HANS-MARTIN GAUGER

Was ist eigentlich Stil?

Was ist eigentlich Stil? – lautet also die kecke Frage, irritierend verschärft durch die ominöse Abtönungspartikel *eigentlich*, von der schwer zu sagen ist, was sie semantisch-pragmatisch impliziert. Aber: eine Frage stellen, heißt ja nicht, sie beantworten; es heißt nicht beanspruchen, sie beantworten zu können. Wirklich will ich die Frage nach dem Stil nur sozusagen präsentieren; ich will versuchen, sie expliziter und konkreter zu stellen.

Bekanntlich stehen wir ja bei der Kategorie des Stils vor vielen Schwierigkeiten. Ich will sie erst gar nicht darlegen. Es beginnt mit der Schwierigkeit, diese Kategorie so zu fassen, daß man wissenschaftlich oder auch nur rational mit ihr arbeiten kann, und mit der damit verbundenen Schwierigkeit, daß es einerseits *mit* diesem Begriff bei der Betrachtung von Texten kaum geht, *ohne* ihn andererseits aber auch nicht. Klar und unbestreitbar ist bei all diesen Schwierigkeiten aber doch eines: es gibt das Wort *Stil*. Halten wir uns also zunächst an das Wort! Mephistos Rat (in der Rolle Fausts) an den Studienanfänger, den „mulus“, ist ja nicht in jeder Hinsicht ungeschickt: „Im Ganzen haltet Euch an Worte!“. Das Wort *Stil* hat erstens eine komplexe und interessante Geschichte, und es kann zweitens, wie jedes andere Wort, untersucht werden in synchronischer und dann zweckmäßigerweise auf die Gegenwart gerichteter Perspektive.

Ich will, was das Historische angeht, auf das mir als wichtig Erscheinende nur kurz hinweisen und dabei gleich einiges Systematische aufgreifen.¹

Das lateinische *stilus*, unser Etymon, meinte zunächst etwas Pflanzliches: einen Stengel. Daraus wurde der Griffel zum Schreiben. Und aus dem Griffel wurde – jeder weiß es – die Schreibart. Es ist eine naheliegende Übertragung, eine Metonymie. Schon bei Terenz und besonders (hundert Jahre später) bei Cicero ist sie belegt. So hat auch *stilus*, wie wir es häufig gerade im Lateinischen finden, ursprünglich landwirtschaftliche Bedeutung; es gilt zum Beispiel auch für *cultura*, das ja zunächst „Anbau“ bedeutete ... Also der Griffel: entscheidend ist hier aber der spezifische Charakter dieses Instruments; es war dies nämlich ein besonderer Griffel: in ihm wird – darum insistiere ich, und ich insistiere auch, weil dieser Hinweis zumeist fehlt – auf historisch kontingente Weise etwas deutlich

¹ Vgl. hierzu Gauger, Hans-Martin (1990): Zur Frage des Stils – etymologisch gesehen. In: Comparatio. Revue Internationale de Littérature Comparée 2, S. 3-18.

von dem konkreten systematischen Zusammenhang zwischen Stil einerseits, Schriftlichkeit andererseits. Also: historisch kontingent zeigt sich hier ein Bedingungs-zusammenhang; Stil ist bedingt durch Schriftlichkeit, und zwar wegen eines (nicht immer gesehenen) technischen Vorteils der Schriftlichkeit. Jener Griffel (aus Holz oder aus Metall oder aus Bein) hatte zwei Enden: ein spitzes, mit dem man schrieb – es wurde meist auf Wachstafeln geschrieben –, und ein breites, abgeplattetes, das dazu diente, das Geschriebene wieder glattzustreichen und also auszulöschen. Dies ist nun auch geistig bedeutsam. „Den Griffel umdrehen“, *stilum vertere* sagt man lateinisch für „verbessern“. So war in diesem Instrument beides vereint: das Schreiben und das Löschen. Was aber bereits für den Griffel gilt, gilt noch immer und, möchte man sagen, erst recht für den Computer: das – jedenfalls durch „Überschreiben“ – Gelöschte ist auch hier in jeder Hinsicht gelöscht; mehr jedenfalls als das Abgewaschene beim Papyrus und das Abgeschabte beim Pergament: hier, beim Wachs und beim Computer, gibt es keinen Palimpsest.

Warum ist die Möglichkeit des Ausstreichens, des Löschens, so wichtig? Was hat sie zu tun mit Stil? Verbessern kann man sich auch im Sprechen: man kann in mehreren Anläufen, nach und nach, was man sagt, mit dem zur Deckung bringen, was man sagen *will*. Aber eines kann man beim Sprechen nicht: man kann nicht so tun, als hätte man sich *nicht* verbessert. Man kann die Korrektur, die man vorgenommen hat, nicht verwischen. Im Unterschied zum Sprechen hat man (und mit größter Leichtigkeit und bereits von diesem römischen Griffel an) beim Schreiben die Möglichkeit, die Korrektur, die Tatsache also, daß korrigiert wurde, ganz unsichtbar zu machen: Korrekturverwischungsmöglichkeit. Daß diese technische Möglichkeit auch geistig, im geistigen Resultat des Schreibens Konsequenzen mit sich bringt, ist evident. Das Technische beeinflußt hier – es tut dies ja durchaus nicht immer – das Geistige unmittelbar. Das im Geschriebenen erscheinende Sprachliche erreicht durch verwischte, unsichtbar gemachte Korrektur eine Intensität (oder kann sie erreichen), die im Sprechen, das sich nicht auf zuvor Geschriebenes stützen kann, unerreichbar ist. Eine Intensität, die sich dadurch noch steigert, daß sich das Schreiben – dies freilich ist eine kleine Kunst – bereits während des Schreibaktes an der Realisierung – und dies heißt vor allem an den Adressaten – orientieren kann, die zu einem späteren Zeitpunkt in der geplanten oder vorausgesehenen, im Erleben gleichsam vorweggenommenen Situation akustisch geschieht. So kann das Schreiben dann auch noch zusätzlich die Vorteile des Sprechens, des Gesprochenen nutzen. Vorteile des Gesprochenen? Nun, sie liegen vor allem im Fehlen der nicht wenigen Defizienzen des Geschriebenen. Der positive Vorteil aber des Gesprochenen liegt vor allem in der *Unmittelbarkeit*,

der spontanen Direktheit des Ansprechens. Und nun ergibt sich durch Schriftlichkeit die enorme Möglichkeit, den Eindruck von Unmittelbarkeit, der etwas Bestrickendes haben kann, zu schaffen, den Eindruck, daß hier etwas von sich aus fließt, während man es doch in Wirklichkeit genauestens vorbereitet hat.

Dies ist nun bereits einigermaßen komplex. Korrekturverwischungsmöglichkeit als wichtiges technisches Element von Schriftlichkeit, symbolisiert in diesem besonderen Griffel – *stilum vertere* –, dadurch eine Verdichtung des Sprachlichen und übrigens auch natürlich des Gedanklichen, die man Stilisierung nennen kann, die jedenfalls etwas wie „Stil“ eigentlich hervorrufen muß, dann die Mündlichkeitsvorwegnahmemöglichkeit, die mit der Schriftlichkeit einhergeht, mögliche Schaffung also von Mündlichkeit *in* und *mit* den Mitteln der Schriftlichkeit selbst, geballte Verbindung gleichsam der Vorzüge des Schriftlichen mit denen des Mündlichen; künstliche, produzierte, vorbereitete Spontaneität. Auch dies hat mit Stil viel zu tun, denn der Stil lebt stark von der Spannung zwischen Gesprochenem und Geschriebenem. Wobei es – dies brauche ich hier kaum zu betonen – bei „gesprochen“ und „geschrieben“ nicht nur (und nicht einmal primär) um die Differenz des Medialen – akustisch und optisch – geht, sondern um den verschiedenen Duktus, die jeweils verschiedene Anlage des Sprachlichen selbst. Was Peter Koch und Wulf Oesterreicher „konzeptionelle Mündlichkeit“ und „konzeptionelle Schriftlichkeit“ nennen, ist eigentlich das *sprachliche* Korrelat des typischerweise Mündlichen und des typischerweise Schriftlichen. Die Differenz zwischen „gesprochen“ und „geschrieben“ liegt hier somit im Sprachlichen, nicht nur (oder eigentlich nur mittelbar) im Medium der Realisierung.

