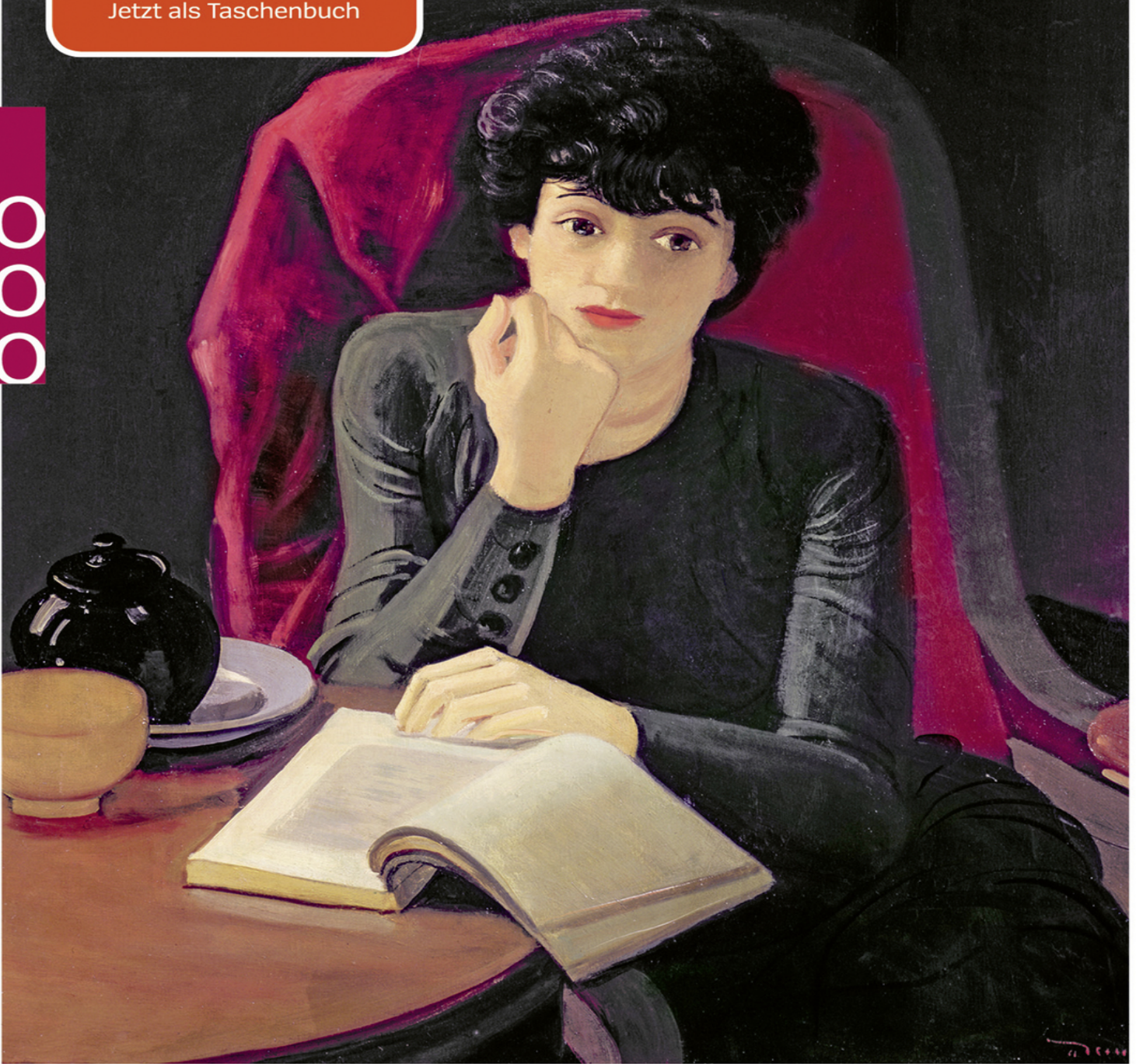


SPIEGEL
Bestseller

Jetzt als Taschenbuch

ro
ro
ro



Michael Maar

Die Schlange im Wolfspelz

Das Geheimnis großer Literatur



Michael Maar

Die Schlange im Wolfspelz

Das Geheimnis großer Literatur

Über dieses Buch

Was ist das Geheimnis des guten Stils, wie wird aus Sprache Literatur? Dieser Frage geht Michael Maar in seinem Haupt- und Lebenswerk nach, für das er vierzig Jahre lang gelesen hat. Was ist Manier, was ist Jargon, und in welche Fehlerfallen tappen fast alle? Wie müssen die Elementarteilchen zusammenspielen für den perfekten Prosasatz? Maar zeigt, wer Dialoge kann und wer nicht, warum Hölderlin über- und Rahel Varnhagen unterschätzt wird, warum ohne die österreichischen Juden ein Kontinent des Stils wegbräche, warum Kafka ein Alien ist und warum nur Heimito von Doderer an Thomas Mann heranreicht. In fünfzig Porträts, von Goethe bis Gernhardt, von Kleist bis Kronauer, entfaltet er en passant eine Geschichte der deutschen Literatur.

