

kritische berichte

Heft 1 2014 Jahrgang 42

Stil/Style	Jan von Brevern, Joseph Imorde K. Ludwig Pfeiffer	«A word to avoid». Editorial	3
	Julian Blunk	Drang und Dringlichkeit: Anwendungsprofile und –probleme des Stilbegriffs	9
	Stephanie Marchal	Untote Kunstrichter: In diesem Style sollt ihr bauen!	19
	Charles W. Haxthausen	Julius Meier–Graefe: Vom «Kampf um» zur «Sehnsucht nach» dem Stil	35
	Joseph Imorde	Paul Klee, Wilhelm Hausenstein, and «the Problem of Style»	47
	David Young Kim	Stil, Style, Wahnsinn. Adolf Loos als «guter Amerikaner»	69
	Jan von Brevern Werner Busch	<i>Mal'aria</i> : Style, mobility and «influence» in Italian early modern art theory	83
	Ann–Sophie Lehmann Matthias Bruhn	Flaubert und der Stil der Natürlichkeit Stilisierung als Stil und Verfahren in der Kunst um 1800	99 113
	Undine Stabrey Andreas Zeising	Stil und Material. Ein beschränktes Verhältnis Formen der Ordnung. Über Stil in den bildenden Wissenschaften	127 137
		Stil. Archäologische Deutungszustände Wunderreise der Moderne. Konjunkturen des «Altersstils»	151 163



1 Maxime Du Camp, *Le Kaire. Maison et Jardin dans le Quartier Frank* (9 janvier 1850).

Immer diese Notwendigkeit! Tun, was man tun muss; immer den Umständen entsprechend (auch wenn einen der Widerwille des Augenblicks davon abhält) etwas sein müssen: wie ein junger Mann, ein Reisender, ein Künstler, ein Sohn, ein Staatsbürger usw. sein muss!¹

Als Gustave Flaubert dies schrieb, befand er sich auf der Ägyptenreise, die er zusammen mit Maxime Du Camp in den Jahren 1849–51 unternahm. Man kann in dieser Problematik der Rollen eine ›Identitätskrise‹ sehen, und ich werde fragen, wie es zu ihr kam und wie Flaubert sie zu lösen versuchte. Betrachtet werden dabei nur die Jahre bis circa 1853. Ich möchte mich also, wie dies Pierre Bourdieu gefordert hat, auf den Standpunkt eines Flaubert beziehen, «der noch nicht Flaubert war».² Allgemeiner versteht sich die nachfolgende Untersuchung als eine historische Funktionsanalyse von Stil. Durch die Etablierung des Topos ›Individualstil‹, so die These, wurde die Arbeit am Stil in der Moderne zu einer Möglichkeit, dem Problem der Individualität zu begegnen.³

Ein Mann verschwindet

Ich annulliere mich.⁴

Die Angaben zum Aufnahmeort sind vielfältig, und wer sich in der Stadtgeographie Kairos, zumal der des 19. Jahrhunderts, nicht auskennt, kann kaum entscheiden, ob sie sich widersprechen oder die immergleiche Information nur variieren: «Le Kaire: Maison au Mousky», «Maison et Jardin au quartier Frank, au Kaire», «Le Caire. Vue du jardin de l'Hotel de Nil» (Abb. 1). Das Datum scheint hingegen festzustehen, es ist der neunte Januar 1850. Ein Garten ist zu sehen, die Hausfassaden haben durch die ›Muscharabien‹ genannten Erker, durch die Licht und Kühle in die Innenräume gelangt, aber auch durch ihre pittoreske Hinfälligkeit etwas unverkennbar Orientalisches. Darüber steht das uniforme Himmels hellgrau der frühen Fotografie. Das Sonnenlicht wirft Schlagschatten auf die Mauern, im Mittelgrund befinden sich einige Bäume und Büsche. Davor läuft oder steht eine männliche Gestalt in hellem, weitem Gewand und einem Fez auf dem Kopf – ein Spaziergänger, ein Passant, ein Bewohner der Stadt. Für das, was diese Fotografie darstellen sollte, scheint weder der ganz genaue Ort noch die Identität der Person wichtig gewesen zu sein. Und für den Betrachter in Paris, der durch das Album *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, erschienen 1852 im Verlagshaus Gide et Baudry, blätterte, war es ja tatsächlich nicht von Belang, wie ein bestimmtes Haus in Kairo aussah, oder wer der zufällig durchs Bild laufende Orientale war. Die wenigen Fotografien, die Maxime Du Camp, Fotograf und Autor des Bandes, Kairo gewidmet hatte, mussten die Stadt in ihrer Gänze – und das hieß

vor allem: in ihrer Fremdheit, in ihrer wiedererkennbaren Exotik – repräsentieren. Zu viele Detailinformationen wären da eher hinderlich gewesen.

Und doch hat die Auslassung in diesem Fall den Beigeschmack der Unterschlagung, ja, des Verrats. Denn der Mann am unteren Bildrand ist Flaubert, der Reisebegleiter Du Camps, wie die eigenhändige Negativnotiz des Fotografen, heute in der Bibliothek des Institut de France befindlich, bezeugt: «Le personnage qui donne la proportion est Gustave Flaubert.»⁵ Der berühmte Schriftsteller auf die Rolle einer Staffagefigur reduziert – darin mag für den heutigen Betrachter eine gewisse Respektlosigkeit Du Camps, vielleicht auch eine Komik liegen, ist es doch für uns zweifellos die wichtigste Information über diese Fotografie. Sobald wir über sie verfügen, verändert sich automatisch unser Blick, und die Aufnahme ist nicht mehr länger ein Foto von Kairo, sondern eines von *Flaubert in Kairo*. Doch darin besteht noch nicht der Verrat. Denn zum einen sind menschliche Figuren als Proportionsgeber ein wichtiges Element in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, vor allem bei Reisemotiven. Du Camp hat sie routiniert in fast allen seiner Bilder eingesetzt. Immer musste einer der Reisebegleiter – und zuweilen eben auch Flaubert – auf die riesenhaften Skulpturen oder Tempel steigen, sich dort lässig anlehnen oder die Beine im Sitzen baumeln lassen.⁶ Je mehr die Staffagefigur vor den Bauwerken zusammenschrumpfte, je länger der Betrachter sie auf dem Bild suchen musste, desto beindruckender wirkte die Leistung der altägyptischen Künstler und Baumeister (Abb. 2). Die Identität der Figuren spielte dabei keine Rolle. Auch, wenn sich Flaubert auf der Kairoer Fotografie nicht ganz nahtlos in diese Ikonographie einfügt – aus der Sicht des Fotografen Du Camp erscheint die Nicht-Nennung seines Namens durchaus gerechtfertigt.