Im übrigen ist *stilus* „Schreibart“ eine rein lateinische Prägung; keine Anlehnung, wie sonst so oft, an das Griechische; *stilus* „Schreibart“ ist keine Lehnübersetzung; *graphís* und *grapheíon* hießen nur eben „Griffel“ oder auch „Pinself“.

Sodann ist bedeutsam: in der Antike und im ganzen Mittelalter und darüber hinaus bezogen sich *stilus* und auch die entsprechenden Wörter der Volkssprachen stets nur auf Sprachliches, wobei im Mittelalter, jedenfalls im Lateinischen, *stilus* nicht im Sinne von „Schreibart“ verwendet wurde. Diese Verwendung gehört also nicht zur mittelalterlichen Latinität. Übrigens hieß im klassischen Latein *stilus* im übertragenen Sinn durchaus nicht nur „Schreibart“, es meinte auch „Literatur“ und vor allem schlicht „Sprache“. *Graeco stilo* hieß einfach „griechisch“ und war insofern ein Synonym des normalen adverbialen *graece*. Man sieht: dies ist eine durchaus skriptistische, eine geradezu skriptozentrische Auffassung von Sprache, wie sie uns ja auch in den Bildungen *grammatica*

und *litteratura* entgegentritt; beide Ausdrücke meinen etymologisch ja dasselbe, denn beide enthalten in sich den „Buchstaben“, und *litteratura* ist eine bloße Lehnübersetzung von *grammatica*. Derrida, wenn er es wüßte, müßte sich darüber freuen. Denn dies ist jedenfalls nicht „phonozentrisch“, wobei hier Derrida überhaupt einen Popanz aufbaut, gegen den er dann anrennt. Es gibt in der „abendländischen“ Tradition sowohl graphozentrische als auch phonozentrische Elemente; sie ist hier durchaus nicht einheitlich und insgesamt wohl eher graphozentrisch; auch die moderne fachsprachliche Gleichsetzung von *Text* mit jeglicher, also auch *mündlicher* Sprachäußerung ist graphozentrisch: etwas Gesprochenes wird vom Schriftlichen her gefaßt.

Die Ausweitung des Stilbegriffs auf anderes als auf Geschriebenes – auf die bildenden Künste, dann auf die Musik – findet sich erst im 17. Jahrhundert, also sechzehnhundert Jahre nach Cicero! Vorher finden sich nur einige versprengte Belege, und weiter als das 16. Jahrhundert gehen sie kaum zurück. Somit eine sehr späte Ausweitung von der „Schreibart“ auf die „Machart“. Und hier, übrigens, ist wieder Graphozentrik!

Die Ausweitung über das handwerklich Künstlerische hinaus auf Erscheinungen der „Lebenswelt“ gehört dann bereits zur Gegenwart: es gibt heute den *Arbeitsstil*, den *Verhandlungsstil*, den *Führungsstil*, dann den *Umgangsstil*, auch den *Fahrstil*, den *Laufstil* eines Joggers, schließlich gibt es den *Lebensstil*, dem sich neuerdings der *lifestyle* hinzugesellt hat. Auch das *styling* wollen wir nicht vergessen. Auffallend ist an dem allen, daß wir Stil offensichtlich nur Dingen zuerkennen, die entweder Erzeugnisse oder Tätigkeiten des Menschen sind. Es ist also so, daß unsere Sprachen in dem Wort *Stil* auf nicht ausdrückliche Weise einen Unterschied setzen zwischen Mensch und Tier. Allenfalls dem Menschen sehr nahestehende und in gewissem Sinn vermenschlichte Tiere, etwa dem Pferd oder dem Hund, würden wir diese Kategorie – aber auch nur zögernd – zugestehen.

Ein anderer bedeutsamer Punkt ist der: wir verwenden das Wort *Stil* in zwei sehr verschiedenen Weisen, die aber zusammenhängen. Erstens im Sinne eines Sich-Einfügens: der Einzelne fügt sich ein in ein Vorgegebenes; Stil ist in diesem Fall Erwartungserfüllung. Zweitens reden wir von Stil – und daran vor allem denken wir *heute* bei dem Begriff – im Sinne eines Sich-Ausfügens. Stil ist hier – umgekehrt – gerade das Sich-Abheben von einem Vorgegebenen; er erscheint hier gerade nicht als Erwartungserfüllung, sondern als „Erwartungsbesiegung“; Stil, so hat bekanntlich Roman Jakobson definiert (es ist aber nur *eine* Seite und auch diese keineswegs ganz), ist „besiegte Erwartung“, „defeated expectancy“. In diesem Sinne entspricht Stil so etwas wie der persönlichen Eigenprägung einer Äußerung und speziell einer sprachlichen. Einfügung

also und Ausfügung, englisch mit den handlichen Ausdrücken: „opting in“ und „opting out“.

Gerade hier aber – Einfügung und Ausfügung – haben wir nun historisch einen bemerkenswerten Wandel. Von der Antike bis weit in die Neuzeit, bis ins 18. Jahrhundert hinein und darüber hinaus, ist Stil durchweg im Sinne eines Sich-Einfügens verstanden worden: Stil als etwas einem Konventionellen, Typischen Entsprechendes. Das Individuelle, das sich hier natürlich auch zeigte, ist innerhalb dieser Sicht eher als Schlacke, als etwas Negatives empfunden worden (so sagt man uns – aber war es so wirklich, in jeder Hinsicht?). Der Wandel vollzog sich im 18. Jahrhundert, in dessen zweiter Hälfte, in der so vieles begann. Stil wird von nun an mehr und mehr – und in der Romantik erst recht – zum Individualstil oder Personalstil, was sich bis heute und sich verstärkend fortgesetzt hat. Von nun an dominiert das Element Ausfügung eindeutig und verdrängt das andere, das Jahrhundert und die weitaus längste Zeit hindurch dominiert hatte: die Einfügung. Aber eben: die Einfügung ist nur in den Hintergrund gedrängt worden, sie ist immer noch da.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts haben wir nun aber eine zusätzliche Wandlung. Sie hängt zusammen mit dem Aufkommen einer historischen Sicht, dem Durchbruch des historischen Bewußtseins. Die historische Sicht oder „der historische Sinn“, wie Nietzsche sagen wird, ist uns so natürlich, daß uns die Bedeutung dieses Wandels, wie auch er selbst, kaum mehr zu Bewußtsein kommen. Der ganze Bildungsbegriff, die Auffassung des Menschen überhaupt, werden in jener Zeit (und sich fortsetzend im 19. Jahrhundert) historisiert: umfassende Vergeschichtlichung. Es ist alles andere als überraschend, daß ein Begriff wie der des Stils an dieser geistesgeschichtlichen Veränderung partizipieren mußte. Stil hat seither unumkehrbar, wie es scheint, dies historisch relativierende, zeitbezogene Element. Das heißt: wir urteilen auch hier nicht mehr nach absoluten Kriterien, sondern gestehen jedem Zeit-Stil sein eigenes, jeweils historisch bedingtes Recht zu. Wir sind in der Lage, was frühere Zeiten nicht konnten, uns *einzuleben* in die verschiedensten Stile und dabei jeweils ästhetische Befriedigung zu erfahren. Wir tun sogar etwas, im Sinne jener Historisierung, das frühere Zeiten nicht nur nicht taten, sondern nicht einmal verstanden hätten: wir stellen, etwa in Bauwerken, die ursprüngliche Stilreinheit wieder her, und „Stilreinheit“ ist ja ein durch und durch historischer, historisches Bewußtsein voraussetzender Begriff. Aristoteles, Thomas, aber auch noch Kant hätten nichts mit ihm anfangen können ...

