and grammatical ambiguities of the languages of late antiquity.¹⁹

Auch wenn seit dem frühen Mittelalter, angestoßen durch die Praxis der irischen und angelsächsischen Schreiber, die worttrennende Notation über Zwischenstufen der Spatialisierung des Schriftbandes zurückkehrt und die *scriptio continua* schließlich verdrängt, bleibt eine solche Konzentration auf Buchstäblichkeit in der monastischen Lektürepraxis erhalten. Die *lectio divina* des Psalters wird in Form der *ruminatio* betrieben: als un-ausgesetztes, tönend-eintöniges Kauen und Wiederkäuen der alttestamentlichen Gesänge, wodurch die Süße der darin verborgenen göttlichen Offenbarung direkt aus der Litteralität (also nicht etwa auf dem Weg der Allegorese) aufgeschlossen und freigesetzt werden soll.

Wo immer unter jenen Bedingungen antiker Schriftlichkeit Unterscheidungszeichen auftauchen, gehören sie nicht dem Autor, nicht einmal unbedingt dem Schreiber, sondern einem Leser, der das Aufgezeichnete für den Vortrag (z. B. in einer Lehrsituation) präpariert. Dokumentiert wird so eine *praelectio*, die der öffentlichen Lesung vorausgeht: ein Akt des Kommentierens, der die niedergeschriebene Rede allererst in einen Text verwandelt. Das zieht neben intonatorischen und satzgliedernden auch dispositionelle und textkritische Zeichen nach sich: Akzente, Pausen-, später auch das Fragezeichen (Letzteres gleichursprünglich mit der Melodienotation durch Neumen seit dem 9. Jahrhundert),²⁰ Paragraphen- und Kapitelmarkierungen sowie eine Vielzahl von Symbolen, die Textverderbnisse kennzeichnen, Athetesen vorschlagen und Emendationen anzeigen. Im 7. Jahrhundert hat Isidor von Sevilla den ganzen Apparat antiker Textkonstitution in seinem enzyklopädischen Werk, den im Mittelalter viel konsultierten *Etymologien*, abgehandelt: Er reicht von den Einzelbuchstaben, Silben, Versfüßen und Akzenten über die Satzzeichen zu den *notae sententiarum* der Textkritik, den *notae vulgares* der gebräuchlichen Schreiberkürzel, den speziellen Abkürzungen juridischer und militärischer Diskurse bis hin zu den Geheimschriften und deiktisch-gestischen Randvermerken.²¹ Eingebettet in jenes komplexe Notationssystem, übernimmt das Interpunktionszeichen (*positura*) die Funktion einer „figura ad distinguendos sensus per cola et commata et perio-

19 Saenger (wie Anm. 17), S. 11.

20 Vgl. ebenda, S. 36.

21 Vgl. Isid. Etym. I, XV–XXVI (in: Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum Libri XX, recognovit brevisque adnotatione critica instruit W. M. Lindsay, Bd. 1, ND der Aufl. Oxford 1911, Oxford 1966).

dos, quae dum ordine suo adponitur, sensus nobis lectionis ostendit“.²² Ihr Gebrauch und derjenige der anderen aufgelisteten Zeichen generiert über die sinnzentrierte Arbeit am Text den Prototyp des Buches, wie wir es heute noch kennen: den *codex distinctus*.²³

Die Distinktion *per cola et commata* hat zwischen Redepräparation und kritischer Texteinrichtung eine weitere Spielart des Seitenlayouts hervorgebracht. Zurückgeführt wird sie auf Hieronymus, der seine lateinische Übersetzung des alttestamentlichen Buches Jesaja in einer, wie er selbst ankündigt, neuen Art der Textdarstellung präsentiert („*novo scribendi genere distinximus*“).²⁴ Sie geht nach Hieronymus’ eigenen Angaben auf ältere oratorische Vorbilder zurück: auf nicht erhaltene Manuskripte von Reden Ciceros und des Athener Rhetors Demosthenes, in denen offenbar Satzanfänge hervorgehoben, die einzelnen Perioden zu separaten Zeilenblöcken zusammengezogen, sinntragende Teilsätze durch Zeilenwechsel mit Einrückung markiert, kleinere Untereinheiten schließlich interpungiert wurden. Auf den einfacheren, von Parallelismen geprägten Stil der *Vulgata* übertragen, ergibt sich ein Schriftbild, das an die uns gewohnte Darstellung von Verstexten erinnert.²⁵ Dabei geht es – noch einmal sei es gesagt – nicht um syntaktische Einheiten, sondern darum, die schwebende Betonung innerhalb des Satzbogens aufzuzeichnen, der erst mit dem Schlusspunkt seine Spannung absenkt.

22 Isid. Etym. I, XX,1 (eigene Übersetzung: „eine Figur zur Unterscheidung der Sinnstufen durch Kola, Kommata und Perioden, die, wenn sie nach ihrer Ordnung [*ordine suo*] hinzugefügt wird, uns die Sinnebenen der Lektüre anzeigt.“).

23 So ließe sich zur systematischen Differenz von *scriptio continua* und *scriptio distincta* sagen, dass die Kontinuität der ungliederten „festen Schrift“ indistinkt bleibt gegenüber jedem Sinn, der über das Buchstäbliche hinausgeht, während das distinkte, von Unterscheidungszeichen durchsetzte Schriftbild diskontinuierlich erscheint, was die Wahrnehmung der „vollen Sprache“ und ihrer nicht sinn- und deutungsgebundenen Anteile betrifft. Zur mittelalterlichen Entwicklung des *codex distinctus* vgl. Richard Hunter Rouse, Mary A. Rouse: *Statim invenire*. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page. In: R. L. Benson, G. Constable (Hrsg.): *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.) 1982, S. 201–228; Ivan Illich: *Im Weinberg des Textes*. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos *Didascalicon*, aus dem Engl. v. Ylva Eriksson-Kuchenbuch, Frankfurt a. M. 1991.

24 Vgl. Malcolm Beckwith Parkes: *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Berkeley, Los Angeles 1993, S. 15 f.; Rudolf Wolfgang Müller: *Rhetorische und syntaktische Interpunktion. Untersuchungen zur Pausenbezeichnung im antiken Latein*, Diss., Tübingen 1964, S. 29–33, 70–72.