Zum anderen – und das ist vielleicht wichtiger – ist Flaubert hier eben noch gar nicht *Flaubert*. Er ist der Öffentlichkeit unbekannt. Er hat, mit Ausnahme von zwei Erzählungen, die er mit sechzehn Jahren geschrieben hat, noch nichts publi-



2 Maxime Du Camp, Ibsamboul. Colosse Medial du Spéos de Phrè.



4 Postkarte Rouen, Hôtel Dieu, pavillon des Flaubert, nach 1904.

3 Sammelkarte Guérin-Boutron, Chromolithografie, um 1900.

ziert. Sein Portrait erscheint noch nicht auf Schokoladensammelkarten, und sein Geburtshaus ist noch nicht zum Postkartenmotiv geworden (Abb. 3, 4); er ist, mit anderen Worten, noch nicht jene Ikone der französischen Literatur, die er nach der Veröffentlichung von *Madame Bovary* ab 1856 langsam werden wird. Was er zuletzt geschrieben hat, eine angestrengte erste Version (aber auch, dass es die erste Version ist, weiß er da noch nicht) der *Versuchung des heiligen Antonius*, ist von seinen besten Freunden, unter ihnen Du Camp, zuerst mit peinlichem Schweigen, dann mit dem wohlwollenden Ratschlag bedacht worden, das Manuskript ins Feuer zu werfen.⁷ Flaubert möchte gerne Schriftsteller sein, aber im Jahr 1850 ist es noch ganz unklar, ob er es auch werden wird. Er ist nicht mehr als ein schreibender 28 Jahre junger Mann, so wie es viele schreibende junge Männer in seiner (und allen folgenden Generationen) gibt.

Tatsächlich sind auf dieser Reise, und für einige Jahre danach, die Rollen zwischen Flaubert und Du Camp noch anders verteilt, als es dann später der Fall sein wird. Du Camp, den man heute kaum noch kennt, ist der ehrgeizige Schriftsteller und Fotograf, er feiert Erfolge, er ist ein kleiner Star im Pariser Kulturbetrieb. Eine Zeitlang scheint er der paradigmatische Reisende gewesen zu sein. Baudelaire widmet ihm sein Gedicht «Le Voyage», das 1861 in der Neuauflage der *Fleurs du Mal* erscheint, und das von der Rastlosigkeit, der Sehnsucht und dem Versuch handelt, der Langeweile zu entfliehen. Auf der Orientreise gelingt Du Camp dies offenbar sehr gut; aber vielleicht muss er, mit seiner «dämonischen Geschäftigkeit»⁸ und voller Tatendrang, der Langeweile ohnehin nicht entkommen, weil er sie gar nicht kennt. Baudelaire's Ode an die Vergeblichkeit – «Mit welch bitterem Wissen Reisen uns erfüllt!» –, in der alles auf den Tod zusteuert, scheint auf ihn seltsam wenig zu passen.⁹

Flaubert hingegen langweilt sich von Anfang an zu Tode. Ziemlich rasch gehen ihm die ägyptischen Tempel «furchtbar auf die Nerven». Während Du Camp besichtigt, vermisst, fotografiert, setzt er sich in den Schatten der uralten Säulen und liest französische Romane.¹⁰ Die Langeweile, die, wie er im Tagebuch schreibt, nicht minder an seinem Leben klebe als «Dejaniras Gewand auf dem Rücken des Herkules», nimmt nach und nach von seiner ganzen Umgebung Besitz, sie kriecht unter seinem Blick in die Gegenstände und Landschaften: «Der Nil

langweilt sich».¹¹ In der Unterscheidung Maine de Birans ist er der Typus des *homme intérieur* – einer, für den sich die Langeweile nicht mehr mit bestimmten Räumen oder Situationen verbindet, sondern der sich immer und überall langweilen kann.¹²

Ein entsprechend unerträglicher Reisegenosse muss Flaubert gewesen sein: matt, niedergeschlagen, Du Camp lustlos hinterher trotzend. Dem Verhältnis zwischen den Freunden hat diese Konstellation nicht gutgetan, das ist immer wieder beschrieben worden.¹³ Von einem richtigen Streit oder einem Zerwürfnis ist allerdings in Flauberts Briefen und Reisetagebüchern explizit nichts zu finden, man ahnt die Spannungen eher; der Bruch der Freundschaft findet erst nach der Reise statt. Nicht ganz unschuldig daran ist die obige Fotografie (Abb. 1) – und damit komme ich auf den Verrat zurück. Denn als Du Camp ihm 1853 die letzte Lieferung seines 125 Bilder umfassenden Albums zuschickt, da fehlt eben gerade dieses Dokument:¹⁴

Weißt Du, was ich heute in seinen Photographien gesehen habe? Die *einzig*e, die nicht publiziert wurde, ist eine, die unser Hotel in Kairo darstellt, den Garten vor unseren Fenstern, in dessen Mitte ich mich in nubischer Tracht befand!¹⁵

Flaubert ist gekränkt und vermutet eine absichtliche Boshaftigkeit Du Camps. Und er fügt hinzu: «Il voudrait que je n'existasse pas» – *er wünschte, ich würde nicht existieren*.