Also zusammenfassend: eine Übertragung am Ausgangspunkt, eine Metonymie. Die Übertragung vom Instrument auf das Produkt; das mit dem

Instrument Geschaffene wird mit dem Namen des Instruments selbst bezeichnet: vom „Griffel“ zur „Schreibart“. Dann, viel später, eine erste Ausweitung: von der „Schreibart“ eines Texts zur „Machart“ in den bildenden Künsten und der Musik. Die zweite, bereits moderne Ausweitung ist die von der „Schreibart“ und der „Machart“ zu anderen Tätigkeiten des Menschen, die ganz kunstfern sein können. Es bleibt aber doch eine unbestimmte Referenz auf das Künstlerische oder doch Kulturelle, selbst bei *Fahrstil* oder *Organisationsstil* fehlt sie nicht ganz. Schließlich die beiden entscheidenden und spezifisch modernen, auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurückgehenden Wandlungen des Stilbegriffs: erstens die Individualisierung, die Dominanz des „opting out“ gegenüber dem „opting in“, die Umkehrung also des Verhältnisses, das vorher war; zweitens die Historisierung.

Was die historische Relativierung des Stilbegriffs angeht, so war es Nietzsche, der wohl als erster das latent Nihilistische in ihr erkannte. In „Jenseits von Gut und Böse“ lautet ein Abschnitt (Nummer 223):

„Der europäische Mischmensch – ein leidlich häßlicher Plebejer, Alles in Allem – braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, daß ihm keines recht auf den Laib paßt, – er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Ver zweiflung darüber, daß uns 'nichts steht'; unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barocko oder 'national' vorzuführen, in moribus et artibus: es 'kleidet nicht'! Aber der 'Geist', insbesondere der 'historische' Geist ersieht sich auch noch an dieser Ver zweiflung seinen Vortheil: immer wieder ein Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem *studirt*: – wir sind das erste studirte Zeitalter in puncto der 'Kostüme', ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval großen Stils, zum geistigsten Faschings-Gelächter und Übermuth, zur transscendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, daß wir hier gerade das Reich unserer *Erfindung* noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, – vielleicht daß, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser *Lachen* noch Zukunft hat!“.

Die vorausahnende Modernität Nietzsches machen Stellen wie diese – gerade auch indirekt „stilistisch“, in ihrer grellen und, wie ich finde, etwas ungunen Brillanz – deutlich. Der Nihilismus im Stilistischen – man hat alle Stile und daher selbst eigentlich keinen – geht mit einer Stilisierung, einer *Verstilung* alles Inhaltlichen einher: da ist, in einem bestimmten, das Inhaltliche vergleichültigenden Sinne Ästhetisierung. Mit

Paul Feyerabends „anything goes“ zieht dies auch in die Wissenschaft ein. Wobei er eine Kleinigkeit übersah: wenn *alles* geht, geht eigentlich *nichts*.

Nunmehr zum Systematischen. Beginnen wir mit einer kurzen Analyse des heutigen Gebrauchs von Stil. Eine umfangreiche und detaillierte Untersuchung wäre hier sehr vonnöten. Wann reden wir von Stil? In welchen Zusammenhängen gebrauchen wir dieses Wort? Konzentrieren wir uns auf das Sprachliche, auf den Stil, wie er sich *im Sprachlichen* zeigt. Wir reden hier vom Stil im Sinne des Individualstils: jemand schreibt einen bestimmten, für ihn charakteristischen Stil. Wir beziehen uns aber auch, mit diesem Begriff, auf eine Qualität, die bestimmten Textarten entspricht, also: Gattungsstil, wenn wir „Gattung“ in einem weiteren als dem literarischen Sinne nehmen, also im linguistischen. Es geht da um Traditionen des Sprechens und – vor allem – des Schreibens insgesamt, um „Diskurstraditionen“. Stil somit als Individualstil und als Textartenstil. Es sind zwei sehr verschiedene Verwendungen: im zweiten Fall fügt sich der einzelne in ein Vorgegebenes ein, eben in eine Textart; im ersten Fall hingegen meinen wir, daß sich der einzelne gleichsam *ausfügt*; hier ist Stil wirklich etwas wie Jakobsons „besiegte Erwartung“. Dies ist vom Rezipienten her gesehen und gilt im strengen Sinn freilich nur bei erster Bekanntschaft, denn wir erwarten bald, einmal darauf eingestellt, die charakteristische Abweichung, die Eigenprägung, die wir dann schon kennen und in die wir uns „eingelese“ haben; dann wird auch hier, aber in anderer Weise, Erwartung erfüllt und also gerade nicht „besiegt“. Sie kann aber auch, wenn der Autor einmal anders schreibt, erneut „besiegt“ werden ... Übrigens muß man sich in einen bestimmten Stil in solch individuellem Sinn, wenn es um dessen Aufnahme geht, oft wirklich erst mit einer gewissen Anstrengung einlesen oder gar einarbeiten, und wie im Inhaltlichen ist es ratsam, einem Autor eine bestimmte, also keineswegs unbefristete Vorgabe an Bereitschaft, ja, wirklichem Wohlwollen zu gewähren. Man sollte nicht zu schnell abweisend reagieren, denn eben dies ist eine Gefahr der „Erwartungsbesiegung“: der Sieg kann so sein, daß man nicht weiterliest ... Zwar gibt es auch beim Stil eines Autors das Analogon zur „Liebe auf den ersten Blick“, zum „coup de foudre“, aber dieses Phänomen ist da doch eher Ausnahme: das Interesse, die Geneigtheit des Lesers, die Anmutung durch Anmut – nicht ohne Grund stellen sich hier Wörter mit erotischer Aura ein – zeigen sich oft erst nach einigem „Umgang“.

Zurück jedoch zu Einfügung und Ausfügung, oder „opting in“ und „opting out“. Bemerkenswert ist nun, daß beide Formen von Stil sich verschränken können, daß – genauer gesagt – das „opting out“ sich in-

nerhalb eines „opting in“ vollziehen kann und eigentlich vollziehen *muß*. Hierfür ein musikalisches Beispiel. Das berühmte „Italienische Konzert“ für Cembalo oder Klavier von Bach findet sich unter einem längeren Titel, der anderes einbezieht und so lautet: „Zweyter Theil der Clavier-Übung, bestehend in einem Concerto nach italiaenischem Gusto und einer Ouverture nach französischer Art vor ein Clavizymbel mit zweyen Manualen“. Dies meint offensichtlich: da ist ein Konzert, wie Italiener es erwarten, wie es ihnen gefällt, sodann eine Ouverture nach der Art, wie französische Komponisten sie zu machen pflegen. Man erkennt an diesen beiden Ausdrücken – *Gusto* und *Art* – deutlich das Element „Machart“, aber auch und vor allem das Element „Einfügung“: Bach fügt sich ein in ein italienisches und in ein französisches Muster, was ja keineswegs ausschließt, daß sich hierin auch das individuelle Sich-Ausfügen zeigt. Bach will nämlich dartun – es ist seine Voraussetzung –, indem er dem jeweils gegebenen „Gusto“ entspricht, wie er – ganz persönlich er – diese Entsprechung zuwegebringt. Übrigens ist der Begriff „Gusto“ offensichtlich rezeptionsästhetisch konzipiert, während der Begriff „Art“ in dieser Hinsicht offener ist; er dürfte sich aber doch eher – „Machart“ – auf die Produktion beziehen.