25 Auf Hieronymus’ rhetorisch-deklamatorischer Unterteilung *per cola et commata* geht daher der Usus zurück, die biblischen Schriften nach Versen zu zitieren, auch wenn es sich gar nicht um lyrische, sondern z. B. um episch-chronikalische Texte handelt.

Ein solches Schriftbild führt vor Augen, was mit *colon* und *comma* eigentlich gemeint ist. Denn die beiden Termini benennen die graphischen Zeichen des Doppelpunkts oder des Beistrichs (oder andere graphematische oder typographische Realisierungen derselben) nicht als solche, sondern metonymisch. Ihre Namen stehen jeweils *pars pro toto* für das, was sie entweder als gelenkige Glieder (*kóla*) an den lebendigen Sprachkörper der Periode anschließen oder was sie als abgehauene Gliedmaßen (*kómmata*) von seinem Leichnam lösen. Dass meine etymologischen Erläuterungen nicht etwa verblasste Metaphern der Rhetorik reanimieren, sondern die vormodern stets gegenwärtige Auffassung vom „mimetischen Vermögen“ der Sprache (Benjamin) wiedergeben, zeigt eindrücklich die berühmte Formel von den *disiecti membra poetae*, den Gliedern des zerrissenen Dichters, die Horaz in seiner *Satire* I,4 geprägt hat.²⁶ Er spielt damit auf den Tod des Orpheus an, dessen alles bezwingender Gesang vom Geheul der Mänaden übertönt wird, als diese sich mit Hacken auf ihn stürzen, um ihn aus Rache für seine Ablehnung des weiblichen Geschlechts in Stücke zu hauen.²⁷ Für Horaz ist das keine bloße mythologische Reminiszenz. Sie dient ihm vielmehr dazu, ein kunstkritisches Verfahren exemplarisch zu veranschaulichen: die Prosaauflösung von Dichtung. Sie gilt ihm als Qualitätsprobe, bei der die Umformung der Wortstellung im Vers zur Prosaperiode einer Ausrenkung und Zerreißung der poetischen Textur gleichkommt, indem Vers- und Versfuß-Grenze als Gelenkstellen von Sinn und Form aufgelöst werden und die Disposition des Satzgefüges an die zyklische Struktur der Periode angepasst und dazu invertiert werden muss. Wenn nach solcher Transformation das Dichterische immer noch erkennbar bleibt – so wie das Haupt des Orpheus auch als abgetrenntes weitersingt²⁸ –, ist das irreduzible „Gedichtete“ der Sprache (Benjamin) freigelegt.²⁹

26 Hor. serm. I,4,62 (zitiert nach: Horatius: Opera, hrsg. v. Fridericus Klingner, Leipzig 1982, S. 178). Die Stelle lautet im Kontext nach der Übersetzung Wielands: „Nehmet dem, / was ich so eben schreibe, oder was Lucil / vor mir geschrieben, Rhythmus und Mensur, / und stellt, was nun das letzte ist, voran, / was bleibt uns dichterisches? Thut dasselbe, / wenn Ennius singt: *die schwarze Zwietracht hatte kaum / des Krieges Eisen-thore aufgesprengt*, / ihr werdet auch in den zerstückten Gliedern / den Dichter wieder finden.“ (zitiert aus: Horazens Satiren, aus dem Lateinischen übers. u. mit Einleitungen u. erläuternden Anmerkungen vers. v. Christoph Martin Wieland, hrsg. v. Hans Radspieler, Nördlingen 1985, S. 127).

27 Vgl. Ov. met. XI, 1–66 (in: Ovidius: Metamorphoses, hrsg. v. William S. Anderson, Leipzig 1982, S. 253–255).

28 Vgl. Ov. met. XI, 50–53.

29 Weiterführendes zur Funktion des Kommas als gedanklicher Zäsur bei Peter Schnyder: Das Komma. Vom geheimen Ursprung der Philosophie. In: Ch. Abbt, T. Kammasch (Hrsg.): Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung, Bielefeld 2009, S. 73–86.

Dass jene Vorstellung vom beweglichen oder mortifizierten Körper als mimetisches Prinzip sinnenfälliger Texterschließung, vermittelt über die Autorität Horaz, im Mittelalter vielfältig fortlebt, sollen drei Beispiele zeigen, bevor wir wieder auf Steinhöwels Eleonore zurückkommen:

1. Aus dem 11. Jahrhundert stammen die Glossenkommentare und Übersetzungen u. a. des Boethius (*De Consolatione Philosophiae*) und des Martianus Capella (*De Nuptiis Mercurii et Philologiae*) ins Althochdeutsche durch Notker von St. Gallen. Er gliedert seine prosimetrischen Vorlagen zur Analyse und zum Vortrag im Unterricht durch ein eigenes Zeichensystem *per cola et commata* und arbeitet zusätzlich mit Rearrangements der originalen Wortstellung nach dem Schema eines angenommenen *ordo naturalis*.³⁰ Bei der Einrichtung des Textes orientiert er sich an den Reflexionen des Traktats *Quomodo septem circumstantiae rerum*, der möglicherweise sogar aus seiner eigenen Feder stammt. Notkers Verständnis der Begriffe „Kolon“ und „Komma“ richtet sich dabei sowohl nach der Prosaperiode, in der das *colon* für die geschlossene Sinneinheit („integrum et absolutum intellectum“), das *comma* dagegen für den in der Schwebelage gehaltenen Sinn („pendente sententia“) steht, als auch nach den Verhältnissen im Vers, wo *colon* das Zusammenfallen von Sinn und Versfuß-Grenze meint, während *comma* das Auseinanderfallen beider Einheiten bezeichnet.³¹ In jenem

30 Eine konzise Darstellung des gesamten Notker'schen Distinktions- und Segmentierungsverfahrens bietet Sonja Glauch: Die Martianus-Capella-Bearbeitung Notkers des Deutschen, Bd. 1: Untersuchungen, Tübingen 2000, S. 117–144.