Die ganze Episode ist ein bisschen unklar, denn tatsächlich fehlt die besagte Fotografie *nicht* im Album. Sie ist auch im Inhaltsverzeichnis verzeichnet, als «Maison et Jardin dans le Quartier Frank». Hat Du Camp dieses eine Bild nicht an Flaubert geschickt, es aus der Lieferung entfernt? War es ihm doch unangenehm, dass er dessen Namen in der Bildlegende unterschlagen hatte, wurde ihm auf einmal der Verrat bewusst? Oder hat Flaubert das Bild übersehen? Es spielt hier keine so große Rolle. Sicher ist, dass sich Flauberts Vermutung, sein Reisekompagnon wolle ihn zum Verschwinden bringen, im Jahr darauf bestätigte. Da veröffentlichte Du Camp seinen dreihundertfünfzigseitigen Bericht *Le Nil*, der von der gemeinsamen Reise handelte. Flaubert wird darin mit keinem Wort erwähnt. Es war, als ob Du Camp die Reise alleine gemacht hätte.¹⁶

Doch vielleicht brachte sich Flaubert auf der Reise schon selbst zum Verschwinden, vielleicht war die «Boshaftigkeit» des Freundes nur die äußere Bestätigung für eine andere, fundamentale Abwesenheit. Am Tempel von Debod trifft Flaubert auf einen Wahrsager, der beinahe in der Funktion eines Psychologen auftritt und ihm – erschreckend hellsehtig! – bescheinigt, «dass ich gleichzeitig Lust hätte zu Reisen und zu Hause zu sein».¹⁷ Es ist nicht nur die sich in den Tagebüchern abzeichnende Unfähigkeit, die Gegenwart zu genießen oder sie auch nur erleben zu können, der Rückzug ins Innere, die ihn, auch in den Augen seines Reisebegleiters, nur in einigen seltenen Momenten überhaupt anwesend erscheinen lassen.¹⁸ Es ist mehr noch das Problem der Rollen – und damit das moderne Problem der Herstellung von Individualität – mit dem Flaubert konfrontiert ist, und das er (noch) nicht zu lösen vermag. Mit keiner der Rollen, die ihm zur Verfügung stehen – eben die des Reisenden, des Beauftragten des französischen Landwirtschaftsministeriums, des Schriftstellers – kann er sich identifizieren. «Immer diese Notwendigkeit! [...] etwas sein müssen»: darin steckt ja nicht nur der Verdross darüber, eine Rolle wählen zu müssen, sondern auch die Einsicht, dass es *irgendeine* Rolle ist, die man sich sucht. Die eine ist so gut wie die andere, und

keine ergibt sich zwangsläufig. Notwendig ist nur der Akt der Wahl, aber nicht das, was man auswählt.

Stehe ich vor einer neuen Periode? Stehe ich vor dem vollständigen Verfall? [...] Wir machen Notizen, wir machen Reisen; Elend, Elend! Wir werden Gelehrte, Archäologen, Historiker, Mediziner, Schuhflicker und Leute von Geschmack. Was ändert das alles daran?¹⁹ Die einzige Rolle, in der er sich wohlfühlt, ist diejenige, die ihm am Fernsten ist, die am wenigsten mit ihm zu tun hat: die des Orientalen, mit Bart und Fez. Auf die Kontingenzerfahrung reagiert Flaubert mit «Verkleidung»: Das weite nubische Baumwollhemd, der bis auf einen Haarbüschel geschorene Kopf, der von roter Farbe triefende Fez, so schreibt er an seinen Freund Louis Bouilhet, ließen ihn «ziemlich orientalisches» aussehen. «Nur Sicherheitserwägungen bremsen unsere Kostümsucht; da der Europäer in Ägypten mehr respektiert wird, werden wir uns erst in Syrien vollständig verkleiden.»²⁰

So bezeugt die Fotografie (Abb. 1), die einen Monat, nachdem Flaubert dies schrieb, entstanden ist, nicht nur seine Anwesenheit in Kairo, sondern vor allem – sein Verschwinden.

Exkurs: Etwas sein müssen

Wie schon angedeutet, möchte ich die Identitätskrise Flauberts, die sich in seinem Unbehagen an den sozialen Rollen und in seinem «Verschwinden» äußert, nicht als psychologisches Problem behandeln. Es soll hier gar nicht als *individuelles* Problem, sondern als ein *historisches* Problem von Individualität in den Blick genommen werden. Nur so kann deutlich werden, warum Stil als Ausweg aus dem Dilemma des «Etwas-sein-müssens» überhaupt plausibel war und ist. Die historische Genese dieses Dilemmas sei hier nur grob skizziert.

Dass Individualität für den Einzelnen zur Aufgabe, ja zum Problem werden kann, ist als Folge des Übergangs von der stratifizierten zur funktional differenzierten Gesellschaft beschrieben worden. Die schichtmäßige Festlegung von Rollen, so Niklas Luhmann, beginnt sich im Laufe des 18. Jahrhundert aufzulösen: «Der einzelne kann seine ›Identität‹ nicht mehr aus der Angabe seines Geburtsstandes gewinnen, er muss sie erwerben.»²¹ Das Subjekt kann also in zunehmendem Maße selbst bestimmen, was es ist.²² Beruf, Wohnort, Schichtzugehörigkeit usw. werden als Wahl (beziehungsweise als Leistung) des Einzelnen beschrieben und wahrgenommen. Darin steckt zunächst das Versprechen auf Freiheit, Glück und Selbstverwirklichung. Die Kehrseite davon ist eine strukturelle Überforderung des modernen Subjekts. Der Einzelne darf ja nicht nur wählen, wer er ist, er *muss* wählen. «Er wird in die Autonomie entlassen wie die Bauern mit den preußischen Reformen: ob er will oder nicht.»²³ Mit anderen Worten: Die ganze Verantwortung, zu wissen, wer man ist, lastet in der Moderne auf dem Einzelnen. Was für uns dabei – in Bezug auf Flaubert – interessant werden wird, ist der Prozess des Herausfindens, wer man ist, und die dabei eingesetzten Strategien.