Sodann (und wichtiger) ist zu sehen, daß Stil in jedem Fall stets *innerhalb* von etwas ist. Er ist zunächst einmal – noch vor jeder Diskurstradition – unvermeidlich innerhalb einer ihm vorgegebenen Sprache: er realisiert sich innerhalb der Realisierung von Sprache als Besitz einer Gemeinschaft. Er unterliegt insofern, da zur Sprache Norm gehört oder Sprache eigentlich Norm *ist*, einem Korrektheitsrahmen. Daher gebrauchen wir *Stil* oft überhaupt im schlichten Sinn von Korrektheit. Stil ist Freiheit innerhalb von Bindung. Dieser durch die Sprache selbst gesetzte Rahmen ist so selbstverständlich, daß er eigentlich, wenn von Stil die Rede ist, verborgen bleibt. Gleichwohl ist er da, und so haben wir, noch vor dem Rahmen der jeweiligen Diskurstradition (oder Textart), den einer Sprache, eines Sprachbesitzes. Hierfür ein Beispiel.

Der siebzehnjährige Sigmund Freud schreibt am 16. Juni 1873 an den Freund Emil Fluss, dem er von seinem Abituraufsatz berichtet: „Mein Professor sagte mir zugleich – und er ist der erste Mensch, der sich untersteht, mir das zu sagen –, daß ich hätte, was Herder so schön einen idiotischen Stil nennt, das ist ein Stil, der zugleich korrekt und charakteristisch ist.“ Hier ist nun in der Erläuterung „korrekt und charakteristisch“ beides beieinander: die Einfügung im Blick auf Korrektheit (es ist der Korrektheitsrahmen des Sprachbesitzes selbst, aber auch – möglicherweise – der einer bestimmten Diskurstradition) und die Ausfügung, dergestalt, daß gerade *innerhalb* von Korrektheiterfüllung das Eigene her-

vortritt. Also: charakteristische Korrektheit, sich ausfügende Einfügung; man fügt sich in ein Vorgegebenes ein (den Sprachbesitz, die jeweilige Diskurstradition), tut dies aber in sich ausfügender, individualisierender oder, in Herders etymologisierender Wortverwendung, „idiotischer“ Weise. Die Stelle zeigt auch, daß Freud hier einen hervorragenden Lehrer hatte – nicht nur wegen der Richtigkeit seines Urteils, sondern auch und vor allem wegen dessen Differenziertheit. Der tüchtige Mann sah genau, worauf es hier ankommt: auf Eigenheit *innerhalb* von etwas, nämlich des Korrekten.

Stil, also, notwendig innerhalb eines Rahmens: erstens innerhalb der Sprache, zweitens innerhalb einer Diskurstradition, Sprachrahmen und Textarraumen. Zum Stil gehört essentiell diese Rahmenbedingung; Rahmen, Rahmenbegrenztheit der Bewegung ist die Bedingung der Möglichkeit von Stil.

Die andere Bedingung dieser Möglichkeit ist dann natürlich die Möglichkeit von Bewegung überhaupt: die Möglichkeit somit eines so oder so oder so. Wo es nur *eine* Möglichkeit gibt, ist Stil unmöglich. Gerade im Sprachlichen läßt sich dies exemplarisch zeigen: Stilistisches kann es im Sprachlichen nur geben, wo sprachlich gewählt werden kann. Dort, wo der grammatische Rahmen des Sprachbesitzes nur *eines* vorschreibt („servitute grammaticale“), ist Stilistisches ausgeschlossen.

Ausfügung also und Einfügung. Gibt es zwischen diesen beiden Verwendungsweisen, die gegensätzlich sind, Gemeinsamkeit? Nun, die Gemeinsamkeit besteht offensichtlich darin, daß sich beide mehr auf das Formale als auf das Inhaltliche beziehen: mehr, um es schlichter und „phänomenologischer“ zu sagen, auf das *Wie* als auf das *Was*. Der implizite Gedanke ist dabei der: etwas ist schon da, das *Was* des Gesagten; nun kommt das *Wie* hinzu, denn die Unterscheidung von *Was* und *Wie* setzt die Vorgängigkeit des ersteren voraus; ein *Wie* kann ohne ein *Was* nicht gedacht werden; eher schon ein *Was* ohne *Wie*. „What do you read, my Lord?“, fragt Polonius den Hamlet, und wie dieser ausweichend und zweideutig antwortet: „Words, words, words“, insistiert Polonius, und wir fühlen: zu Recht, denn Hamlets Antwort ist keine Antwort, da sie ja für jegliche Lektüre gilt: „What is the matter, my Lord?“. Das heißt: Polonius fragt nicht nach dem Stil, nicht nach dem *Wie*, er fragt nach dem *Inhalt*, er möchte wissen, worum es in dem Buch geht, und dies ist ja vernünftigerweise die erste Frage, die im Blick auf ein Buch zu stellen ist. Später sagt Hamlets Mutter Gertrude im Blick auf eine recht blumige Darlegung des Polonius (und da haben wir nun wieder wie selbstverständlich die Trennung): „More matter with less art“. Hier wird also mehr Inhalt gewünscht, mehr Mitteilung; und „art“ ist hier doch wohl

(und wohl eher im Sinn der Einfügung) ein anderes Wort für *Stil*; Gertrude will, in unseren Worten, mehr *Was* hören und weniger *Wie*.

Natürlich berufe ich mich hier nicht auf Shakespeare; ich berufe mich darauf, daß uns, was hier intelligent und anmutig gesagt ist, spontan einleuchtet: diese Sätze formulieren die Voraussetzung, die auch die des vorwissenschaftlichen Sprachbewußtseins ist, wenn es um Sprachäußerungen und um ihren Stil geht. Dies ist nun ein systematisch wichtiger, oft mißachteter Punkt: die wissenschaftliche Betrachtung darf, ja, sie *muß* hier auf dieses Sprachbewußtsein rekurrieren, denn Stil, was immer er ist, ist etwas, das sich nicht erst der wissenschaftlichen Untersuchung zeigt; er ist schon vor ihr im Sprachgebrauch als etwas Erlebtes da und ist ein Bestandteil der *Impression* des nicht-sprachwissenschaftlich oder literarkritisch gebildeten Lesers. Eine Stiluntersuchung ist absurd, wenn sie sich vom Erleben des Lesers trennt oder sich gar zu diesem Erleben nicht mehr in Beziehung setzen läßt. Die Unterscheidung von Was und Wie gehört nun aber gerade zu diesem Erleben. Sie gehört zum vorwissenschaftlichen Sprachbewußtsein. An ihr ist nicht zu rütteln. Da gibt es nur noch Differenzierung; diese allerdings ist nötig. Ich nenne zwei Beispiele.