Vita

Michael Maar, geboren 1960, ist Germanist, Schriftsteller und Literaturkritiker. Bekannt wurde er durch «Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg» (1995), für das er den Johann-Heinrich-Merck-Preis erhielt. 2002 wurde er in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung aufgenommen, 2008 in die Bayerische Akademie der Schönen Künste, 2010 bekam er den Heinrich-Mann-Preis verliehen. Zuletzt sind von ihm erschienen: «Heute bedeckt und kühl. Große Tagebücher von Samuel Pepys bis Virginia Woolf» (2013) und «Tamburinis Buckel. Meister von heute» (2014). Er hat zwei Kinder und lebt in Berlin.

I. Was ist Stil?

Balancieren auf dem Seil

Wilhelm Hauff, bekannt für seine Märchen, suchte für seinen historischen Roman *Lichtenstein* einen Verlag. Ein Stuttgarter Verleger wollte es wagen und schickte Hauff tausend Gulden mit der Entschuldigung, Hauff möge es verzeihen, wenn der Stil des Briefes nicht einwandfrei sei. Hauff antwortete ihm: «Ein Brief mit tausend Gulden ist immer in einwandfreiem Stil geschrieben.»

Was aber, wenn keine tausend Gulden beiliegen?

Was ist guter Stil? Und was hat guter Stil mit großer Literatur zu tun? Alles, oder fast alles. Nur gut geschriebene Bücher würden älter als fünfzig Jahre, bemerkt lakonisch der Stilkundler Ludwig Reiners. Aber was heißt: gut geschrieben? Was ist das Geheimnis des guten Schreibens, des guten Stils?

Den guten Stil kann es so wenig geben wie die eine schöne Handschrift. Wenn ein Mensch schön ist, dann unverwechselbar auf je eigene Art, auch das Wärzchen über der Lippe kann dazu beitragen und mindert jedenfalls die

Schönheit nicht. Welche Regel sollte man über Schönheit aufstellen, sei's die physische, sei's die des Stils?

Schlechten Stil zu beschreiben ist relativ leicht. Man kann den Finger darauf legen, was platt ist, wo es holpert, wo es schief ist, wo grau und abgenutzt.

Viel schwieriger ist es beim guten Stil. Jeder Stil für sich ist eigen, eben das ist seine Definition. Eine generelle Regel verbietet sich. Die originellste Bestimmung stammt dabei von Kafka. Der Stil, die Individualität der Schriftsteller bestehe darin, daß jeder auf ganz besondere Weise sein Schlechtes verdecke.

Stilgefühl ist entfernt verwandt mit Takt. Historischer Takt, eine Prägung Adornos, kann erst entstehen, wenn es keine Regelpoetik mehr gibt. Worauf das Stil- und Taktgefühl sich dann stützt, ist nichts Vorgegebenes, es ist ein Gefühl, ein Gespür für etwas nicht Meßbares, aber doch Reales.

Was Alfred Polgar über das Kunstwerk im Allgemeinen sagt, trifft darum im Besonderen auf literarische Größe und Stil: sein Entscheidendes liegt im Nicht-mit-Sinnen-Wahrnehmbaren, in dem, was sich nicht wägen, messen, spiegeln, isolieren läßt.

Es folgt daraus, daß hier nichts zu messen und also auch nichts zu beweisen sein wird. Alles ist Geschmacksurteil. Der eine mag die Gurke, der andere mag die Tochter des Gärtners, wie man in Polen sagt.

In Königsberg hätte man daraufhin allerdings eingewendet: So einfach ist die Sache auch wieder nicht. Um einmal (und damit aber auch schon das letzte Mal) das große Geschütz

aufzufahren: In der *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant über das ewige Rätsel des Geschmacksurteils, dieses Urteil sei zwar nicht beweisbar, aber auch nicht *abweisbar*. Denn jeder ästhetisch von etwas Überzeugte *sinnt an*, sein subjektives Geschmacksurteil als allgemeingültig zu akzeptieren. Nicht mehr als solches Ansinnen kann hier im folgenden geschehen.

Hugo von Hofmannsthal hat das Geheimnis des Stils in ein Bild gefaßt. Der Stilist, nach Hofmannsthal:

Wie ein Seiltänzer geht er vor unseren Augen auf einem dünnen Seil, das von Kirchturm zu Kirchturm gespannt ist; die Schrecknisse des Abgrundes, in den er jeden Augenblick stürzen könnte, scheinen für ihn nicht da, und die plumpe Schwerkraft, die uns alle niederzieht, scheint an seinem Körper machtlos. Mit Entzücken folgen wir seinem Schritt, mit um so höherem, je mehr es scheint, als ginge er auf bloßer Erde. So wie dieser wandelt, genauso läuft die Feder des guten Schriftstellers. Ihr Gang, der uns entzückt und der so einzigartig ist wie eine menschliche Physiognomie, ist die Balance eines Schreitenden, der seinen Weg verfolgt, unbeirrbar durch die Schrecknisse und Anziehungskräfte einer Welt, und eine schöne Sprache ist die Offenbarung eines unter den erstaunlichsten Umständen, unter einer Vielheit von Drohungen, Verführungen und Anfechtungen aller Art bewahrten inneren Gleichgewichtes.