Anstatt der weitgehend angeborenen Identitäten bieten moderne Gesellschaften Rollen an, in die sich der Einzelne fügen kann, und die Teil seiner Individualität werden. (Auch, sich diesen vorgegebenen Rollen zu verweigern, ist – zumindest in der Logik der Systemtheorie – eine Rolle, die man annehmen kann und für die Gesellschaften in irgendeiner Weise Raum bieten, und sei es im Gefängnis oder «in der Gosse».) Es ist offensichtlich, dass man normalerweise meh-

rere Rollen einnimmt (eben Reisender, Sohn, Künstler ...), und dass keine von ihnen – und auch nicht alle gemeinsam – das Individuum vollständig bestimmen. Es bleibt eine Differenz zwischen den Funktionen, die man öffentlich ausübt, und der Wahrnehmung des eigenen Selbst. Helmuth Plessner hat das positiv gewendet und den Menschen «als ein Wesen, das sich nie einholt», bezeichnet.²⁴ Der Rollenbegriff impliziert, so gesehen, eine Distanz zu sich selbst. Man kann sich dabei beobachten, wie man eine Rolle spielt, und ist sich bewusst, dass es auch eine andere sein könnte. Etwas überspitzt formuliert hieße das, dass sich moderne Individuen nicht so sehr durch ihre Rollen definieren, als vielmehr durch die Tatsache, dass sie selbst sie gewählt haben. Wobei der Grad an Kontingenz, den man dabei auszuhalten bereit ist, sicherlich stark variiert.

Für Künstler (und zunächst wohl nur für sie) öffnet sich seit dem späten 18. Jahrhundert noch ein paralleles Feld, auf dem sie ihre individuellen Wahlmöglichkeiten entfalten dürfen und schließlich müssen: der Stil. Ein Großteil des Stildiskurses ab 1800 handelte daher vom Verhältnis von Individuum und Stil. Die Romantiker entledigten sich des alten Topos vom Stil als «dress of thought» – fortan war er nicht mehr die Einkleidung des Gedankens, er war der Gedanke selbst.²⁵ Von der bloßen Ausschmückung wanderte der Stil ins Innerste des Menschen.²⁶ An ihm ließ sich nun die «Bewegung der Seele» ablesen – so der Historiker Jules Michelet. Daher konnte er zunächst als Beobachtungsinstrument dienen. «Der Stil», legte Schopenhauer fest, «ist die Physiognomie des Geistes».²⁷ In der besonderen Art und Weise, wie ein Autor schrieb, schien sich dem Kenner daher dessen ganzer Charakter zu offenbaren.

Doch wenn das galt, dann kamen auch auf den Kunstproduzenten neue Aufgaben zu, wollte er die physiognomische Analyse nicht einfach passiv über sich ergehen lassen. Die Wahl des Stils war nun belastet, zeigte man dadurch doch, wer man war – und gerade das war ja, wie das Problem der Rollen deutlich macht, zunehmend ungewiss geworden. Aus der vormalige Wahl dieses oder jenes Stils für diesen oder jenen Anlass und Gegenstand musste daher ein *Prozess* werden: ein langsames, oft mühsames Herausfinden des eigenen Stils. So konnte die «Arbeit am Stil» zu einer mächtigen Möglichkeit werden, der Aufgabe der Individualität zu begegnen.²⁸

Die Arbeit am Stil

On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce.²⁹

Offenbar ist ein ganzes Repertoire an Zerstörungszeichen notwendig, um den eigenen Text zu korrigieren, ihn umzubauen, zu kürzen, zu vernichten und wieder neu zu erschaffen (Abb. 5). Es gibt die einfache, federleichte Durchstreichung eines Wortes, das durch ein darüber geschriebenes anderes – für den Augenblick wohl besseres – ersetzt wird. Es gibt die Möglichkeit, eine Zeile zwei- oder dreimal mit entschlossenem Strich zu durchkreuzen, so dass sie noch erahnbar bleibt, oder noch häufiger, so dass sie hinter einem schwarzen Tintenbalken verschwindet. Man kann auch ganze Absätze umranden und mit schräger Schraffur komplett verwerfen, daneben am Blattrand für Ersatz sorgen, und diesen wiederum mit mehrfachen Bewegungen der Feder ins Jenseits befördern. Oder man entscheidet sich für die Zickzacklinie, die den unter ihr begrabenen Satz als besonders ungeeignet und fehl am Platze ausweist.

Es handelt sich um eine kurz nach der Rückkehr von der Orient-Reise entstandene Seite aus Flauberts frühen Manuskripten zu *Madame Bovary* – Manuskripte, die heute auch deshalb so geschätzt werden, weil sich in ihnen Flauberts legendäre Arbeitsweise abgelagert zu haben scheint. Das tagelange (oder sogar monatelange?) Feilen an einem einzigen Satz; das manische Schreiben, Streichen, Wieder-Schreiben; die Änderung eines Wortes, die eine Änderung des ganzen Kapitels nach sich zieht, weil durch das eine Wort der Ton und der Rhythmus aus dem Gleichgewicht gebracht wurden: All das gehört zur Flaubert-Mythologie und muss hier nicht noch einmal ausgeführt werden. Es deutet aber auf den neuen Schriftstellertypus, der – so hat es Roland Barthes beschrieben – um die Mitte des 19. Jahrhunderts auftaucht: der Schriftsteller als Handwerker. Er schuftet und schwitzt über seinem Text, er schlägt sich die Nächte um die Ohren, er *arbeitet*. «Dieser Arbeitswert ersetzt ein wenig den Geniewert; man kokettiert damit, dass man sehr intensiv und sehr lange an seiner Form arbeitet.»³⁰ Dass große Kunst, große Literatur nun das Ergebnis von Fleiß und Ausdauer sein sollte, hat Flaubert selbst sehr beschäftigt. An der berühmten Rede des Comte de Buffon über den Stil interessierte ihn daher auch nicht so sehr die später berühmt gewordene Aussage, dass der Stil der Mensch selbst sei, sondern mehr ein anderer (dieser Rede allerdings nur zugeschriebener) Satz: «Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience.» – *Genie ist nur eine größere Fähigkeit zur Geduld.*³¹ In einem Brief schreibt er schon 1846:

On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée.