31 Zur Differenz der Begriffsverwendung von *kôlon* und *kômma* in der Prosa- und Versanalyse vgl. Lausberg (wie Anm. 5), S. 461 (§ 927). In diesen Zusammenhang gehört die Interpunktionspraxis in Handschriften, die gegen den im 13. Jahrhundert einsetzenden Usus, Einzelverse voneinander abzusetzen, mit Reimpunkten in fortlaufend geschriebenen Zeilen arbeiten. Hier ergibt sich – nach Peter Kern – „Das Problem der Satzgrenze in mittelhochdeutschen Texten“ (in: V. Honemann, N. F. Palmer [Hrsg.]: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985, Tübingen 1988, S. 342–351) immer dann, wenn Punkte gesetzt werden, „die gegen die Versgrenzen verschoben sind“ (S. 343). Oft lassen sich solche Punkte nicht eindeutig als Markierungen von Satzeinheiten interpretieren. Auf einen Fall differenziert kompositorischer Verwendung der Opposition Reimpunkt vs. abgesetzter Vers in den *Inein*-Prologversen der *Wigalois*-Handschrift Köln, Hist. Archiv der Stadt, Cod. W* 6 macht Stephan Müller aufmerksam: „Die klassischen Formen des Prologeingangs sind [...] nicht abgesetzt und mit Reimpunkten geschrieben, der ‚schriftgelehrte Ritter‘ dagegen stellt sich in modern geschriebenen abgesetzten Reimen vor.“ (ders.: *Erec* und *Inein* in Bild und Schrift. Entwurf einer medienanthropologischen Überlieferungs- und Textgeschichte ausgehend von den frühesten Zeugnissen der Artusepen Hartmanns von Aue. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 127, 2006, S. 414–433, hier S. 434). Eine systematische Untersuchung *per cola et com-*

Zusammenhang vergleicht der Traktat das Kolon mit dem von einem Opfertier (*uictima*) abgetrennten Fuß, das Komma aber einer *sectio*, die das Opfertier nicht Glied um Glied zerlegt, sondern zerstückelt („*frustratim et non membratim*“).³² Das nimmt nicht nur das Horaz'sche Bild des verstümmelten Orpheus auf, sondern weist es darüber hinaus seinem ursprünglichen, in Ovids *Metamorphosen*-Erzählung deutlich ausgearbeiteten Kontext wieder zu: der Affinität der Dichtung zur rituellen Sphäre des Opfers.

2. Mag eine solche Bewusstheit im Umgang mit der antiken Terminologie außerhalb der St. Galler Schule in der volkssprachlichen Vermittlung lateinischer Texte nicht mehr belegbar sein, so taucht doch Mitte des 12. Jahrhunderts an ganz anderer Stelle ein eigenartiger, bis dahin beispielloser Satztyp auf, dessen artifizielle, wirkungsorientierte Struktur gleichwohl rhetorisches Knowhow verrät: der Blason. Parallel zur Entwicklung des höfischen Romans in Frankreich und in bemerkenswertem Umfang von ihm vorangetrieben und propagiert, entsteht der Wappensatz als mnemotechnisches Instrument, mit dem der Herold wie der Dichter die Sippenzugehörigkeit eines wappentragenden Ritters über geometrische Schildteilungen, Farbrelationen und Embleme identifizieren und ansprechen kann. Dabei darf man das Wappen nicht mit einem Bild (*pictura*) verwechseln. Seine wesentliche Existenzform ist nicht das materielle, farbig gegliederte Objekt des bemalten Wappenschildes, sondern die extrem zusammengedrückte *sprachliche* Formel in Gestalt eines leicht memorierbaren, aber allein Eingeweihten verständlichen Satzes.³³ Er weicht insofern markant vom Stil der Periode ab, als er paradoxerweise nur aus Kommata besteht. Nach Gerard J. Braults Analyse der frühesten Beispiele heral-

mata gegliederter Handschriften für die deutsche volkssprachliche Überlieferung fehlt. In der Regel reagieren die Editoren – aus nachvollziehbaren Gründen, aber um einen Preis, den es erst noch zu ermesen gilt – mit Resignation auf die Interpunktionspraxis der Schreiber; paradigmatisch dafür steht die Aussage im Vorwort der jüngsten *Titarel*-Ausgabe: „Die Interpunktion erfolgt vorsichtig nach neuhochdeutschen, rhetorisch-syntaktischen Prinzipien [...]. Die Interpunktion der Handschriften (überall Reimpunkte, zuweilen auch Punkte im Inneren der Verse) bleibt unberücksichtigt.“ (Wolfram von Eschenbach: *Titarel*, hrsg., übers. u. mit einem Kommentar u. Materialien vers. v. Helmut Brackert, Stephan Fuchs-Jolie, Berlin, New York 2002, S. 48).

- 32 Vgl. Notker der Deutsche: *Die kleineren Schriften*, hrsg. v. James C. King u. Petrus W. Tax, Tübingen 1996, S. 56 f.: „*quasi uellas ramum de arbore aut pedem de uictima colon dicitur [...] hec sectio uelud si de uictima aliquid frustratim et non membratim abscidas aut de uite caudicem falce reseces comma dicitur.*“
- 33 Vgl. Hans Jürgen Scheuer: *Wahrnehmen – Blasonieren – Dichten. Das Heraldisch-Imaginäre als poetische Denkform in der Literatur des Mittelalters*. In: *Das Mittelalter 11* (2006), H. 2: *Wappen als Zeichen. Mittelalterliche Heraldik aus kommunikations- und zeichentheoretischer Perspektive*, hrsg. v. Wolfgang Achnitz, Berlin 2006, S. 53–70.

discher Syntax außerhalb der höfischen Dichtung (seit etwa 1250)³⁴ reiht der Wappensatz folgende Elemente als reine Nominal- oder Präpositionalausdrücke asyndetisch und ohne Prädikat aneinander:

- a) die *descriptive phrase* (die Ausdrücke, die sich auf Embleme oder schematisierte Heroldsbilder beziehen),
- b) die *positioning phrase* (Bezeichnungen des Ortes auf der Schildfläche),
- c) *field designators* (Spezialtermini für Tinkturen, Partitionen und Zieroberflächen) und
- d) Zahlen (zur Angabe der Multiplikation und Repetition einzelner Elemente).

Die eingefügten Interpunktionen bezeichnen die Übergänge von einer Schicht des heraldischen Visierfeldes zur anderen, so dass der Wappenschild als Struktur gedacht wird, die sich im Akt des Blasonierens von seinem Untergrund aufwärts vor dem inneren Auge aufbauen lässt. Die Funktion solcher *separators* besteht – mit anderen Worten – darin, einen artifiziellen Zweitkörper³⁵ aus einer Vielzahl von isoliert bedeutungslosen Kommata zusammenzufügen, um damit einen Anspruch auf das familiäre, territoriale, erbrechtlich an die nachfolgende Generation transferierbare Eigene zu erheben. Zusammen mit dem Namen des Wappenträgers / der Wappenträgerin bildet der Blason, gelegentlich erweitert um eine Devise oder eine *kyte* (einen Schlachtruf), eine vielfach gestückelte, hyperdistinkte symbolische Einheit. Im Wappensatz erhält die Unterscheidung *per commata* so eine historisch neue, pragmatische Dimension: die heraldisch-imaginäre Einprägung und Auszeichnung adliger Distinguiertheit.