Das Gleichgewicht, die Balance – es entspricht dem, was man in alten Stilschulen das *Aptum* nannte. Die zweite Inschrift des Tempels von Delphi lautete «Alles in Maßen». Ein Laster links, ein Laster rechts, die Tugend in der Mitten. Die Tugend ist das rechte Maß. Jede Tugend, auch die stilistische, balanciert im labilen Gleichgewicht zwischen Extremen. Das *Aptum* fordert das Angemessene im Verhältnis zum Gegenstand: Über Tragisches ist nicht flapsig zu reden, über Triviales nicht pathetisch.

Weil Stil mit allem verbunden ist, in alle Lebensadern dringt, sich überall zeigt und von überall gespeist wird, soll hier auch das Schreiben nicht strikt vom Biographischen getrennt werden. Die Trennung ist künstlich, man versteht von Stifters Stil nicht viel, wenn man nichts von seinem Leben weiß. Wie die Prosa sich zum Leben verhält, wirkt bis ins Adjektiv auf sie zurück. Stil und Charakter sind nicht voneinander zu scheiden, wer schreibt wie Heinrich Mann, muß Heinrich Mann sein, so schneidend, pompös und windschief und dann und wann grandios. Vielleicht nur bei den Allergrößten trennt es sich ab, das reine Blatt der Prosa von den Blättern des Lebens, um nicht zu sagen, vom Lebensbaum.

Regel I: Man ist Stilist, oder man ist es nicht. *Widerlegung der Regel:* Wir finden bei Goethe ganz schwache Sätze und fänden nach eifrigem Bemühen selbst in den *Sternstunden der Menschheit* ein paar gute.

Regel II, modifiziert: Es gibt ein paar unfehlbare Stilisten. Schopenhauer, Hebel, Gottfried Keller, Kafka.

Hauptregel: Es gibt keine Regeln, jedenfalls kann man sie alle brechen. Aber man muß es können.

Über allen Gipfeln: Musik der Sprache

Soll das nun heißen, daß es in der großen Literatur auf den Inhalt überhaupt nicht ankommt und allein die Form entscheidet, die Sprache, der Stil? Wie ist überhaupt das Verhältnis von Inhalt und Form?

Fast eine Parabel auf dieses Verhältnis, und eine sehr lustige dazu, findet sich in Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*. Alexander von Humboldt fährt im Boot auf dem Rio Negro, an Bord sind neben seinem Begleiter Bonpland und vier Ruderern einige an ihren Gittern rüttelnde Zwergaffen; einer bekommt sogar die Käfigtür auf und belästigt die Passagiere. Die Zeit wird lang, der Ruderer Mario bittet Humboldt, er möge doch auch einmal etwas erzählen.

Geschichten wisse er keine, sagte Humboldt und schob seinen Hut zurecht, den der Affe umgedreht hatte. Auch möge er das Erzählen nicht. Aber er könne das schönste deutsche Gedicht vortragen, frei ins Spanische übersetzt. Oberhalb aller Bergspitzen sei es still, in den Bäumen kein Wind zu fühlen, auch die Vögel seien ruhig, und bald werde man tot sein.

Alle sahen ihn an.

Fertig, sagte Humboldt.

Ja wie, fragte Bonpland.

Humboldt griff nach den Sextanten.

Entschuldigung, sagte Julio. Das könne doch nicht alles gewesen sein.

Die Ruderer unter der Himmelskuppel – ratlos. Hat Humboldt falsch referiert? Hat er verfälscht, übertrieben, ausgeschmückt, hat er Wichtiges weggelassen oder unzulässig verkürzt? Hat er sich einfach falsch erinnert? Nichts von alledem. Er war ganz korrekt. Er hat nur das Wichtigste übersehen, die Form.

«Wandrer's Nachtlid», Goethes im September 1780 an die Holzwand einer Jagdhütte auf dem Kickelhahn bei Ilmenau geschriebenes Gedicht, das bekannteste der deutschen Klassik, lebt nicht vom referierbaren Inhalt. Die geschätzten Leser kennen es ohnehin auswendig:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! balde
Ruhest du auch.

Was hat das Gedicht mehr als die Prosa-Zusammenfassung Alexander von Humboldts bei Daniel Kehlmann? Es hat die Reime (Ruh – Du, Hauch – auch, Walde – balde; ohne das schon damals archaisierende «balde», in der unverkürzten Form,

bräche das Gedicht zusammen). Es hat den Rhythmus, den Klang, die Assonanzen-Abfolge der «R» (Ruh, spürest, warte, ruhest) und «W» (Wipfeln, schweigen, warte). Es hat nicht den Wind, sondern den «Hauch», der stärker ist, weil er schwächer ist und das Pneuma anklingen läßt. Es hat statt der Vögel (in dieser Fassung) «Vögelein», und sie sind nicht nur ruhig, sondern sie schweigen, was sie vermenschlicht, weil es einen bewußten Entschluß und Absicht unterstellt. Es hat, durch das «Warte nur!», das uns direkt anspricht und nicht nur Memento mori ist fürs lyrische Ich, den direkten Griff an die Gurgel des Lesers. Und es verheißt diesem Ich und uns Lesern nicht, bald tot zu sein, sondern zu «ruhen» – ein großer atmosphärischer Unterschied und vielleicht auch ein sachlicher, weil man aus der Ruhe wiedererweckt werden kann.