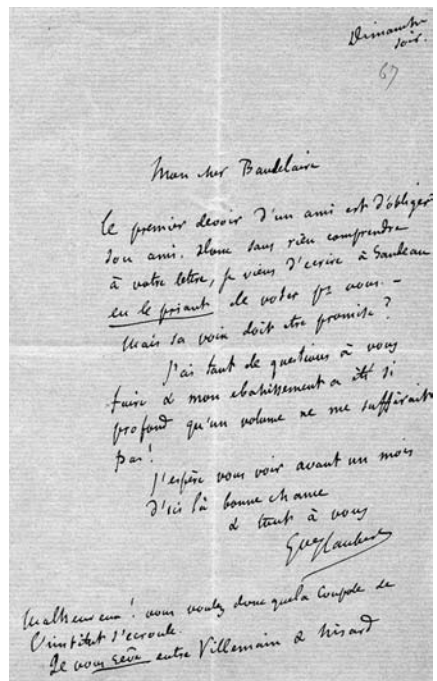
Le mot de Buffon est un grand blasphème: le génie n'est pas une longue patience, mais il a du vrai et plus qu'on ne le croit de nos jours surtout.³²

Quälendes Tagwerk, fanatische Beharrlichkeit: all das ist jetzt notwendig, um zum Stil zu gelangen. Und nach allem bisher Gesagten wird nun deutlich, warum die Arbeit am Text so ungeheuer schwierig geworden ist: nicht, weil das Schreiben formal anspruchsvoller oder komplizierter geworden wäre. Sondern weil die Arbeit am Text, die Arbeit am Stil und die Arbeit am Individuum zusammenfallen. Das Repertoire an Ausstreichungen, das Flaubert in seinen Manuskripten entwickelt, deutet auf eine Suchbewegung, in der es nicht nur um das Auffinden der richtigen Handlung, des richtigen Tonfalls, der richtigen Schreibweise geht – sondern gleichzeitig auch um das Auffinden seiner selbst.

Selbstverständlich ist die Arbeit am Stil zu dieser Zeit nur *ein* möglicher Weg, die Aufgabe der Individualität zu lösen. Du Camp etwa löst sie ganz anders, nämlich auf dem Weg der «Karriere». ³³ So kann er, der klassische *homme extérieur*, all seine Tätigkeiten während der Reise und die Reise selbst als höchst sinnhaft erleben, weil sie Schritte auf dem Weg zu dem sind, was er werden möchte (ein berühmter Literat, Fotograf, Reisender). Dieser Weg zeichnet sich für Flaubert nicht ab, im Gegenteil: «Ich bin ohne Plan, ohne Idee, ohne Projekt, und was das Schlimmste ist, ohne Ehrgeiz», schreibt er im Juni 1850 aus Oberägypten. ³⁴ Seine ganze Ambitions- und Lustlosigkeit zeugen davon, dass er sich dieser modernen Möglichkeit der Individualisierung, die er bei seinem Reisegefährten beobachten kann, entziehen möchte. Symptomatisch dafür ist auch eine Passage in einem späteren Brief an Du Camp, in dem er dessen Streben nach Erfolg entgegenstellt: «Ich strebe nach etwas Besserem: danach, mir selbst zu gefallen.» ³⁵ Womit nicht zuletzt gemeint ist: danach, dass seine eigenen Sätze ihm gefallen.

Und so wird die Arbeit am Stil zu einer endlosen Aufgabe, der das drohende Scheitern schon eingeschrieben ist: «Ah! quels découragements quelquefois, quel

6 Gustave Flaubert, Brief an Baudelaire,
26. Januar 1862.



rocher de Sisyphe à rouler que le style, et la prose surtout! *ça n'est jamais fini.*»³⁶ An den Tausenden von Manuskriptseiten wird das Prinzip der Wahl, das den Stil nun bestimmt, überdeutlich. Man kann jetzt eben alles, jeden Satz, jeden Ausdruck, so oder so schreiben. Aber jede Wahl bedeutet etwas, muss erarbeitet und vor einem selbst gerechtfertigt werden. Immer geht es dabei ums Ganze – «Le style est tout».³⁷ Die Briefe Flauberts sind voll von solchen Auslassungen über den Stil: wie schwer er erkauft sei, dass er – wie die Perle der Auster – das Ergebnis einer schmerzhaften Krankheit sei, oder, enthusiastisch: «Le style c'est la vie! c'est le sang même de la pensée!»³⁸ So radikal an die Basis des Denkens und Seins hat wohl noch kein Autor vor Flaubert den Stil gestellt.

Es sei an dieser Stelle noch einmal an eine Paradoxie des Stils erinnert: Er wandert ganz nach Innen, bezeichnet den Charakter und das Wesen des Menschen, und deshalb «lohnt» es sich in der Moderne für den Künstler, am Stil zu arbeiten. Doch gleichzeitig richtet er sich ganz nach Außen, weil er eben *Représentation* des Menschen wird. Er muss gelesen und beurteilt werden, und wird schon darauf hin produziert. Der Stil übernimmt also eine Art Vermittlerfunktion zwischen Innen und Außen, und schon deshalb gehört er unmittelbar zum Problemfeld der «Rollen». Diese Vermittlung funktioniert nur in Genres, in denen Stil erwartet wird und die sich an eine Öffentlichkeit richten. Darum wohl muss Flaubert in seine Briefe und seine Tagebücher nicht die gleiche Stilarbeit stecken wie in seine Romane und Erzählungen. Die Briefe sind zwar der Ort seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem mühsamen Geschäft des Stils, auch in ihnen wird «gedacht», aber sie gehen ihm sichtlich leicht von der Hand.³⁹ Es gibt keine Entwürfe, keine Ausstreichungen, keine Umformulierungen (Abb. 6). Natürlich besitzen die Tagebücher und Briefe in gewissem Sinne einen Stil, und sicherlich

ist es aus der Sicht des Literaturhistorikers möglich und sinnvoll, diesen Stil zu analysieren.⁴⁰ Aber ganz eindeutig hat hier der Stil für Flaubert selbst einen völlig anderen Status als in *Madame Bovary* oder der *Éducation sentimentale* – und vielleicht hätte er gar nicht erst von Stil gesprochen. An der Wahl von Formulierungen, an der im Roman alles zu hängen scheint, hängt im Brief oder Tagebuch offensichtlich wenig.