Der Kritiker Johannes Willms schrieb vor kurzem in der „Süddeutschen“ sehr kritisch über „Das Echolot“ (1993) von Kempowski: der Autor habe unter dem auch von ihm selbst gefühlten Druck der Banalität der vielen von ihm zusammengestellten Texte „Auszüge aus Briefen und Tagebüchern von André Gide, Julien Green, Paul Léautaud, Anaïs Nin oder Paul Valéry ... in seine Sammlung aufgenommen“. Und nun fährt er fort:

„So willkürlich diese Auswahl 'edler Federn' (nota bene!) anmutet, so deutlich kommt die mit ihr verfolgte Absicht zum Vorschein: Von diesen Texten, die allesamt ein wesentlich höheres stilistisches als reflexives Niveau haben (note bene!), sollte einiger Glanz auf die ansonsten überall vorwaltende Spracharmut und Banalität fallen.“ (Süddeutsche Zeitung, 2. Januar 1994, S. 17)

Eine Unterscheidung also zwischen „reflexivem“, somit auf das Inhaltliche zielendem, und dem „stilistischen Niveau“, das allein das formale Wie und hier speziell wohl das Sprachliche meint. Man kann also – und so ist es in der Tat – im Wie Niveau haben (*nur* im Wie) und im Was (*nur* im Was) und gewiß auch in beiden zugleich. Oder der alte Fontane an seinen Verleger über den „Stechlin“ (es ist ein „abstract“): „Zum Schluß stirbt ein Alter, und zwei Junge heiraten sich; und das ist so ziemlich alles, was auf den 500 Seiten geschieht“. Dies also, nach Fontane, der Inhalt, das Was; nun aber fährt er fort: alles habe ihm gelegen an der

„Mache“, und er versteht dies vielleicht etwas überraschende, auch so schmissig modern klingende Wort, das ein interessantes, ins Handwerkliche gewendete Synonym für „Stil“ ist, mit einem Ausrufungszeichen.² Also wieder: das Wie ist ihm entscheidend; man könnte wohl auch sagen: es wird ihm zum Was. Dies ist nämlich das Kennzeichnende *literarischen* Schreibens: das Was tritt vielfach zurück hinter dem Wie; auf dem Wie liegt der Nachdruck dessen, der sich literarisch zu schreiben müht.

Stil ist also bei einem Text (*auch* bei einem Text) das Wie: wie ist er gemacht? Oder einfach: *wie ist er?* Nicht also: „What do you read, my Lord?“ – sondern: How is what you are reading, my Lord? How is it written?

Wenn wir aber zwischen Was und Wie unterscheiden, stoßen wir auf eine klassische Schwierigkeit: das Wie kann nicht immer eindeutig vom Was getrennt werden. Und hier zeigt sich gerade ein Spezifisches des *literarischen* Texts: die Trennbarkeit von Was und Wie ist bei ihm entschieden geringer als beim nicht-literarischen. Das Was gehört beim literarischen Text in gewissem Sinn selbst schon zum Wie, wobei der literarisch-poetische Diskurs, auch in dieser Hinsicht, nicht völlig verschieden ist von der nicht-literarischen Äußerung: es gibt da eine Skala, einen Übergang, keinen eigentlichen Bruch. Das Spezifische des literarischen Texts liegt darin, daß in ihm die Verschränkung von Was und Wie bis zur völligen Untrennbarkeit gehen *kann*, was sich dramatisch in der Übersetzung zeigt: sie kann nahezu unmöglich sein, eben weil das Materielle eines Texts so zu ihm gehören kann, daß es von ihm nicht abziehbar ist. Wieder zeigt sich hierin die querliegende Unabhängigkeit dieser Kategorie: Stil ist ein Wie besonderer Art, eben weil er, beim literarischen Text, so stark auch – und gerade – durch das Inhaltliche bedingt ist, durch die „Gegenstände und Sachverhalte“, um mit Karl Bühler zu sprechen, auf die er zielt (wobei – wohlverstanden – diese „Gegenstände und Sachverhalte“ auch fiktiv sein können, ja, in der Regel sind). Anders im wissenschaftlichen Diskurs, der dem literarischen konträr entgegensteht: in ihm lassen sich die Elemente der „Appellfunktion“ und der „Ausdrucksfunktion“ leichter und – im Idealfall – vollständig trennen von der „Darstellungsfunktion“. Radikal, aber eigentlich zutreffend, erklärt Roman Ingarden:

„In einem wissenschaftlichen Werk können ... in den verschiedenen Schichten ästhetisch relevante Qualitäten auftreten ... Sie brauchen aber in diesem Werk gar nicht vorhanden zu sein und stellen – falls

² Zit. bei Heller, E. (1979): Fontane und die Kunst des Romanciers. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, S. 69.

sie doch da sind – einen im Grund entbehrlichen Luxus dar. Manchmal können sie sogar das betreffende Werk in der Ausübung der ihm eigenen Funktion stören, indem sie dem Leser die Annäherung an die im Werk zur erkenntnismäßigen Erfassung gebrachte transzendente Wirklichkeit erschweren. In einem literarischen Kunstwerk dagegen bilden diese Qualitäten ... das bedeutendste Moment in dem zur ästhetischen Konkretisierung gebrachten Kunstwerk.“³

Ingarden erfüllt hier selbst die von ihm erhobene Forderung luxusfreien Diskurses. Oder ist dies – rien n'est simple – ein Luxus besonderer Art? Von hier aus ließe sich argumentieren, daß gerade dem wissenschaftlichen Diskurs entschieden mehr Stil zugestanden werden könnte (und *müßte*), als dies der Fall ist: da hier das Was klar abtrennbar ist, da das Wissenschaftliche gerade nicht Stil ist und sein darf, da der Stil hier wirklich nur hinzukommt als etwas Persönliches, sollte man ihn auch hinzukommen lassen und sein Hinzukommen (im Sinne individueller Ausfüllung) tolerieren, ja, begrüßen. Gerade hierin pflegen wir jedoch, streng zu sein („das ist nicht der Stil einer Doktorarbeit!“). Übrigens denkt Buffon bei seinem berühmten dictum in dem nicht ganz so berühmten „Discours sur le style“ gerade an die wissenschaftliche (er sagt „philosophische“) Darlegung: „Le style, c'est l'homme même“. Er ist für ihn das vom Persönlichen her (durch bewußte Arbeit) Hinzugefügte, *zusätzlich* ins Werk, in den Text Gesetzte.⁴

Für die Trennung von Was und Wie eine charakteristische Äußerung von Sigmund Freud. Er beginnt seine eigentümlich spröde Abhandlung „Der Moses des Michelangelo“ aus dem Jahr 1914 (wir wissen, wie sehr ihn diese Statue faszinierte) mit diesem Satz:

„Ich schicke voraus, daß ich kein Kunstkennner bin, sondern Laie. Ich habe oft bemerkt, daß mich der Inhalt eines Kunstwerkes stärker anzieht als dessen formale und technische Eigenschaften, auf welche doch der Künstler in erster Linie Wert legt. Für viele Mittel und manche Wirkungen fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis.“ (Gesammelte Werke, X, S. 172)

Eine, man möchte sagen, souverän biedere Äußerung, die sicher Freuds redlichem Empfinden entspricht; Koketterie war ihm einigermaßen fremd. Freud meint also, das heißt: er gibt zu – und weiß, daß dies vom Standpunkt des „Kunstkenners“ aus ein gravierender Fehler ist –,

³ Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen. S. 156.

⁴ Hierzu zwei Arbeiten von mir: „Stil in der Wissenschaft“ und „Graf Buffon über den Stil oder >Stil ist der Mensch selbst<“ in einem 1995 bei C.H. Beck, München, erscheinenden Buch.

daß ihn (in unseren Worten) das Wie eines Kunstwerks, für den Kenner das Eigentliche, weniger interessiere als dessen Was, in diesem Fall somit die Auffassung des Mose durch Michelangelo, wie sie sich ausdrückt in diesem gewaltigen Werk, das wie wenig andere einlädt zu solcher „Stoffentgleisung“, der Entgleisung, wenn es denn eine ist, in das *Was*.

