

Michel Chaouli Kritik als Stil (all the way down)

Das Schreiben über Literatur muss sich – das ist der Vorschlag, den ich hier mache – der Dimension des Stils bewusst werden, wenn es seinem vorgeblichen Gegenstand – der Literatur – gerecht werden will. Ich sage »vorgeblich«, weil der wahre Gegenstand des Schreibens über Literatur – dem, was sich »Kritik« oder »wissenschaftliche Arbeit« nennt – das Schreiben ist und nicht die Literatur. Daher ist die Dimension des Stils zuallererst nicht in der Literatur zu suchen (als Stilistik oder Stilkritik), sondern in dem Schreiben über Literatur selbst, also in der Kritik.

Was aber heißt Stil? Mit Stil meine ich nicht den »Schreibstil« (obwohl er eine Rolle spielt), sondern ein allgemeineres Phänomen. Stil benennt die Art und Weise, in der die Handhabung eines Objekts durch ein Subjekt die isoliert betrachtete Bedeutung von beiden verändert, und zwar so intensiv, dass es nicht mehr lohnt, »Subjekt« und »Objekt« auseinanderzuhalten. Wenn wir sagen, dass die Art, wie jemand einen Hut trägt oder ein Wort verwendet oder einen Einwand entgegennimmt, einen gewissen Stil hat – und das tut sie immer –, dann machen wir darauf aufmerksam, dass Subjekt wie Objekt überstiegen und damit verändert werden. Weder der Hut noch sein Träger ist ganz derselbe, der er wäre, wenn man sie getrennt betrachtete.

Nun würde man meinen, dass eine Einstimmung auf diese verschmelzende Dimension des Stils sich bei uns Literaturkritikern und -wissenschaftlern von selbst versteht, doch da würde man sich irren. Dazu muss man nur Zeitschriften und Monographien aus dem Bereich der Philologien durchblättern, wo sich bald der Eindruck festigt, dass die dringendste Aufgabe von Autoren nicht darin besteht, sich auf ihre Gegenstände einzulassen, sondern eher darin, sie sich möglichst vom Leib zu halten. Am glücklichsten sind wir, wenn wir uns über den genauen Standort dieser Gegenstände in den Bedeutungsrastern streiten, derer wir uns bedienen, Raster wie Geschichte, Ideologie, Gattung und ähnliche. Das nennen wir dann »Forschung«. Indem wir sie wie Spielzeugsoldaten auf großen Schlachtkarten hin und her schieben, heftet sich die Aufmerksamkeit ganz auf unsere Gegenstände, was den Vorteil hat, das Ich, das diese Züge ausführt, völlig unberührt zu lassen.

Dieses Ich nennen wir gern »den Leser« (in Nachbarfächern ist es »der Zuschauer«, »der Hörer«, »der Betrachter«, ...), doch hat dieses Gebilde wenig gemein mit einem echten oder auch nur idealen Leser. Es ist kaum mehr als eine magere Abstraktion einer verschwiegenen Aktivität des Betrachters, deren großer Vorzug darin liegt, das interpretierende Subjekt von der Interpretation, die es selbst in Gang gesetzt hat, zu verschonen. Insofern ähnelt unser Verhalten den Methoden der Naturwissenschaften viel mehr, als wir es zugeben würden. Diese Wissenschaften trennen das beobachtende Subjekt scharf von der Beobachtung wie auch von daraus abgeleiteten Gesetzmäßigkeiten, damit diese zur öffentlichen Prüfung und Nutzung bereitgestellt werden können. Wissenschaftlich robust ist eine Erfahrung nur dann, wenn sie intersubjektiv gültig ist, und damit sie gültig wird, muss sie durch die Luke disziplinierter