3. Das einzige mir bekannte mhd. Beispiel für eine poetische Imagination des Interpungierens im Kontext der Manuskriptkultur findet sich im höfischen Roman des Strickers. In seinem *Daniel von dem Blühenden Tal* (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) gibt es eine bemerkenswerte Passage, in der die vier prominentesten Helden der Tafelrunde und ihr heroisches Streiten in der Schlacht verglichen werden mit „tiurlichen schribæren“ (V. 3543) und dem Schwingen ihrer Schreibinstrumente, der „schweren Griffel“:

34 Vgl. Gerard J. Brault: *Early Blazon. Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford 1972, S. 5–15.

35 Angelehnt an Ernst Kantorowicz's Genealogie des körperschaftlichen Denkens in *The King's Two Bodies* (Princeton 1957), hat Walter Seitter die Bezeichnung „Zweitkörper“ für die politische und juristische Funktion des Wappens verwendet. Vgl. ders.: *Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen*. In: D. Kamper, Ch. Wulf (Hrsg.): *Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1982, S. 299–312.

Der künic Artūs dranc hin mit den besten rittern drîn.	3530
daz was sin neve her Gâwein und der edel ritter Iwein, darzuo der helt Parzival. swer ir einez enpfie,	3535
dem ez niht anders vergie wan daz er den lip verlôs, oder aber den tôt dâvon kôs, ald er niht lenger genas.	3540
swelhez der drier daz beste was, daz wart im vil schiere. sie wâren alle viere tiurliche schribære. ir griffel wâren swære, sie schriben soliche buochstabe	3545
daz sie niemer nieman abe mohte gewaschen noch geschaben. sie begunden mangan laben, unz er daz wize für kêrte.	

Eine kleine Korrektur des von Michael Resler edierten Textes³⁶ genügt, um den gesamten Vergleich als *tota allegoria* eines *codex distinctus* und seiner Einrichtung *per cola et commata* zu begreifen. Denn keineswegs geht es hier um eine Splatterszene, wie der Herausgeber offenbar meint, wenn er statt der Überlieferung der *editio princeps* folgt. Dort hatte sich Gustav Rosenhagen dafür entschieden, den Wortlaut seiner Leithandschrift ohne weiteren Kommentar als offenbare Verschreibung zu emendieren, und „für kêrte“ gesetzt,³⁷ als ob es um die Schilderung eines Kampfes ginge, in dem die Helden auf ihren Feind einschlugen, „bis er das Weiße nach außen kehrte“³⁸. Allerdings kann ohne Bruch, ja, mit Gewinn an bild-

36 Zitiert nach: Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal, hrsg. v. Michael Resler, 2., neubearb. Aufl., Tübingen 1995.

37 Vgl. Daniel von dem Blühenden Tal, ein Artusroman von dem Stricker, hrsg. v. Gustav Rosenhagen, Breslau 1894, S. 77.

38 Jene „Verbesserung“ des Textes stiftet eher Verwirrung, als dass sie Klarheit herstellt, wie die Übersetzung Helmut Birkhans zeigt, der die letzten sechs Verse des Abschnitts umdichten muss, um Rosenhagens Konjektur nachzuvollziehbar zu machen: „Ihre Griffel waren schwer und schrieben solche Lettern, daß keiner sie jemals abwaschen oder -schaben konnte. Manch einen erquickten [!] sie so, daß er die Augen verdrehte [!], bis man das Weiße sah [!]“ (vgl. Daniel von dem Blühenden Tal vom Stricker, aus dem Mhd. übertragen, mit einer Einführung u. Anm. versehen v. Helmut Birkhan, Kettwig 1992, S. 115). Wie sollte man sich das Hervorkehren der Weiße im Kontext eines blutigen Waffengangs um Leben und Tod vorstellen, wenn nicht als ein Verdrehen der Augen? Daraus aber folgt, dass die litterale Bedeutung von *laben* (waschen, mit Wasser od. einer andern Feuchtigkeit benetzen; [mit Blut] tränken; vgl. Matthias Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Bd. 1, Leipzig 1872, Sp. 1806) nicht mehr in ihrer Konkretheit verstanden werden kann, sondern nur mehr als Ironie

licher Kohärenz gehalten werden, was in den maßgebenden Handschriften h und b überliefert ist: „sie begunden mangen laben, / unz er das wize vir kerte [bzw. verkerte]“ – „sie begannen so manchen derart (mit Blut) zu bespritzen, / bis er das Weiße (seiner Haut) ins Gegenteil verkehrte“, sprich: bis das weiße Pergament über und über mit roter Tinte besprengt war. Damit entsprechen die „selsæniu mâl“, von den Schriftritten „entworfen“, den Einstichen, wie sie die spitzen Griffel dem Pergament bei der Zeichensetzung zufügen (griechisch: [*dia-*]stízein, lateinisch: [*inter-*]pungere); die roten Striemen aber den Tintenstrichen des Rubrikators, der die Paragraphen oder Kola des Verstextes farbig hervorhebt. Die Stricker'sche Urszene des Schreibprozesses und seiner *distinctiones* ist mithin ein ritterlicher Kampf: ein Hauen und Stechen gegen die Pergamenthaut, die übersät ist mit *kóla* und *kómmata* wie ein Schlachtfeld, das wimmelt von den Streichen und Strichlein der siegreich umherschwingenden Schreiberwerkzeuge und bedeckt wird von den zerhauenen, abgeschlagenen Gliedmaßen der unterlegenen Opfer im Interpunktionsgetümmel.³⁹

(erquicken), deren Hyperbolik wiederum eine Evidenzbeteuerung („bis man [...] sah“) nach sich zieht: Nichts davon steht im Stricker'schen Text!