Die Sachlage bei Humboldt und Goethe ist nicht haar- oder hauchgenau die gleiche, aber doch ungefähr. Der Stil, die Form fügt der Sache etwas hinzu. Aber das stimmt nicht, könnte man argumentieren: Der Stil ist, in der Literatur, doch die Sache selbst! Literatur besteht aus aneinandergereihten Sätzen, und außerhalb dieser Sätze gibt es nichts. Darum ist es unsinnig, den Inhalt eines Gedichts oder Romans von seinem Stil abzulösen. Der Inhalt sei gut, vom Stil müsse man nicht sprechen – so geht das nicht in der Literatur. Es geht so wenig, wie es bei einem Musikstück ginge, von dem man sagte, bis auf die Noten sei alles prima.

So ganz stimmt aber auch das nicht.

Sprache ist, anders als die Musik, *double use*. Bei Musik kann man sich allerhand vorstellen, bei Programmmusik soll man sich sogar allerhand vorstellen, Musik weckt reichste und subtilste Empfindungen und mag als Sprache für sich bezeichnet werden, aber sie verweist nicht unmittelbar auf ein Außerhalb. Man kann sagen, der Anfang von Schostakowitschs op 87 aus den *Präludien und Fugen* erzähle auf gut zwei Minuten ein ganzes Leben, mit jugendlichen Hoffnungen, rasch sich zuziehenden Himmeln, Enttäuschungen und milder Altersmelancholie, man kann es fühlen, miterleben und begründen, aber gerade mit dem Begründen wird man dabei immer im Metaphorisch-Appellierenden bleiben – wer's anders hören will, wird es anders hören. Es gibt in der Musik zwar semantische Traditionen (wofür steht C-Dur?), aber kein Wörterbuch, in dem eine Note auf eine Sache oder einen Begriff verweist.

Sprache, also geformte Prosa, hat ihre musikalische Seite, aber sie verweist auf etwas Außersprachliches, auf etwas außerhalb. Das Schild *NO EXIT* kann in roter oder schwarzer Schrift geprägt sein, es gibt uns immer eine Information. (Nämlich die, daß hier notfalls ein Ausgang wäre.)

Das ist die eine Seite. Auf die andere Seite, die überwiegend musikalische, fiele zum Beispiel das *poème en prose*, ein zwittriges und etwas zwielichtiges Zwischengenre, und die Sprachmusik überhaupt – da ist es fast egal, worum es geht, da schwebt das Gedachte noch als Zirruswölkchen über den Sätzen, die sich wiegen im Reigen von Assonanzen und

rhetorischem Glanz; Vokalgeschmuse, sich kosende Konsonanten, der ganze Venusberg an Sprachwollust.

Dennoch oder doppelt recht hat Peter Hacks, wenn er schreibt, ein Werk der Poesie bestehe nicht einfach aus Wörtern, sondern aus Wörtern, die etwas meinen. «Es gibt keine Sprachmelodie, die nicht zunächst Gedankenmelodie wäre. Die Musik, die in einem Gedicht ist, ist ein Musizieren mit Begriffen; wenn das nicht wäre, könnte man ja gleich Geige spielen.»

Wer hier nur stumm und verbittert nicken würde, ist Penthesilea. Der Doppelcharakter der Sprache wird in Kleists Drama in zwei Zeilen gefaßt. Penthesilea hat lange auf Achilles eingeredet und ihm ihre komplizierte Lage erläutert. Und er? Er hat, wie es scheint, nicht richtig zugehört. Darauf Penthesilea, außer sich und zornentbrannt, zu ihrer Dienerin:

Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr
Mit der Musik der Rede bloß getroffen?

Mit der *Musik* der Rede bloß. Bei aller Musik der Sprache gibt es nun aber immer noch sachliche Inhalte. Wie zum Beispiel die Frage: «Zu dir oder zu mir?» Was hier heißt: den Brauttempel in Themiscyra aufbauen, wie Penthesilea es will und ihr Gesetz es fordert – oder im Heerlager bei Achill Hochzeit feiern? Mißverständnisse dieser Art können böse enden. Da kann man von Hunde- und Frauenzähnen zerrissen werden oder sich mit glühenden Metapher-Dolchen entleiben müssen – wir werden

darauf zurückkommen. Es gilt auch hier das Aptum: nicht bloß Musik! Es sei denn, es gälte der Musik. Wenn Wagners Rheintöchter singen: «Weia! Waga! Woge, du Welle! walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!», dann ist es ganz richtig. Sonst aber: nicht nur Musik. Und umgekehrt: nicht nur sang- und klanglose Wortparaden. Es sei denn, es gälte Gesetzestexte (und selbst die, oder gerade die, lassen sich besser oder schlechter ausrichten).

Man kann, um es zusammenzufassen, bei der guten Prosa weder vom Klanglichen absehen noch vom gedachten, durchs Wort bezeichneten Inhalt. Die Trennung wäre künstlich, es ist die höhere Einheit, die sich im Stil bewähren muß, oder anders: Erst wenn es ein nennenswerter Stil ist, gibt es diese höhere Einheit von Gedanke und Klang, von Rhythmus und Begriff.