Somit: Stil ist in einer noch näher zu bestimmenden Weise das Formale, das *Wie*: etwas, das schon da ist, ein Inhaltliches, ein Was tritt in spezifischer Weise hervor; es könnte so oder so oder so hervortreten, tritt aber so hervor. Das Was wird mit einem Wie versehen. Und an dieser Stelle sind mir nun zwei Dinge in gleicher Weise wichtig. Erstens und einerseits, daß es bei diesem Wie *bleibt*: man kommt nicht weiter, denn wenn man einzuengen sucht, wird der Begriff in der Tat zu eng. Zweitens und andererseits, daß dieses Wie als etwas *rein* Formales und *nur* Hinzu-kommendes und also analytisch von den übrigen Elementen des Textes rein Ablösbares *nicht* vorauszusetzen ist, daß somit, in anderen Worten, in diesem Wie, das als solches bleibt, auch *Inhaltliches* ist und daß dies insbesondere für das Literarische, den Stil im Literarischen gilt. Die Metapher vom stilistischen „Kleid“, von der stilistischen „Einkleidung“, zu der ja auch der zentrale Begriff des „ornatus“ der Rhetorik gehört, ist unangemessen. Es ist alles andere als neu, dies festzustellen. Wichtiger wäre jedoch, sich darüber klar zu werden, daß es gleichwohl – es war mein „einerseits“ – beim Stil als einem Wie bleiben muß. Stil ist ein Wie, anders ist der Begriff nicht zu fassen. Zu diesem Wie gehören aber auch – und im Literarischen auf jeden Fall – Elemente, die dem Was zuzurechnen sind. Demzufolge gibt es im Literarischen auch kein reines Was. Und dies markiert – ich sage es bewußt gegen bestimmte modische Sperenzen – den abgrundartigen Unterschied zum wissenschaftlichen Reden, wie es sein sollte. Hier, im Wissenschaftlichen, gibt es das reine Was. Stil ist also im Medium des Sprachlichen jenes komplexe Wie: einerseits muß man festhalten, beim sich einfügenden wie bei dem sich ausfügenden Stil, an dieser Bestimmung; Stil ist ein *Wie*, dem also ein *Was* entgegensteht, andererseits gilt es, dieses Wie in seiner Komplexheit zu sehen, es nicht, wie es neuerdings anschaulich heißt, „unterkomplex“ zu fassen.

Hieraus folgt nun unmittelbar, daß es ein unterkomplexes Mißverständnis von Stil im Sprachlichen ist, diesen in erster Eingrenzung als etwas bloß Sprachliches zu betrachten. Und mir scheint, daß dies die gängige Auffassung gerade und vor allem unter Sprachwissenschaftlern ist. Ich will die Zitate nicht häufen. Vielleicht zitiere ich eher einen Philosophen. Manfred Frank erklärt in seinem 1992 erschienenen bemerkenswerten Buch „Stil in der Philosophie“: „Über eines jedenfalls besteht Einigkeit“ – man sieht: dies ist für ihn der Fels in der Brandung – „darüber, daß

der Stil ... ein Zug des Sprachlichen ist." Ich setze meine These dagegen: Stil ist, auch im Sprachlichen, auch als Eigenschaft eines Texts, nichts rein Sprachliches, er ist kein „Zug des Sprachlichen“; aber wir müssen noch weiter gehen und sagen: er ist nicht einmal etwas *primär* Sprachliches. Und hier darf darauf aufmerksam gemacht werden, daß schon die Sprachäußerung selbst, von welcher der „Text“ eine spezifische Erscheinung ist, nichts rein Sprachliches ist, obschon überall in ihr, da sie ja Sprachäußerung ist, Sprachliches ist. Rein sprachlich ist in ihr nur, was Sprachbesitz realisiert. Die Sprachäußerung ist etwas Nicht-Sprachliches im *Medium* des Sprachlichen; nicht-sprachlich in ihr ist zumindest das Was des durch sie Gesagten, ihr Inhalt. Eine Äußerung – das sind eben nicht „words, words, words“, sondern etwas, ein Was im *Medium* von Wörtern (und anderem Sprachlichem). Weder also ist der Text selbst (im weiteren, fachsprachlichen oder im engeren Sinn) etwas bloß Sprachliches noch ist dies der Stil, der sich an ihm – möglicherweise – zeigt.

Wir müssen also sagen, daß zum stilistischen Wie, also einfach zum Stil eines Texts, drei Arten von Elementen gehören. Erstens *inhaltliche* Elemente, die – im Sinne der Vermeidung des Unterkomplexen – jenem Wie zuzurechnen sind, sie sind schon Elemente von Stil, tragen konstitutiv zu ihm bei. Zweitens sodann gibt es als Bestandteile des Stils *formale* Elemente, die *nicht-sprachlich* sind (das heißt: sie erscheinen zwar sprachlich, da sie ja in einem Text erscheinen; sie erscheinen im Medium der Sprache, an Sprache gebunden, sie sind aber nicht eigentlich sprachlicher Natur). Nicht-sprachlich formale Elemente von Stil, die stark zu ihm beitragen, wären zum Beispiel: Pathos, Feierlichkeit, Leichtigkeit, Tempo, Umständlichkeit und so fort. Solche Elemente sind nicht Exteriorisierungen eines Sprachbesitzes. Darum sind sie auch – es ist ein gutes operationales Kriterium – ohne Schwierigkeit übersetzbar. Drittens gibt es formale und nun wirklich *sprachliche* Elemente, die zu jenem Wie, das der Stil ist, mit beitragen, Elemente, die also wirklich Exteriorisierungen von Sprachbesitz, also eigentlich sprachlich sind. Als sprachlich darf somit mit Recht nur dasjenige im Stil eines Texts betrachtet werden, das Sprache, Sprachbesitz, „langue“, realisiert. Und bei diesen letzteren Elementen trifft nun beides zu: diese Elemente von Stil realisieren die als Rahmen vorgegebene Sprache, und sie werden durch die dem Text vorgegebene Sprache realisiert.

Natürlich kann ich mich als Linguist oder Literaturwissenschaftler konzentrieren oder beschränken auf die sprachlichen Elemente von Stil. Nur muß ich dann wissen (und die anderen wissen lassen), daß ich mich unterkomplex verhalte und nur einen Teil des Stils – und nicht einmal den bedeutsamsten – zum Gegenstand mache. Andererseits liegt es auf der

Hand, daß gerade die Sprachwissenschaft zu diesem – wichtigen – Teil des Stils Bündiges zu sagen hat.

Zusammengefaßt also: Stil im Sprachlichen ist das in gewissem Sinn vom Was des Gesagten trennbare Wie. Dieses Wie enthält drei sehr verschiedene Arten von Elementen: inhaltliche Elemente (dies gilt für literarische Texte im weitesten Sinn dieses Begriffs), dann formale Elemente, die nicht-sprachlich sind, die sich zwar, wie die inhaltlichen, sprachlich, das heißt im Medium einer Sprache realisieren, aber nicht Realisierungen von Sprache sind. Schließlich sprachliche Elemente, die zum Stil insgesamt dadurch beitragen, daß sie die vorgegebenen Möglichkeiten der jeweiligen Sprache spezifisch ins Werk setzen.

Und festzuhalten, noch einmal, ist die nicht bloß kontingent etymologische Bindung von Stil an Schriftlichkeit. An den Griffel, den *stilus* mit den beiden Enden: dem spitzen und dem abgeplatteten. Die Schrift ermöglicht und fördert ein intensiveres, ein stilisiertes Sprechen, ein Sprechen mit Korrekturverwischung und auf der Grundlage von deren erst durch sie gegebenen *technischer* Möglichkeit. Stil ist also – so gesehen – der Griffel, oder da französisch *style* noch immer „Griffel“ heißt: „le style, c'est le style même“.

Ich will nun versuchen, meine These, daß Stil, auch wenn er sich im Medium des Sprachlichen zeigt, nichts rein Sprachliches, ja, nicht einmal *primär* etwas Sprachliches sei, an einem kurzen Textstück, natürlich nur ansatzweise, zu illustrieren.