- 39 Auch wenn es keine Parallelen zu jener szenischen Durchdringung von körperlicher Gewalt und Schreibakt in der höfischen Literatur gibt, findet sich dennoch eine bemerkenswerte Entsprechung dazu im zeitgenössischen Kontext geistlicher Exemplarik. So legt um 1222 Caesarius von Heisterbach im *Dialogus miraculorum* VIII,35 den durch die Passionswunden entstellten Körper Christi als fleischgewordenes „Buch des Lebens“ (*liber vitae*) aus, dem die Punkte und Virgeln in Form der „Einstiche der Dornenkrone“ inskribiert sind: „Librum hunc Christus ipse scripsit, quia propria voluntate passus est. In pelle siquidem corporis eius scriptae erant litterae minores et nigrae, per lividas plagas flagellorum; litterae rubeae et capitales, per infixiones clavorum; puncta enim et virgulae, per punctiones spinarum. Bene pellis eadem prius fuerat multiplici percussione pumicata, colaphis et sputis cretata, arundine liniata.“ – „Dieses Buch hat Christus selber geschrieben, weil er aus eigenem Willen gelitten hat. Auf der Haut seines Körpers waren gleichsam die kleinen schwarzen Buchstaben mit den Striemen der Peitschenhiebe geschrieben worden. Die roten Anfangsbuchstaben sind die Einschlagpunkte der Nägel; die Punkte und Striche [virgulae] sind die Einstiche der Dornenkrone; die Haut wurde vorher gut abgeschabt mit dem Bimsstein der Schläge, sie wurde mit der Kreide von Faustschlägen und Speichel behandelt; mit dem Schreibrohr zog man die Linien.“ (Caesarius von Heisterbach: *Dialogus miraculorum*. Dialog über die Wunder. Vierter Teilbd., eingel. v. Horst Schneider, übers. u. komm. v. Nikolaus Nösges, Horst Schneider, Turnhout 2009 [Fontes Christiani 86,4], S. 1583). Urban Küsters verweist auf weitere „Parallelen für die Gleichsetzung des leidenden Christus mit einem Buch [...] im franziskanischen Umkreis“ (Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters. In: J.-D. Müller, H. Wenzel [Hrsg.]: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart, Leipzig 1999, S. 81–109, hier S. 85).

III.

Der rhetorische, heraldische und poetisch-martialische Einblick in die Anatomie des gegliederten Codex versetzt uns in die Lage, Steinhöwels Distinktionen, die seine Arbeit an Boccaccios berühmten Frauen durchziehen, mit geübterem Auge zu betrachten. Es sollte nun möglich sein, aus dem Verständnis des Buches bzw. der Buchseite als eines zäsurierten Schriftkörpers diejenigen Umdisponierungen gegenüber seiner Vorlage abzuleiten, dank derer der Traktat vom „underfchied der puncten“ an die Stelle des 100., für Eleonore reservierten Kapitels treten konnte.

Blättert man durch Johannes Zainers Druck der *Erlychten Frowen*,⁴⁰ so folgt nach dem Titelblatt zunächst das von Steinhöwel neu hinzugefügte Register, das die Aufgabe hat, neben der Reihenfolge der historischen Exempla auch einen „kurcz fin“, d. h. je ein Stichwort zum Kapitelinhalt nach dem Gliederungsmuster *per cola et commata* zu geben:

Ca . i . von Eua an dem . i . blat.
 Eua vbertrat das ainig gebot gottes † vnd mainend
 ettlich / fie hab die erst spinnen gefunden
 Ca . ii . von Semiramide blat . ii .
 Semiramis regniret in gefalt ieres sunes. Sie gewan
 moren land und jndiam. Sie buwet babiloniam / vnd
 bezwang die felben widerſpenige / Sie het vil mann
 in vnlueterkait / öch iren aigen fun Sie erlöbt unküsch
 menglichen ; Sie erdacht den frowen niderklaid zetragen⁴¹

Die Vielgliedrigkeit der Periode setzt so verschiedene Züge zu einer facettenreichen *persona* zusammen, die durch die *narratio* des jeweiligen Kapitels weiterentwickelt wird.

Auf das Register folgt der Widmungsbrief (*vgl. Abb. 1*: „Der Durchlüchtigisten Fürstin vnd // frowen frow Elienorÿ Herczogin ze // æsterrÿch“), geschmückt mit einer floralen Randleiste, von der vier hierarchisch angeordnete Wappen gehalten werden:

- a) in der Initiale der rote Löwe mit blauer Krone Jakobs von Schottland, des königlichen Vaters der Adressatin;
- b) darunter auf blauem Grund in Gold die fünf fliegenden Lerchen Herzog Sigismunds von Österreich, des Ehemanns Eleonores;

40 Zur Kooperation von Autor und Drucker vgl. Kristina Domanski: Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios *De Mulieribus Claris*, Köln u. a. 2007.

41 Diplomatische Transkription der Inkunabel Ulm 1474; vgl. Steinhöwel (wie Anm. 4), S. 2, Z. 1–9.

- c) noch eine Stufe tiefer und wesentlich kleiner als die Adelswappen die beiden gekreuzten Steinschlegel, die den Namen Steinhöwels illustrieren;
- d) am oberen Seitenrand das weiß-rot-geteilte Ulmer Stadtwappen.

Auch hier geht es um Vielgliedrigkeit, die im Schreiben an Eleonore dadurch artikuliert wird, dass Steinhöwel die Wappen blasoniert, die seine Gönnerin väterlicherseits und seitens ihres Ehemannes führt, und zwar ausdrücklich mit Hinweis auf Ziel und Ende seines Buches:

Doch zebefchlufz difes büchclins wer mir genüg / wann ich beschriben hette dife gäben wie sie von eelicher geburd ain durchlüchtige künigin ufz künig jacoben von Ichotten vnd fynem gemahel ainer künigin von engelland geboren lye; mit ainem roten löwen / verwapnet / zebedüten iere ynbrünfuge starkmütige liebÿ zû gott vnd ierem gemahel mit bekrönter stätikait / durch die blawen kron bezaichnet. Dar zû ir das gelük / ain mithellend wäpen gegeben hat / das alt österrÿch genemmet würt / fünff fliegend lerchen in blawer feldung ; zebedütend wie sie sich durch iere fünf finn / in hoher vernunft allzyt vbet / vnd als die lerchen vff gen himel flüget / betrachtend / wie sie tugentryche werk in barmherzikait gütiglich volbringe ; dar zû ir aber / das güt gelük geholfen hätt / durch befcherung aines hochgebornen willfagenden gemahels herczog figmunds von österrÿch etc. mynes genädigen herren. Der von götlicher almächtikait / mit befondern güten gäben / höch für ander angefehen ift.⁴²