Mit diesem Doppelcharakter der Sprache hängt aber auch zusammen, daß Stil allein noch nicht über Romane entscheidet. Es kann große Stilisten geben, die dennoch keine großen Autoren wurden – es fehlt ihnen vielleicht an anderen notwendigen Fertigkeiten oder Talenten, die das Verfassen eines Romans verlangt. Ein großer Stilist wie Rudolf Borchardt hat (außer seinen Kindheitserinnerungen und dem postum veröffentlichten *Weltpuff Berlin*) kaum ein lesbares fiktionales Werk verfaßt. Umgekehrt kann es, wie Ludwig Börne bemerkt, vortreffliche Werke geben, welche in einem schlechten Stile geschrieben sind. Kenner des Russischen, und nicht nur Nabokov, führen für letzteres gerne Dostojewski an. Stil ist nicht immer die notwendige Voraussetzung für ein großes

Buch. Balzac mag ein Riese sein, ein Stilist ist er sicher nicht. Joseph Conrad wird nicht wegen seines Stils gelesen wie Henry James (der zumindest im Spätwerk wohl eher trotz seines Stils gelesen wird). In Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern* finden sich auf fünfhundert Seiten zwei neu gesehene Metaphern und fast kein überraschendes Adjektiv, trotzdem ist es ein großes, bewegendes Zeitzeugnis. Heinrich Böll wird von vielen als bedeutender Autor angesehen; als Stilisten werden ihn die wenigsten reklamieren.

Eine paradoxe Folgerung aus diesen Erwägungen zog Karl Kraus: Er las keine Romane. Seine Begründung: «Es scheint mir überhaupt keine andere Wortkunst zu geben, als die des Satzes, während der Roman nicht beim Satz, sondern beim Stoff beginnt.» Damit spart man sich natürlich eine Menge Lektüre.

Nietzsches Bildsäule

Ludwig Börne fragte sich in seinen *Bemerkungen über Sprache und Stil* von 1826, woher es komme, daß so viele deutsche Schriftsteller so schlecht schrieben. Vielleicht daher, weil sie sich keine Mühe gäben. Und sie gäben sich keine Mühe, weil sie, als Deutsche treu und ehrlich sich mehr an die Sache und die Wahrheit haltend, es für eine Art Koketterie ansähen, den Ausdruck schöner zu machen, als der Gedanke sei.

Ein halbes Jahrhundert später macht sich Friedrich Nietzsche ganz ähnliche Gedanken. Auch er fragt sich, warum die Deutschen so schlecht schreiben. Auch er sieht den Grund darin, daß sie sich keine Mühe geben, weil sie überhaupt keinen Begriff von geformter Prosa haben.

Unsere Prosa. – Keines der jetzigen Kulturvölker hat eine so schlechte Prosa wie das deutsche; und wenn geistreiche und verwöhnte Franzosen sagen: es *gibt* keine deutsche Prosa – so dürfte man eigentlich nicht böse werden, da es artiger gemeint ist, als wir's verdienen. Sucht man nach den Gründen, so kommt man zuletzt zu dem seltsamen Ergebnis, daß *der Deutsche nur die improvisierte Prosa kennt* und von einer anderen gar keinen Begriff hat. Es klingt ihm schier unbegreiflich, wenn ein Italiener sagt, daß Prosa gerade um so viel schwerer sei als Poesie, um wie viel die Darstellung

der nackten Schönheit für den Bildhauer schwerer sei als die der bekleideten Schönheit.

Um Vers, Bild, Rhythmus und Reim hat man sich redlich zu bemühen – das begreift auch der Deutsche und ist nicht geneigt, der Stegreif-Dichtung einen besonders hohen Wert zuzumessen. Aber an einer Seite Prosa wie an einer Bildsäule arbeiten? – es ist ihm, also ob man ihm etwas aus dem Fabelland vorerzählte.

Trotz Börne und Nietzsche hat sich die Abneigung der Deutschen gegen das Feilen an der Prosa bis tief ins zwanzigste Jahrhundert erhalten. Peter Sloterdijk zitiert in seinen Notizen einen Satz von Gerhart Hauptmann, «dem deutschen Repräsentanztölpel vom Dienst, bevor Günter Grass das Amt übernahm: ‹Sprachschliff ist kalte Ausländerei.› Der gute Deutsche läßt es stehen, wie es kommt.»

Gerhart Hauptmanns Antipode war zum Glück nicht der einzige, der das anders sah – und der Hauptmann überhaupt nur dadurch verewigte, daß er ihn als Mynheer Peeperkorn im *Zauberberg* zur unvergeßlichen Figur gestaltete, mit allem Sprachschliff, der ihm, Thomas Mann, zu Gebote stand.

Auch Karl Kraus hatte vom Sprachschliff eine andere Idee. Kalte Ausländerei? Im Gegenteil, das war die Möglichkeit zu höchstem Lustgewinn. «Ein guter Stilist muß bei der Arbeit die Lust eines Narzissus empfinden», schreibt Kraus. «Er muß sein Werk so objektivieren können, daß er sich bei einem Neidgefühl ertappt und erst durch Erinnerung darauf kommt,

daß er selbst der Schöpfer sei. Kurzum, er muß jene höchste Objektivität bewähren, die die Welt Eitelkeit nennt.»