Coda: Ernst Jünger, Auf den Marmorklippen

Nehmen wir den Beginn von Ernst Jüngers „Auf den Marmorklippen“, eines schmalen Buchs, das 1939 erschien (und auch in diesem Jahr geschrieben wurde) und damals weithin als „kritisch“ gegenüber dem Regime aufgefaßt wurde (von einer Auffassung des Buchs als einem Beitrag zum „Widerstand“ zu reden, wäre aber anachronistisch; dieser Begriff trat erst später hervor und wird heute leider für alles Mögliche, meist ganz und gar Gefährloses „stillos“ und mehr als dies verwendet). Es ist zweckmäßig, für eine solche Illustrierung den *Beginn* eines Werks zu nehmen, weil dann ja zuvor noch nichts ist; da wird erst etwas „aufgebaut“.

„Ihr alle kennt die wilde Schwermut, die uns bei der Erinnerung an Zeiten des Glückes ergreift. Wie unwiderrufflich sind sie doch dahin, und unbarmherziger sind wir von ihnen getrennt als durch alle Entfernungen. Auch treten im Nachglanz die Bilder lockender hervor; wir denken an sie wie an den Körper einer toten Geliebten zurück, der tief in der Erde ruht und der uns nun gleich einer Wüsten-Spiegelung in einer höheren und geistigeren Pracht erschauern läßt. Und immer wieder tasten wir in unseren durstigen Träumen dem Vergangenen in jeder

Einzelheit, in jeder Falte nach. Dann will es uns scheinen, als hätten wir das Maß des Lebens und der Liebe nicht bis zum Rande gefüllt gehabt, doch keine Reue bringt das Versäumte zurück. Oh, möchte dieses Gefühl uns doch für jeden Augenblick des Glückes eine Lehre sein!

Und süßer noch wird die Erinnerung an unsere Mond- und Sonnenjahre, wenn jähre Schrecken sie beendete. Dann erst begreifen wir, wie sehr es schon ein Glücksfall für uns Menschen ist, wenn wir in unseren kleinen Gemeinschaften dahinleben, unter friedlichem Dach, bei guten Gesprächen und mit liebevollem Gruß am Morgen und zur Nacht. Ach, stets zu spät erkennen wir, daß damit schon das Füllhorn reich für uns geöffnet war.

So denke ich auch an die Zeiten, in denen wir an der großen Marina lebten, zurück – erst die Erinnerung treibt ihren Zauber hervor. Damals freilich schien es mir, als ob manche Sorge, mancher Kummer uns die Tage verdunkelten, und vor allem waren wir vor dem Oberförster auf der Hut. Wir lebten daher mit einer gewissen Strenge und in schlichten Gewändern, obwohl kein Gelübde uns band. Zweimal im Jahre ließen wir indessen das rote Futter durchleuchten – einmal im Frühling und einmal im Herbst.

Im Herbst zechten wir als Weise und taten den köstlichen Weinen, die an den Südhängen der großen Marina gedeihen, Ehre an."

Zunächst sind da, blicken wir auf das Was, Gedanken, Gefühle, Beobachtungen, auch eine Mahnung; sie alle sind – als solche – gewiß nicht sprachlich, sie sind nur sprachlich ausgedrückt, andererseits haben sie aber zu tun mit dem Stil, dem Wie, dieses Passus; sie schaffen ihn mit: die mehr oder weniger heftige Trauer bei der Erinnerung an eine Zeit des Glücks; die Beobachtung, daß Zeit definitiver trennt als Raum, worin auch impliziert ist, daß wir Zeit nur als Raum erleben können, obwohl sie etwas völlig anderes ist als er; die Beobachtung, daß die Erinnerung etwas von sich selbst aus hinzufügt zu dem Glück, an das wir uns erinnern; das Bedauern, das uns ergreift im Blick darauf, daß wir uns gebotene Möglichkeiten nicht genutzt haben; der Appell, das gerade gegenwärtige Glück voll und bewußt auszuleben; und so fort. Es sind keine profunden, sondern normale Gedanken, denen man sogleich zustimmen wird. Übrigens ist der allererste Satz kaum mehr als eine Übersetzung eines Dante-Satzes: Francesca da Rimini sagt in dem berühmtesten Gesang des „Inferno“ und wohl der ganzen „Commedia“: „Es gibt keinen größeren Schmerz, als sich im Elend an die Zeit des Glücks zu erinnern“, „Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria“ (5. Gesang, 121–123). Das „Elend“ fehlt bei Jünger (aber nicht ganz), und wichtig ist natürlich der Unterschied zwischen „großem Schmerz“ und „wilder Schwermut“: da steht (romanische) >Klassik< gegen >Romantik<! Oder nehmen wir den Vergleich, der ja auch ein Gedanke ist, der Erinnerung an das Glück mit einer verstorbenen Ge-

lieben. Gerade dieser überraschende Gedanke, besonders in seiner eigentümlichen Konkretheit (nicht einfach die Geliebte, die in der Erde ruht, sondern, auf der Materialität insistierend, der „Körper einer toten Geliebten ... , der tief in der Erde ruht“). Der Vergleich ist umso überraschender, ja, befremdlicher, als dies ja – im Text selbst, nicht im Leben des Autors – die Erinnerung nicht eines alten Mannes, sondern die eines Vierzig- oder Fünfzigjährigen ist. Natürlich wäre dieser Vergleich eine gute Stelle für Elisabeth Bronfen: die definitiv ruhigestellte Frau, die aber dann gerade – angenehm – wiederkehrt als eine *Fata Morgana*.⁵ Und dann die Merkwürdigkeit (man kommt nicht sogleich darauf), daß, so wie die Formulierung ist, eigentlich unklar bleibt, wo denn die „höhere und geistigere Pracht“ zu suchen (und zu finden) sei: bei dem in der Erinnerung wiedererstehenden Körper der Frau oder – so steht es eigentlich da – bei dem Erschauernden selbst, dem sich erinnernden Mann. Zum Stil tragen gewiß auch die erotischen Anklänge des Passus bei. Es ist da eine eigentümliche Präsenz des Erotischen, die wir schwerlich als sprachlich bezeichnen können, obwohl sie sich mit und durch Sprache ergibt, aber sie ergibt sich nicht aus spezifischer Sprachverwendung: die „lockenden Bilder“, dann eben der „Körper“ einer toten Geliebten, das „Erschauern“, die „Pracht“, die eigentümliche „Falte“, die explizite Fast-Gleichsetzung von Leben und Liebe, das „rote Futter“. Ein stilistisches Element ist auch die Unbestimmtheit des Orts, ebenfalls sicher nicht sprachlich: „die große Marina“, die auf eher unbestimmte Weise angrenzt an Burgund. Hierher gehört auch das Bedrohliche, das suggeriert wird durch die gleichsam vorlaufende, hier zunächst unverständliche Nennung des „Oberförsters“ (diese Figur wurde auf Hermann Goering bezogen). All dies – und einiges andere könnte noch genannt werden – sind inhaltliche Elemente, die den Stil des Passus mitkonstituieren und doch ihrer Natur nach nicht sprachlich sind.