Damit ist ein hochadliger Distinktionsgrad erreicht, der von den typographischen Distinktionen des ersten und letzten Kapitels metonymisch aufgegriffen und weitergeführt wird und beide Positionen der Buchgliederung von den dazwischenliegenden 98 Porträts abhebt. Sie werden je mit einem Holzschnitt eröffnet,⁴³ der die berühmte Frau im Rahmen einer charakteristischen Szene ihrer Vita ausstellt (vgl. Abb. 3). Dagegen ist die Darstellung Evas im ersten Kapitel einem Rankenwerk eingelegt, das demjenigen der Widmung entspricht. Statt jedoch Genealogie über Wappen abzubilden, ähnelt die Struktur jener zweiten Ranke einem Stammbaum, aus dessen Verzweigungen am oberen Seitenrand Personifikationen der sieben Todsünden, am linken Seitenrand aber der Sündenfall selbst herauswächst: mit Schlange, Apfel und einer nackten Eva, die die Frucht vom Baum der Erkenntnis an Adam weiterreicht (vgl. Abb. 2). So initiiert die Ahnfrau des Menschengeschlechts zugleich die spezielle Geschichte der Frauen. Deren adligen Höhepunkt aber soll nach Steinhöwels Willen Eleonore von Österreich verkörpern.

⁴² Ebenda, S. 18, Z. 12, S. 19, Z. 1.

⁴³ Vgl. Gabriele Katz: „Frauen-Bilder“ in der illustrierten deutschen Übersetzungsliteratur der Inkunabelzeit. Studien zu den Ulmer Ausgaben Heinrich Steinhöwels: *Boccaccio, Von den erlauchten Frauen*, und Esopus, *Vita et fabulae*, Diss., Tübingen 1999.

Im Buch vollzieht sich solche Verkörperlichung allerdings nicht abbildlich, sondern – wie Steinhöwel vorführt – über den Blason. Wie wir gesehen haben, stellt der Blason soziale und genealogische Distinktion über den kleinteilig parzellierten Wappensatz her. Genau dieses Prinzip der Gliederung und Stückung in Form einer durchgearbeiteten Periode ist aber Gegenstand des letzten, des 100. Kapitels (vgl. Abb. 4). Es bleibt als einziges völlig bildlos. Sein Beginn wird lediglich durch eine zweifarbig kolorierte, von Efeu umwundene Initiale markiert, die den Buchstaben „V“ *buchstäblich* aus zwei abgeschnittenen Ästen zusammensetzt (vgl. Abb. 5). Schon ein solches Detail weist auf den gemeinsamen Fokus von Dedikation und „hundertfichter ftat“ hin, wie sie für Eleonore reserviert sein soll. Zwar nimmt nicht sie selbst oder ihr Bild oder ihr heraldischer Zweitkörper dort Platz; doch betreten hier die Zeichen der Unterscheidung die Bühne. Sie repräsentieren weder physiognomisch die Züge noch den Namen noch den Blason der durchlauchten Dame, doch als körperlich gedachte Kola, Kommata und Perioden das Prinzip und die Regel dessen, was Eleonore, die Zeitgenossin Steinhöwels, vor allen berühmten Frauen der Antike auszeichnet: die Distinktion selbst in allen Abstufungen und Nuancen, die dem Buch und der sorgfältig unterscheidenden poetischen Interpunktion des Übersetzers zur Verfügung stehen. So wird Eleonore zwar nicht zur Personifikation der „Frau Zeichensetzung“, doch jede Periode, jedes Kolon, jedes kleinste Komma, das Heinrich Steinhöwel aus dem Boccaccio übersetzt, ist ein Mosaikstein zu jenem perfekten Frauenbild, das die Wappen und den Namen Eleonores tragen soll. Deshalb übergeht das letzte Kapitel seinen Gegenstand nicht, wenn es ihn weder abbildet noch ausschreit. Es enthält vielmehr die Anleitung, wie die beste aller Frauen aus der Enzyklopädie der berühmtesten Vertreterinnen ihres Geschlechts herauszulesen sei: Komma für Komma, Glied um Glied, *sin für sin*, versammelt und gut unterschieden im *codex distinctus* der Heroinnengeschichte.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Widmungsbrief (München, BSB, Rar. 704, p. 6^v).

Abb. 2: Von Eva Capitulum primum (München, BSB, Rar. 704, p. 9^v).

Abb. 3: Von Semiramide der künigin / von affira das ij. capitel (München, BSB, rar. 704, p. 10^v).

Abb. 4: Was die puncten bedüten vnd wie man danäch / lefen fol das . C . capitel (München, BSB, Rar. 705, p. 147^v).

Abb. 5: das . C . capitel (München, BSB, Rar. 705, p. 148^v).