Aber was macht ihn nun aus, den guten Stilisten? Eine mögliche Antwort wäre: Der Künstler will, wie der Wissenschaftler, die Welt nicht verlassen, ohne ihr eine winzige neue Erkenntnis mitgegeben zu haben. Und wenn keine Erkenntnis, dann eine Farbnote, eine Stimmung, irgendeinen Dreh, den es zuvor noch nicht gab. Kein großer Künstler ohne eine solche Hinterlassenschaft – oder umgekehrt, nur durch diese Hinterlassenschaft wird er zum großen Künstler. Das gilt nun im engeren und exklusiveren Sinn auch für den Stilisten. Wenn es einer ist, muß er in irgendein Stellrädchen gegriffen, irgend etwas sacht verschoben oder eine neue Verzahnung erfunden haben – irgend etwas Neues, neu Gesehenes muß er hinterlassen, wenn man ihn einen großen Stilisten nennen soll, auch wenn man das spezifisch Neu-Besondere nicht einmal immer beim Namen nennen kann.

Marcel Proust, der Großlogenmeister des Stils, konnte es beim Namen nennen. In seinem Flaubert-Essay, in dem er alle Belege aus dem Kopf zitierte, weil er aus seiner Räucherhöhle alle Bücher verbannt hatte, wies er auf die stilistischen Erneuerungen Flauberts hin, die genauso kategorial seien wie die Umstürze bei Immanuel Kant. Er führt Flauberts Gebrauch des *passé simple* und der Adverbien an, seine Art, das Imperfekt als Mittel der indirekten Rede zu verwenden, ferner Flauberts speziellen Gebrauch der Konjunktion «und», die bei ihm, anders als grammatisch vorgesehen, eine Pause in der

rhythmischen Einheit bezeichne, während er es immer dort, wo das «et» stehen müßte, einfach weglasse. All das zusammen mache Flauberts Stil so einzigartig und neu.

In diesem Zusammenhang spricht Proust davon, daß es eine grammatische Schönheit gebe, die nichts mit Korrektheit zu tun habe. Jeder halbwegs begabte Schüler hätte in Flauberts Druckfahnen Dutzende Fehler anstreichen können. Flaubert verwechsle z.B. ständig die Personalpronomen, das heißt, er setzt sie so, daß sie sich grammatisch auf das Nicht-Gemeinte beziehen (wenn er «sie» schreibt, meint er Personen, aber grammatisch bezieht es sich auf «Hüte»). Flaubert – so Proust, der vielleicht in eigener Sache schreibt – will das, was bislang Aktion war, ummünzen in Impression, er hat ein ästhetisches Programm, dem er die grammatische Korrektheit notfalls unterordnet. Er will sich der tyrannischen Wirklichkeit unterwerfen, an der nicht das geringste zu ändern erlaubt ist. Er will das visuell Wahrgenommene ohne kausale Zuordnung, die erst im nachhinein erfolgt, sprachlich abbilden. Und er will, aus rhythmischen Gründen, aus dem Zentrum eines Satzes den Bogen aufsteigen lassen, der sich erst in der Mitte des folgenden Satzes niedersenkt.

Wie gesagt, dies gilt für die Großlogenmeister. Man kann Prousts Beschreibung der Prosa Flauberts aber auf den Stilisten überhaupt anwenden. Der Stil im engeren Sinn zeichnet sich dadurch aus, daß man den Autor, die Autorin nach ein paar Sätzen wiedererkennt. Der Stil hat eine DNA, die sich bei jedem etwas anders zusammensetzt. Dem geübten Leser fluoresziert

dann jede Seite unverwechselbar. Das trifft vor allem auf die Manieristen zu. Bei den anderen, auch den Größten, sind Verwechslungen möglich, wie das *Literaturquiz II* hoffentlich leider erweisen wird.

Verwechslungen sind vor allem aber bei den Un-Stilisten möglich. Was soll das sein, ein Un-Stilist? Hier gilt die einfache Weglaßprobe. Was fehlte in der Geschichte des Stils, wenn X, Y oder Z nie geschrieben hätten? Wenn die Antwort darauf ist: «Nicht eben viel», wären der Kandidat, die Kandidatin ermittelt.

Das Aptum. Der Einfall

In seinem schmalen und klaren Buch *Umblättern und andere Obsessionen* schreibt Michael Köhlmeier über seine Legasthenie. Er habe immer langsam und mühsam lesen müssen, mit den Lippen die Buchstaben nachformend, diesem Handikap seien aber auch Vorteile entsprungen. Der sehr langsam Lesende sei besser gerüstet, gute Literatur von schlechter zu unterscheiden. «Wiederholungen, Klischees, Ungenauigkeiten, Umständlichkeiten, geringer Wortschatz, zu wenige oder zu viele Worte mit Strahlkraft (Strahlkraft meint in diesem Zusammenhang, dass die Worte selten bis seltsam, besonders wohlklingend oder in ihrem Umfeld ungewöhnlich sind), all das fällt dem Langsamen unerbittlicher auf die Nerven als dem Hurtigen. Der Langsame, seine Lebens- und Leseökonomie bedenkend, kann es sich nicht leisten, schlechte Bücher zu lesen!»

Köhlmeiers Erklärung liest sich wie die Beschreibung ex negativo des guten Stils. Und wir stoßen hier wieder auf die versteckte Kategorie des *Aptum*: Nicht nur zu wenige, auch zu viele Wörter mit Strahlkraft können stören. Das Maß entscheidet.