Dann die Erzählhaltung, der Ton: die direkte Anrede an den Leser, und zwar in der Form, als werde hier, mit ihm zusammen, gleichsam eine Gruppe von Vertrauten des Redenden, zu denen er selber zählt, angeredet. Der Appell sodann in dem Text – dies geschieht gerade durch die Normalität der Gedanken und Beobachtungen – an Vertrautes, an geteilte Erfahrung. Das „wir“ und „uns“, die hier erscheinen, sind „einschließend“; der Angeredete wird eingeschlossen. Dies ändert sich dann im dritten Abschnitt, in dem ein die Angeredeten ausschließendes „wir“ erscheint. Dieser Ton wäre ungefähr so zu kennzeichnen: eine gemäßigte, ruhige, nachdenkliche Feierlichkeit, ein ernstes und gewähl-

⁵ Bronfen, Elisabeth (1994): Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München. Antje Kunstmann-Verlag.

tes parlando, durchaus also Sprechnähe, Einbeziehung des Angeredeten, Abwesenheit von ironischer oder humoriger Distanzierung, das Affirmative in der Haltung überhaupt. Dies wären nun also formale Elemente, die ohne Zweifel nicht-sprachlich sind, die sich nur eben im Medium des Sprachlichen realisieren, aber doch nicht – darauf käme es an – Realisierungen von Sprache sind.

Im eigentlichen Sinn sprachliche Elemente wären etwa die folgenden: Gleich das erste Wort, das „Ihr“; hier hätte der Erzähler auch sagen können: „Sie alle kennen die wilde Schwermut ...“; das heißt: hier wurde nun wirklich *sprachlich* gewählt, hier wurde eine Möglichkeit des Deutschen genutzt (im Französischen oder Englischen ist da gleich eine Schwierigkeit für den Übersetzer). Dann natürlich die gewählten Wörter: der „Nachglanz“, eine Art Synonym für „Erinnerung“; dieses Wort erscheint ja dann im dritten Abschnitt: „erst die Erinnerung treibt ihren Zauber hervor“ (gegenüber vorher: „Auch treten im Nachglanz die Bilder lockender hervor ...“). Dann zum Beispiel die Weine, die an den südlichen Hängen „gedeihen“ und nicht etwa „wachsen“. Ein schönes Beispiel für ein genuin sprachliches Stilelement ist natürlich „Wüsten-Spiegelung“ für das übliche „Fata Morgana“ (oft sind Verdeutschungen gewählt als die Fremdwörter, die sie verdeutschen). Gewählt ist übrigens auch die Syntax: das einleitende „Auch“ mit Inversion, das im ganzen Buch und bei Jünger überhaupt immer wieder vorkommt und ihn sprachlich charakterisiert. Dann die Zusammenstellungen „wilde Schwermut“ und „durstige Träume“: auch hier geht es um Inhaltliches, aber dieser Zug ist doch auch sprachlich, weil es sich um gewählte oder doch seltene *sprachliche* Zusammenstellungen handelt (im Unterschied etwa zum – sprachlich normalen – „jähren Schrecken“). Bemerkenswert in semantischer Hinsicht ist die hier vollkommen entchristlichte „Reue“: sie bezieht sich ja ausschließlich auf nicht ausgekostetes Leben, auf nicht ergriffene Genußmöglichkeiten (etwas platt ausgedrückt, aber kaum neben der Sache). Sprachlich ist auch die geschickte Benutzung der beiden Interjektionen „oh“ und „ach“, ihre Verteilung: das erstere als Wunsch, das letztere als Klage. Zum Sprachlichen gehören dann ebenfalls solche Kleinigkeiten wie das „e“ bei „Glückes“ (zweimal in unserem Passus) oder der Wechsel unmittelbar hintereinander von „im Herbst“ und „Im Herbst“ (vierter Abschnitt). Als eigentlich sprachlichen Beitrag zum Stil würde ich dann auch nennen die Bögen, die hier sprachlich realisiert werden, etwa durch die Endstellung des Verbs oder die des Verbzusatzes. Also nicht etwa: wir denken an sie zurück wie an den Körper einer toten Geliebten, sondern: „wir denken an sie wie an den Körper einer toten Geliebten zurück“; auch nicht: und immer wieder tasten wir in unseren durstigen Träumen dem Vergangenen nach: in jeder Einzelheit, in jeder Falte, sondern das „nach“

steht erst am Ende des Satzes: „dem Vergangenen in jeder Einzelheit, in jeder Falte nach“. Auch nicht etwa: daß damit schon das Füllhorn reich geöffnet war für uns, sondern: „daß damit schon das Füllhorn reich für uns geöffnet war ...“. Dasselbe im darauffolgenden Satz: auch hier steht das „zurück“ am Ende; es könnte ja auch heißen: So denke ich auch an die Zeiten zurück, in denen wir an der großen Marina lebten, heißt aber: „So denke ich auch an die Zeiten, in denen wir an der großen Marina lebten, zurück ...“. Diese Bögen geben dem Text Ruhe und etwas Strömendes. Man müßte dem genauer nachgehen, und natürlich mehr Text hinzunehmen. Jedenfalls handelt es sich hier nun klar um ein wirklich *sprachliches* Element, wie ich denn hier überall solche sprachlichen Elemente genannt habe – nur solche –, die mit dem Stil dieses Texts etwas zu schaffen haben, denn es gibt viele andere, die stilistisch neutral sind. Natürlich gehen das Inhaltliche und das Sprachliche zuweilen ineinander über: dies gilt etwa für die eigentümlichen „Mond- und Sonnenjahre“, denn diese Zusammenstellung ist inhaltlich und sprachlich in gleicher Weise stilbildend für diesen Text. Unmittelbar einleuchtend ist diese schöne Prägung im übrigen nicht, denn wie sollten die Jahre, die auf sie folgen, falls sie folgen, dann genannt werden: Sternjahre? Natürlich wird aus dem Zusammenhang klar, was gemeint ist: „unsere schönsten Jahre“, aber dies wäre nun gewiß etwas platt ... Die Wendung trägt bei zum Geheimnisvollen oder doch nicht voll Auflösbaren dieses Texts: was sind das für Gemeinschaften, in denen „mit einer gewissen Strenge“ gelebt wird, „in schlichten Gewändern“, aber ohne Bindung durch ein „Gelübde“? Was sind dies für rot unterfütterte Mönche?

Aber hier sollte nur dies dargetan werden: das Sprachliche ist nur ein Teil dessen, was den Stil dieses Textpassus ausmacht. Ich will auch nicht verschweigen, daß ich diesen Eingang (wie das Buch überhaupt, besonders aber diesen Eingang) berückend finde. Er scheint mir im vollen Sinne schön (einen leichten Einbruch habe ich freilich beim „Körper einer toten Geliebten, der tief in der Erde ruht“: da ist etwas mir Unangenehmes, Fremdes – stilistische Analysen zwingen oft zu Selbstbekenntnissen ...); auch sind da – für mich – einige gedankliche Inkonsistenzen: wir denken zum Beispiel ja doch nicht an „Bilder“ zurück, sondern an die Wirklichkeiten, die waren, und tun dies *mit Hilfe von Bildern*; die Wirklichkeiten treten dann als Bilder, die sie erst in der Erinnerung sind, lockender hervor; es gibt die Wirklichkeiten, an die wir uns erinnern, und die Bilder dieser Wirklichkeiten, die in der Erinnerung sind, und diese Bilder sind es, die „lockender hervortreten“ als die Wirklichkeiten, die sie spiegeln. Trotzdem (und vielleicht zum Teil auch gerade deshalb): dieser Eingang ist *stilistisch* – Stil als Inhalt, als Gebärde und als Sprache – sehr schön. Ich kann nur zustimmend – lebhaft zustimmend – zur Kenntnis neh-

men, daß ihn Peter Wapnewski in einem gewichtigen Aufsatz unter den „Stellen“ nennt, die es ihm besonders angetan haben: „Wortfügungen, deren magische Gewalt höher ist denn alle Vernunft.“⁶

⁶ Wapnewski, Peter (1991): Sprache – der wahre Verräter: Stilistische Beobachtungen zum Sprachgebrauch der Gegenwart. In: Jahrbuch 5, Bayerische Akademie der Schönen Künste. S. 141–167.