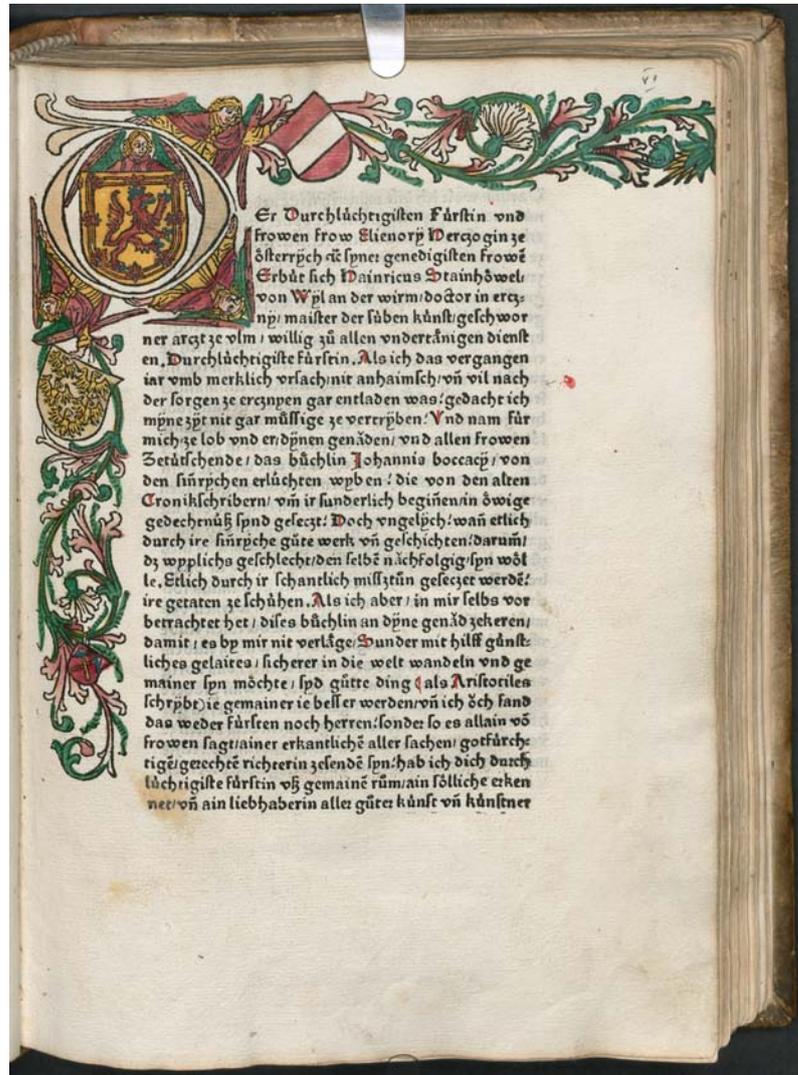


Abb. 1

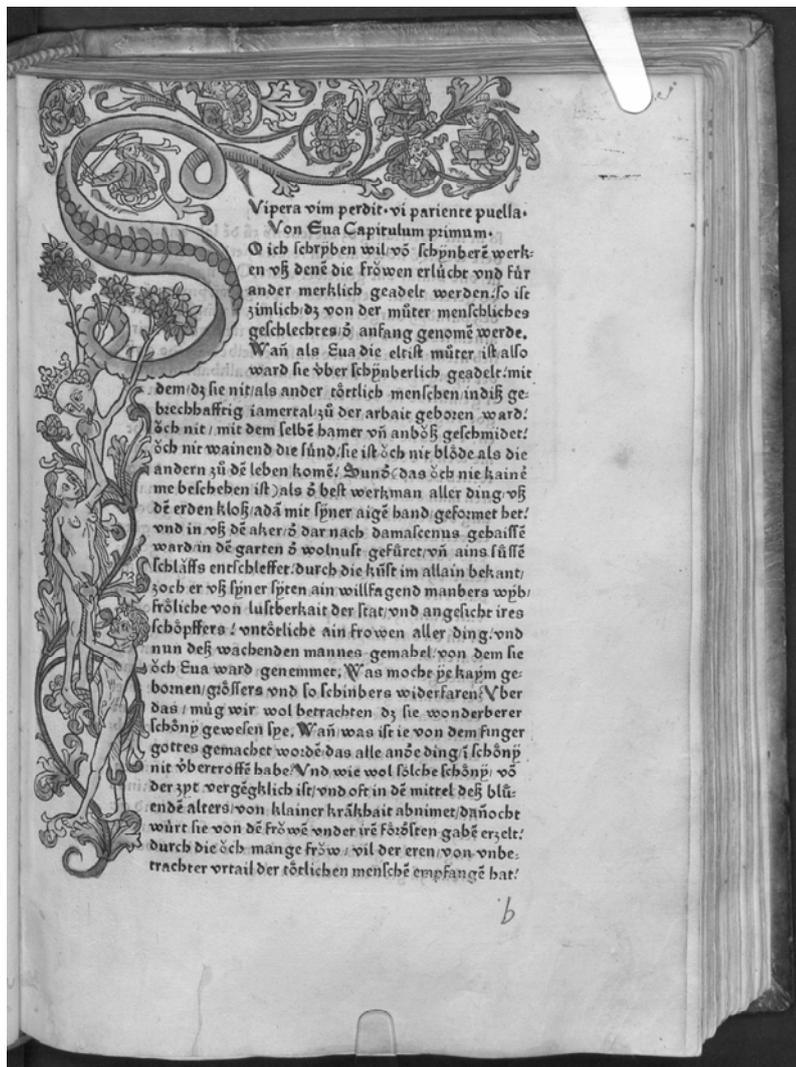


Abb. 2

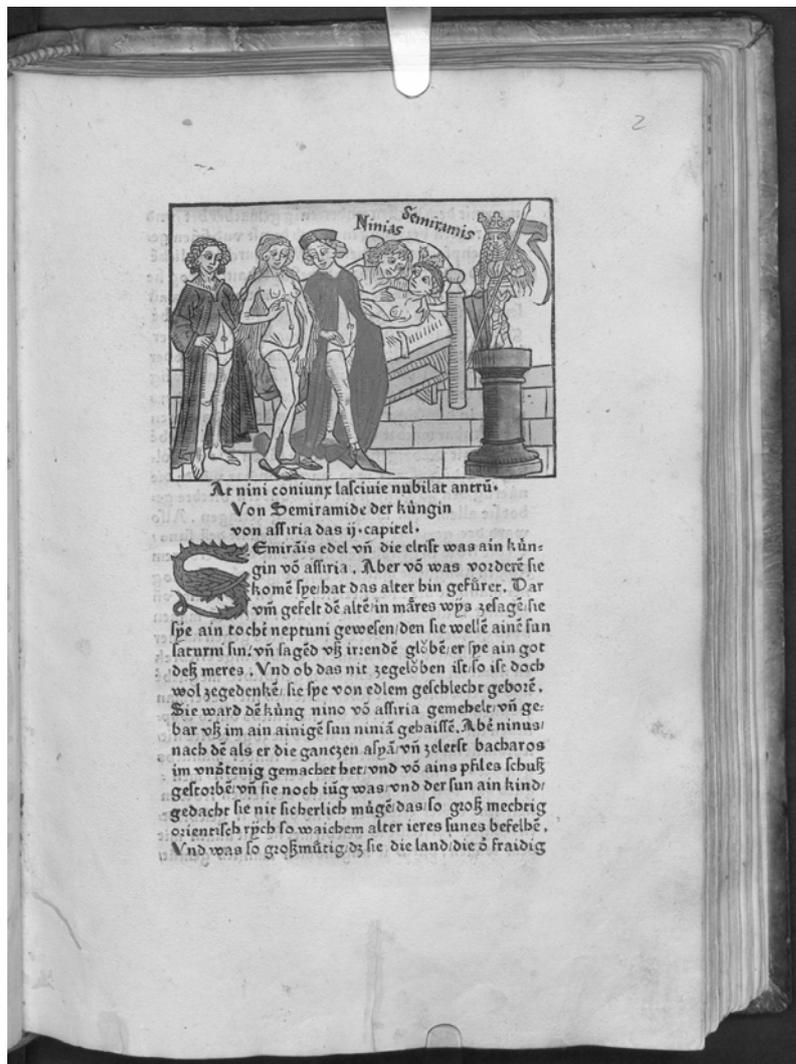