Ein Lyrik-Beispiel für dieses richtige Maß an Wörtern mit Strahlkraft wäre *Die gestundete Zeit* von Ingeborg Bachmann, ein zu Recht berühmtes, raffiniertes Rondo, bei dem alles an

dem schillernd strahlenden Verb «gestundet» hängt. Alle anderen Wörter sind schlicht und eingängig; dann strahlen wieder die «Marschhöfe», das Zentrum der zweiten Strophe. In der dritten Strophe ist es die schön alliterierende Metapher, das «Licht der Lupinen», aber auch der im Hochdeutschen ungeläufige «spurende» Blick. Es ist genau das richtige Maß an gewöhnlichen und leicht ungewöhnlichen Wörtern.

Die gestundete Zeit

Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.

Bald mußt du den Schuh schnüren
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
Denn die Eingeweide der Fische
sind kalt geworden im Wind.

Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spurt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.

Man stundet einem Schuldner vorläufig das, was man ihm geliehen hat. Bachmann verschiebt das aufs Kapital der Lebenszeit. Auf Widerruf gestundete Zeit wird sichtbar, das heißt: Du merkst, du wirst älter, es kann dich jederzeit

erwischen. Bachmanns aus der Sphäre des Finanzjuristischen ins Existentielle gehobene Formulierung ist der tragende Einfall des Gedichts.

Die Stilistin hat etwas winzig Neues in die Welt gebracht. Sie hatte Einfälle. Der Einfall ist eine der wichtigsten Kategorien des Stils. Er macht sich vor allem durch sein Fehlen oder durch Fülle bemerkbar. Bei Polgar haben wir einen Einfall pro Satz. Bei Schnitzler haben wir keinen Einfall pro Seite – gut ist er trotzdem. Die meisten Einfälle pro Seite hatte Vladimir Nabokov. Aber auch Hildegard Knef hat eine Menge.

Was definiert den Einfall? Nichts. Wenn er sich definieren ließe, wäre es keiner mehr. Der Einfall ist die kleine überraschende Abschweifung vom protokollierten Weg, das Pflücken der von andern unbeachteten schönen Beere; die witzige Verschiebung oder Umdeutung, die syntaktische oder rhythmische Kühnheit, das Wortspiel, die Metapher, der neue Gedanke. Oder auch im Großformat: die neue Romanform. Auch der *Ulysses* von James Joyce, ursprünglich als kurze Erzählung geplant, verdankt sich der Urzeugung eines Einfalls – laß deinen Helden einen Tag durch Dublin ziehen, und lege als mythologische Schicht den Odysseus der Antike darunter.

Die meisten Einfälle verdanken sich einer winzigen Verschiebung. «Die geringe Abweichung macht den Stil», bemerkt Botho Strauß. Aus der kleinen Abweichung speist sich große Poesie, oft aber auch der Witz. «Schöner Fisch, hat der einen Namen?» – «Koi Uwe.» Vom a zum o, das ist die kleine witzerzeugende Differenz. Max Goldt, ein Meister des

Buchtitels, gab gelegentlich zu, eine Textsammlung nur deshalb *Der Krapfen auf dem Sims* betitelt zu haben, weil er den Verleser «*Der Karpfen auf dem Sims*» hervorkitzeln wollte.

Sprache und Denken. Der nackte Kaiser

Virginia Woolf, eine der vielen großen Stilistinnen, die wir hier leider nicht über die Sprachgrenze ins Deutsche schleusen können, schreibt anlässlich der Lektüre eines Autors, sie bewundere seinen Stil – aber sie fürchte, es seien die Gedanken.

Ohne genaues Denken kein genaues Formulieren; da beißt die Maus keinen Faden ab. Den Stil verbessern, das heiße den Gedanken verbessern, wußte schon Friedrich Nietzsche.

Ein guter Stil ist es dann, wenn man merkt, daß Gedanke und Formulierung – mit unhörbar wollüstigem Schmatzen – zueinandergefunden haben. Darum ist Lichtenberg ein souveräner Stilist, darum sind es Schopenhauer und Montaigne: weil es ihnen nicht zuerst um die Wörter ging, sondern um das – möglichst genau ausgedrückte – Gedachte.

Und darum ist, scheinbar paradox, die Kürzestform des Gedankens, der Aphorismus, stilistisch nicht leicht seinem jeweiligen Urheber zuzuordnen. Was ist von Jean Paul, was von Lichtenberg, was von Hebbel, was von Kraus, was von Polgar? Man kann raten, am leichtesten errät man noch Hebbel, Adorno und Canetti, aber oft ist es ein Topfschlagen wie beim Kinderspiel. Aphorismen sind keine Stil-, sondern Gedankenausweise. Aphorismen sind stilistisch immer ähnlich. Darum sagt Canetti, die Aphoristiker schrieben, als kennten sie sich alle. Auf Dauer markieren sie aber einen Denkstil.

Der von Canetti zeichnet sich zum Beispiel dadurch aus, daß man die Hauptwörter seiner Sätzen und Aphorismen oft vertauschen könnte, ohne daß es jemand bemerken würde. Als ein erstes Mini-Quiz die Frage: Welche Version ist die originale:

- a) Das Tier ist das Maß des Menschen.
- b) Gott ist das Maß des Tieres.
- c) Der Mensch ist das Maß des Tieres.

Die richtige Antwort ist: c).