Mechanik der Natürlichkeit

Flauberts «Kult des Stils» (Bourdieu) kulminiert in einer berühmt gewordenen Definition:

Es gibt deshalb keine schönen oder hässlichen Themen, und man könnte fast als Axiom aufstellen, wenn man sich auf den Standpunkt der reinen Kunst stellt, dass es überhaupt keines gibt, dass der Stil für sich alleine eine absolute Art und Weise ist, die Dinge zu sehen.⁴¹

«Une manière absolue de voir les choses» – das ist aus mehreren Gründen eine verwirrende Formulierung.⁴² Zunächst, weil Stil als Wahrnehmungsweise (und nicht als Ausdrucksweise) erscheint, was aber konsequent ist, wenn er dem Denken zugeordnet wird.⁴³ Dann ist da «der Stil» im Singular, als ob es nur einen gäbe, der zudem noch «absolut» gesetzt wird. Doch davor steht der unbestimmte Artikel: «eine absolute Art und Weise, die Dinge zu sehen» – als ob es mehrere solcher absoluten Weisen gäbe. Vielleicht geht es Flaubert an dieser Stelle nicht um solche grammatikalischen Feinheiten, sondern um die Behauptung, dass in der Kunst die Themen und Gegenstände letztlich egal seien, und es ausschließlich darauf ankomme, *wie* etwas dargestellt wird.⁴⁴ Aber in den grammatikalischen Verwicklungen lauert das zentrale Problem der *Stilwahl*, um das es jetzt schon so oft gegangen ist. Dazu noch einige Worte.

Moderner Stilbegriff und Optionalität hängen eng zusammen (siehe dazu den Beitrag von K. Ludwig Pfeiffer in diesem Heft). In seiner rhetorischen Funktion war ein Stil noch einer Gattung zugewiesen, es gab insofern keine Wahl. Als sich der Stilbegriff von diesem rhetorischen Kontext löste, entstand eine «Verfügbarkeit von Stil»: mehrere Stile für ein und dieselbe Aussage, für ein und denselben Inhalt wurden denkbar. Aber gleichzeitig passierte etwas Merkwürdiges, das in die gegenteilige Richtung weist: die Wahlmöglichkeiten des Einzelnen wurden extrem eingeschränkt eingeschätzt. Winkelmanns neues Konzept des Epochenstils, das so entscheidend für die Kunstgeschichte werden sollte, ging gerade davon aus, dass historische Subjekte ihren Stil nicht wählen können, sondern in dem Stil ihrer Zeit geradezu gefangen sind. Könnte jedermann jederzeit einfach seinen Stil frei selbst wählen, wäre die ganze Vorstellung eines Epochenstils (und einer Stilgeschichte) hinfällig. Und auch das entstehende Konzept vom Individualstil zeichnete sich dadurch aus, dass der Künstler eben *keine* Wahl hatte: denn hier drückte sich im einmaligen Stil ein einmaliges Individuum aus. Es konnte vielleicht seinen Stil suchen und auf dem Weg dorthin ein paar Umwege gehen. Aber letztlich war auch hier der Einzelne auf einen – nämlich seinen eigenen – Stil festgelegt, und jede Abweichung führte aus dem Stil hinaus in die gefürchtete Manieriertheit. Für Diderot war die Manier deshalb so verwerflich, weil sie auf eine fundamentale Falschheit hindeutete: «Nur selten ist ein Wesen, das nicht ganz in seinen Handlungen aufgeht, nicht *manieriert*.»⁴⁵ Wer hingegen Stil hatte, so musste man im Gegensatz verstehen, war eins mit sich und seinen Handlungen.

Für den Künstler bedeutete das, dass ihm zwar einerseits die Wahl des Stils oblag, er aber andererseits peinlich genau darauf achten musste, dass es auch der richtige war. Was richtig war und was nicht, entschied sich jetzt allerdings nicht mehr am Gegenstand der Darstellung, sondern an ihm selbst. Weil der Stil als «natürliche Entfaltung des Innersten»⁴⁶ galt, wurde die Herstellung und Glaubhaftmachung von Natürlichkeit zum größten Problem bei der Wahl des Stils. Montaigne konnte noch behaupten, seinen Stil ganz natürlich zu besitzen: «j'ay naturellement un stile comique et privé.»⁴⁷ Doch im 18. Jahrhundert wird Natürlichkeit, wie sich etwa bei Diderot zeigt, zu einer kulturellen Leistung paradoxiert.⁴⁸ Goethe hat das scherzhaft aufgegriffen, als er angeblich sagte, er künstle so lange an seinem Stil herum, bis dieser natürlich werde. Flaubert hingegen ist zu verstrickt in dieses Problem, um ironisch damit umzugehen: «Was für eine Mechanik ist das Natürliche, und welcher Listen bedarf es, um wahr zu sein!»⁴⁹