Abb. 3

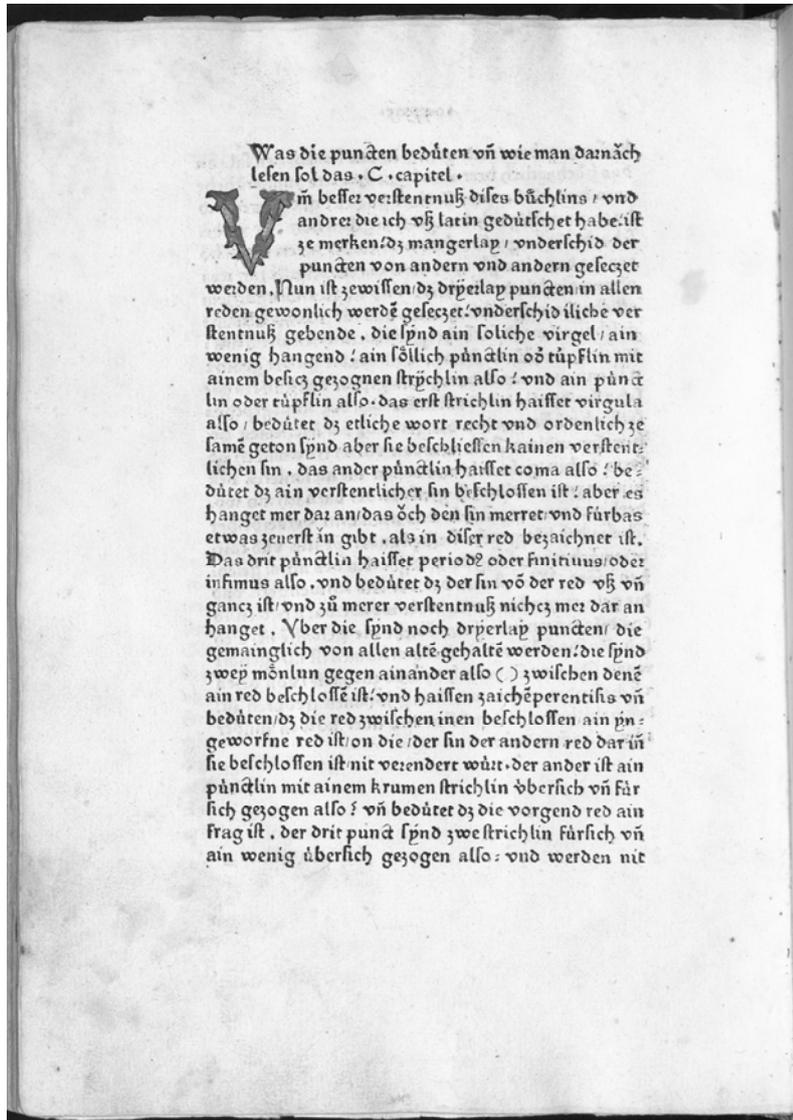


Abb. 4

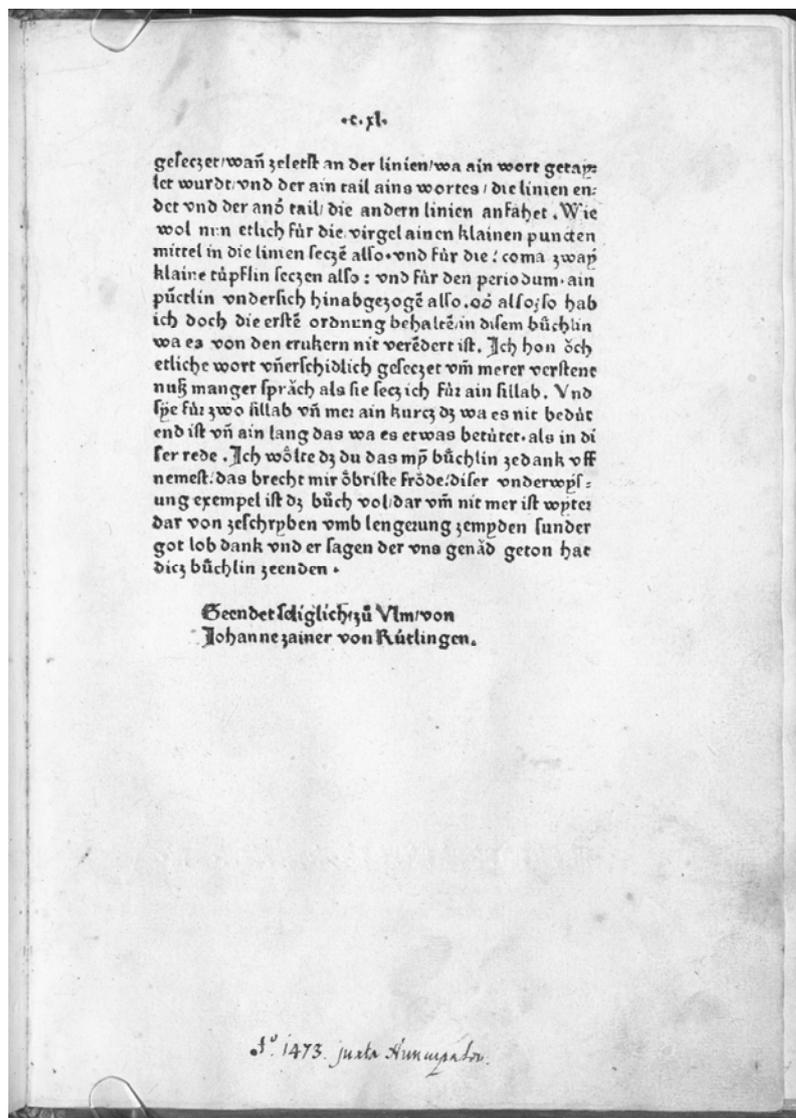


Abb. 5