Bei allem, was auch nur eine halbe Seite über den Aphorismus hinausgeht, gilt: Und sie verraten sich doch.

Daß der Stil mit dem Denken untrennbar verwachsen ist, sieht man gerade in der Philosophie. Man kann nicht Adorno umformulieren à la Wittgenstein. Man kann nicht Ernst Bloch übersetzen in die Prosa Bertrand Russells. Was bliebe von Nietzsche, wenn er geschrieben hätte wie sein Zeitgenosse Theodor Fontane?

Borges hatte Deutsch studiert, um Schopenhauer im Original lesen zu können. Er wußte, das Gedachte ist nicht von der Sprache zu lösen und Philosophie ist auch Stil. Bei Schopenhauer konnte man lernen: «Für eine gelungene Rede gebrauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge.» Ein Rat, an den sich zum Beispiel Sigmund Freud noch gehalten hat. Viele andere nicht. Diese anderen konnten Schopenhauer bis zur Mordlust treiben. Als Student schrieb er zornig verzweifelt an den Rand seiner Kladden, Fichte habe bei

seiner jüngsten Vorlesung Sachen gesagt, die ihm, Schopenhauer, den Wunsch ausgepreßt hätten, ihm eine Pistole auf die Brust setzen zu dürfen und dann zu sagen: «Sterben mußt du jetzt ohne Gnade; aber um deiner armen Seele Willen, sage ob du dir bey dem Gallimathias etwas deutliches gedacht hast oder uns bloß zum Narren gehabt hast!»

Sprache kann etwas Gedachtes deutlich bezeichnen, und sie kann verhüllen und verkleiden. «Es sei mir erlaubt, hier beiläufig ein die redenden Künste betreffendes Gleichnis einzuschalten», führt Schopenhauer, der dann doch auf die Pistole verzichtet hatte, aus:

Nämlich wie die schöne Körperform bei der leichtesten oder bei gar keiner Bekleidung zum vorteilhaftesten sichtbar ist, und daher ein sehr schöner Mensch, wenn er zugleich Geschmack hätte und auch demselben folgen dürfte, am liebsten beinahe nackt, nur nach Weise der Antiken bekleidet gehen würde – ebenso nun wird jeder schöne und gedankenreiche Geist sich immer auf die natürlichste unumwundenste, einfachste Weise ausdrücken, bestrebt, wenn es irgend möglich ist, seine Gedanken ändern mitzuteilen, um dadurch die Einsamkeit, die er in einer Welt wie dieser empfinden muß, sich zu erleichtern: umgekehrt nun aber wird Geistesarmut, Verworrenheit, Verschrobenheit sich in die gesuchtesten Ausdrücke und dunkelsten Redensarten kleiden, um so in schwierige und pomphafte Phrasen kleine, winzige, nüchterne oder

alltägliche Gedanken zu verhüllen, demjenigen gleich, der, weil ihm die Majestät der Schönheit abgeht, diesen Mangel durch die Kleidung ersetzen will und unter barbarischem Putz, Flittern, Federn, Krausen, Puffen und Mantel die Winzigkeit oder Häßlichkeit seiner Person zu verbergen sucht. So verlegen wie dieser, wenn er nackt gehen sollte, wäre mancher Autor, wenn man ihn zwänge, sein so pomphaftes, dunkles Buch in dessen kleinen, klaren Inhalt zu übersetzen.

Das zielte immer noch auf Fichte und Hegel. Aber hätte bei dieser Stelle nicht bis vor kurzem noch halb Frankreich rot anlaufen müssen? Derrida puterrot; Heidegger verlegen hüstelnd? Niemals. Das Seiende west im Sein. Basta.

Stil und Jargon der Denker

Können Denker als Stilisten Schulen bilden? Pflegen diese Schulen einen Jargon? Die Antwort ist gar nicht so einfach. Man sollte meinen, einer der großen Denker und Seelenkundler des letzten Jahrhunderts habe eine einflußreiche Schule gegründet, die ihm auch stilistisch huldigt. Es stimmt aber nicht ganz. Sigmund Freud, Jargon? Nein. Die Begriffe sind von ihm – wer sie benutzt, wer vom Es oder vom Über-Ich, vom Unbewußten, vom Todestrieb oder von der analen Phase spricht, der zitiert Freud. Aber es ist kein Jargon, den Freud, einer der großen Stilisten seiner Zeit, verbreitet hat. Nur in seinen Denkfiguren hat er schul- und stilbildend gewirkt, küchenpsychoanalytisch; insofern steckt er seine Schüler stark an. Stilistisch im strengen Sinn hat Freud keine Schüler gehabt, weil er dafür einfach zu gut schrieb – zu gut einfach schrieb. Er selbst war stolz auf das Prädikat Stilist, wie er an seinen Jugendfreund Emil Fluss schrieb; auch auf das Lob seines Lehrers bei der Matura, er habe, was Herder einen «idiotischen Stil» nannte – also einen Stil, der nach damaligem Wortgebrauch zugleich korrekt und charakteristisch sei.

Was zeichnet ihn aus, diesen Stil? Freud ist hoch anschaulich, immer scheinbar abwägend, scheinbar skrupulös, um dann im nächsten Absatz mit einem Tigersprung alles einzuheimen, was gerade zuvor noch allenfalls möglich, aber