Wenn Stil als natürlicher Ausdruck des Innenlebens gilt, der Natürlichkeit aber nur noch durch List beizukommen ist – dann hilft eben nur noch das «Herumkünsteln» am Stil. Wie im Falle der Rollen existiert auch beim Stil eine unüberwindbare Distanz; der eigene Stil und das eigene Ich sind nie ganz zur Deckung zu bringen.⁵⁰ Dem kann man auf verschiedene Weisen begegnen: durch Aufgabe des Ideals der Natürlichkeit etwa, also durch Stil-Eklektizismus, offensichtliche Nachahmung und Virtuosität. Doch wenn man an der Natürlichkeit festhalten will, obwohl sie bereits als Mechanik entlarvt ist, dann gilt es, die Kontingenz der Stilwahl vor sich selbst und vor seinen Rezipienten zu verschleiern. Sie darf dann nicht mehr als Wahl erscheinen, die so oder so ausfallen könnte, sondern muss als langsamer und schwieriger Prozess erkennbar werden. Am Ende ist auch hier nicht so wichtig, *welcher* Stil dabei herauskommt; entscheidend ist, *dass* das Individuum die Wahl getroffen hat, und dass diese Wahl Ergebnis einer Suchbewegung, eines Aushandlungsprozesses mit sich selbst ist. Das bedeutet auch: Literatur ist zwar eine öffentliche Angelegenheit, sie wird für Leser geschrieben; aber das Ideal der Natürlichkeit erfordert die Fiktion, dass der Autor beim Schreiben nicht an sein Publikum denkt.⁵¹

Der Stil der Natürlichkeit ist also kein bestimmter Stil – er kann es nicht sein, weil er so unterschiedlich sein muss wie die Subjekte, die ihn hervorbringen. Er muss auch keine besonderen formalen Anforderungen erfüllen. Überhaupt gibt es keine Möglichkeit, ihn an seinen ästhetischen Merkmalen zu erkennen. Nur die Tatsache, dass hart an ihm gearbeitet werden muss, dass er sich widerständig zeigt, den Schreiber an den Rand der Verzweiflung bringt, scheint seit der Moderne ein Hinweis auf ihn zu sein.

Natürlichkeit, so hat Helmuth Plessner einmal geschrieben, werde vom Menschen gestiftet, um dem «Irgendwie» der Lebensführung zu begegnen, das «stets den Charakter der Nichtnotwendigkeit, Zufälligkeit, Korrigierbarkeit und Einseitigkeit» habe.⁵² Für Flaubert jedenfalls scheint die quälende Arbeit am Stil eine erfolgreiche Strategie gewesen zu sein, der Kontingenz der Rollen, die ihn noch in Ägypten so beschäftigte, zu begegnen – und *Flaubert* zu werden. 1857, kurz nach Veröffentlichung der Buchfassung von *Madame Bovary*, sah er sich bereits in der Lage, einer Verehrerin mit schriftstellerischen Ambitionen, die sich ihrerseits in einer Lebenskrise befand, einen erfahrungsgesättigten Ratschlag zu geben: «Stürzen Sie sich kopfüber oder vielmehr mit ganzer Seele in die Literatur. Nehmen Sie sich eine *lange Arbeit* vor und schwören Sie sich, sie zu Ende zu führen.»⁵³

Anmerkungen

- 1 Gustave Flaubert, *Reise in den Orient*, hg. v. André Stoll, Frankfurt 1996, S. 126. (Flaubert 1996)
- 2 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Gene- und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt 2001, S. 163. (Bourdieu 2001)
- 3 Ich danke den Teilnehmern des Autoren-Workshops «Stilfragen/Stilgeschichten» in Siegen am 15./16. November für ihre hilfreichen Hinweise, insbesondere K. Ludwig Pfeiffer und Undine Stabrey.
- 4 Brief von Gustave Flaubert an Maxime Du Camp vom 21. Oktober 1851, in: Flaubert, *Briefe*, hg. v. Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 176. (Flaubert 1977)
- 5 Siehe Madeleine Cottin, «Une image méconnue: La photographie de Flaubert prise en 1850 au Caire par son ami Maxime Du Camp», in: *Gazette des Beaux-Arts*, Band 66, Oktober 1965, S. 235–239, hier S. 236.
- 6 Die beiden anderen Fotografien von Flaubert, die im Tagebuch erwähnt werden, sind allerdings verloren. Siehe Flaubert 1996 (wie Anm. 1), S. 59 u. 141.
- 7 Maxime Du Camp, «Erinnerungen an Flaubert» [1882], in: *Über Flaubert*, hg. v. Gerd Hoffmann und Franz Cavigelli, Zürich 1980, S. 60. (Du Camp 1980)
- 8 Brief an Louis Bouilhet vom 4. Juni 1850, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 142.
- 9 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen* [1861], übersetzt von Monika Fahrenbach-Wachendorf, Stuttgart 1980, S. 277.
- 10 So berichtet Du Camp 1980 (wie Anm. 7), S. 70.
- 11 Flaubert 1996 (wie Anm. 1), S. 142, 151.
- 12 Die Typologie von «homme intérieur» und «home extérieur» hat Maine de Biran zuerst in seinen *Journaux* von 1818/19 entworfen. Siehe dazu Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt 1972, S. 141–144.
- 13 Siehe etwa Francis Steegmüller, *Flaubert in Egypt. A Sensibility on Tour* [1973], New York 1996; John Finlay, «Flaubert in Egypt», in: *The Hudson Review*, Vol. 36, No. 3, Autumn 1983, S. 496–509.
- 14 Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Paris 1852. Das Album wurde in fünfundzwanzig Lieferungen zu je fünf Abzügen veröffentlicht. Jede Lieferung kostete 20 fr., ein einzelner Abzug 4 fr.
- 15 Brief an Louise Colet vom 28./29. Juni 1853. Website «Centre Flaubert», Université de Rouen, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/> (Centre Flaubert 2001).
- 16 Maxime Du Camp, *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris 1854. Siehe dazu auch: Ulrich Mölk, «Gustave Flaubert am zweiten Katerakt: ‹Je l'appellerai Emma Bovary.›», in: *Romanische Forschungen*, Band 96, Heft 3, 1984, S. 264–277.
- 17 Flaubert 1996 (wie Anm. 1), S. 140.
- 18 Siehe Du Camp 1980 (wie Anm. 7).
- 19 Brief an Louis Bouilhet vom 4. Juni 1850, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 141.
- 20 Brief an Louis Bouilhet vom 1. Dezember 1849, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 120.
- 21 Niklas Luhmann, «Die gesellschaftliche Differenzierung und das Individuum», in: ders., *Die Soziologie und der Mensch* (Soziologische Aufklärung 6), Opladen 1995, S. 131. (Luhmann 1995)
- 22 Zu dieser «revolution in the basic categories in which we understand self» siehe Charles Taylor, *Hegel*, Cambridge 1975, S. 5–6. Plessner hat das als Übergang vom *ascribed status* zum *achieved status* beschrieben: Helmuth Plessner, «Soziale Rolle und menschliche Natur» [1960], in: ders., *Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie* (Gesammelte Schriften 10), Frankfurt 2003, S. 230. (Plessner 2003)
- 23 Luhmann 1995 (wie Anm. 21), S. 132.
- 24 Plessner 2003 (wie Anm. 22), S. 237.
- 25 Zum Topos des Stils als «dress of thought» und seiner Zurückweisung siehe Wolfgang G. Müller, *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981, S. 52–117. (Müller 1981)
- 26 Vgl. dazu auch die Einleitung zu diesem Heft.
- 27 Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II, §282, hier zit. nach Müller 1981 (wie Anm. 25), S. 105.
- 28 Siehe dazu Aleida Assmann, «Opting in und ‹opting out›. Konformität und Individualität in den poetologischen Debatten der englischen Aufklärung», in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt 1986, S. 127–143.
- 29 Brief an Louise Colet vom 15. August 1846. Centre Flaubert 2001 (wie Anm. 15).
- 30 Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur* [1953], Frankfurt 2006, S. 52–53.
- 31 Der Satz wird Buffon in den Mund gelegt in: Hérault de Séchelles, *Voyage à Montbard*, Paris an IX (1800/1801).
- 32 Wie Anm. 29.
- 33 Niklas Luhmann, «Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität», in: *Riskante Freiheiten*, hg. v. Ulrich Beck u. a., Frankfurt 1994, S. 191–200.
- 34 Wie Anm. 19.
- 35 Brief an Maxime Du Camp vom 26. Juni 1852, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 207.
- 36 Brief an Louise Colet vom 7. Oktober 1853. Centre Flaubert 2001 (wie Anm. 15).

- 37** Brief an Louise Colet vom 15. Januar 1854. Centre Flaubert 2001 (wie Anm. 15).
- 38** Briefe an Louise Colet vom 7., 12. und 16. September 1853. Centre Flaubert 2001 (wie Anm. 15).
- 39** Siehe dazu Roderich Billermann, «Flauberts Stil-Reflexionen in seiner Korrespondenz», in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 109, 1999, S. 25–54.
- 40** Siehe etwa Joseph Jurt, «Une manière absolue de voir les choses». Flaubert ou l'art pur», in: *Sprache, Bewußtsein, Stil. Theoretische und historische Perspektiven*, hg. v. Daniel Jacob, Thomas Krefeld u. Wulf Oesterreicher, Tübingen 2005, S. 197–215. (Jurt 2005)
- 41** Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 182.
- 42** Siehe dazu Jurt 2005 (wie Anm. 40)
- 43** Das deutet sich bereits bei Goethe an, wenn er den Stil als erkenntnistheoretischen Begriff etabliert (Johann Wolfgang von Goethe, «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil», in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII, Hamburg 1960, S. 30–34). Im 20. Jahrhundert kristallisiert sich Stil als Grundlage von Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen (und auch -hindernissen) in Flecks Begriff vom «Denkstil»: Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [1935], Frankfurt am Main 1980. In späteren Aufsätzen hat Fleck den Denkstil explizit mit der Gestalttheorie verbunden: ders., «Schauen, Sehen, Wissen» [1947], in: ders., *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt am Main 1983, S. 147–174. Siehe dazu Claus Zittel, «Ludwig Fleck und der Stilbegriff in den Naturwissenschaften. Stil als wissenschaftshistorische, epistemologische und ästhetische Kategorie», in: *Sehen und Handeln*, hg. v. Horst Bredekamp u. John Michael Krois, Berlin 2011, S. 171–205.
- 44** Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, «Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs», in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt 1986, S. 726–788, hier S. 762.
- 45** Denis Diderot, «Über die Manier», in: ders., *Ästhetische Schriften* (Bd. 2), hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin und Weimar 1967, S. 205–210, hier S. 209.
- 46** Ferdinand Brunetière, *Bossuet*, Paris 1913, S. 41, hier zit. nach Müller 1981 (wie Anm. 25), S. 110.
- 47** Hier zit. nach Felicity Green, *Montaigne and the Life of Freedom*, Cambridge 2012, S. 178.
- 48** Siehe z. B. Denis Diderot, «Das Paradox über den Schauspieler», in: ders., *Ästhetische Schriften* (Bd. 2), hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin und Weimar 1967, S. 281–539.
- 49** Brief an Louise Colet vom 6. April 1853, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 246.
- 50** Siehe dazu Gerhard Neumann, «Stil als Wahrnehmungsexperiment – E.T.A. Hoffmanns poetologische Novelle *Des Vettters Eckfenster*», in: *Sprache, Bewußtsein, Stil. Theoretische und historische Perspektiven*, hg. v. Daniel Jacob, Thomas Krefeld u. Wulf Oesterreicher, Tübingen 2005, S. 167–195, hier bes. S. 183–184.
- 51** Siehe dazu das Konzept des «natürlichen Schreibens» seit dem frühen 18. Jahrhundert: Klaus Dirscherl, «Stillosigkeit als Stil. Du Bos, Marivaux und Rousseau auf dem Weg zu einer empfindsamen Poetik», in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt 1986, S. 144–154.
- 52** Helmuth Plessner, «Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht» [1931], in: ders., *Macht und menschliche Natur* (Gesammelte Schriften 5), Frankfurt 2003, S. 199.
- 53** Brief an Mlle Leroyer de Chantepie vom 30. März 1857, in: Flaubert 1977 (wie Anm. 4), S. 372. Hervorhebung im Original.