Beobachtung gezwängt werden, wodurch sie ihrer Fülle und ihrer Singularität beraubt wird. Objektivität ist dann nichts anderes als eine kontrollierbare Intersubjektivität, die sich ihrerseits einer radikal zurechtgestutzten Subjektivität verdankt.¹ Um das Lesen in eine Art quasi-(oder pseudo-)wissenschaftliche Beobachtung zu verwandeln, die dann zu einem quasi-(oder pseudo-)objektiven Wissen führt, flüchten wir uns in die Fiktion des »Lesers« (eigentlich »des« Lesers). Dann lässt sich sagen: Schau durch dieses Instrument, dann siehst auch Du, was ich sehe, weil wir – Du und ich – uns in diese Form des Durchs-Instrument-Sehens reduziert haben (wobei ein Instrument genauso gut ein Mikroskop sein kann wie auch ein Netz von Belegen und Begriffen, die wir Interpretation nennen).

Soweit Interpretationen nicht forensisch sind, sondern Gefühle, Gedanken und Verhaltensweisen aufzeichnen, die von Sinngebilden – literarischen etwa – in Menschen ausgelöst werden – etwa Angst, Mitleid, Belustigung, Wahn, Empathie, Rassismus, Patriotismus, Zerstreuung, sexuelle Desorientierung und und und –, benötigen sie Subjekte, die solcher Reaktionen fähig sind. Das ist offensichtlich. Dennoch kleben wir am abstrakten Subjekt namens »Leser«.

Wenn Disziplinen mit solchen Figuren arbeiten, wenn sie sich ihre »Werkzeuge« zurechtlegen, um damit das Kunstwerk einem Verhör zu unterziehen (es zu »hinterfragen«), dann fragt man sich, ob diese Aufregung tatsächlich einem besseren, tieferen, differenzierten Verständnis des Werkes dient, wie immer beteuert wird, oder ob wir uns mit dem, was wir gern »Ansatz« nennen, eher vom Werk absetzen, ob unsere »Annäherungen« tatsächlich nicht geschickt verdeckte Methoden der Flucht sind. Die ausgefeilten Techniken der Literaturwissenschaft bezeugen, wie weit wir zu gehen bereit sind, um uns vor Kunstwerken zu schützen – vor jenen Werken, deren Kraft, uns aus unserem Schlummer aufzuschrecken, uns überhaupt erst für sie geöffnet hat. Seltsam, dass wir mühsam dicke Begriffsmauern aus Geschichte, Ideologie und formaler Analyse fertigen, damit wir nicht von dem berührt werden, was uns eigentlich lockt.

Welche Gestalt könnte der Umgang mit einem Werk annehmen, der den von uns einstudierten Ablauf aufgibt: Ich – unsichtbar und unversehrbar – zerlege den Text wie ein Chirurg, einen Text, der in einer von mir abgesonderten Zone existiert, deren Grenzen von der Wissenschaft gesichert sind. Wie könnte die Reflexion über Kunstwerke aussehen, die der authentischen Erfahrung dieser Werke angemessener wäre? Welche Qualitäten müsste diese Reflexion haben, damit sie die Werke nicht zu beherrschen anstrebt, sondern den Mut hat, sich ihnen auszusetzen?

Hier kommt die Dimension des Stils ins Spiel. Auf den Stil kann ich nur eingestimmt sein, wenn ich anerkenne, dass die Bedeutungen eines Textes sich nicht loskoppeln lassen von der Art und Weise, in der er zu mir spricht. Genau hier liegt die Pointe von Walter Paters Abwandlung der berühmten Losung, die Matthew Arnold für die Kritik

1 So schreibt – um nur eine kanonische Stelle zu zitieren – Karl Popper: »Die *Objektivität* der wissenschaftlichen Sätze liegt darin, daß sie *intersubjektiv nachprüfbar* sein müssen.« (Popper, *Logik der Forschung. Zur Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*, Wien: Springer 1935, S. 16).

ausgegeben hat – »to see the object as in itself it really is« –, welche Pater in die Sprache der Erfahrung überführt. Bei ihm heißt es: »In aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realize it distinctly.«² Der Gegenstand »wie er in sich selbst wirklich ist« enthüllt sich erst in der Erfahrung. Eine Einstimmung auf den Stil verflüssigt Phänomene wie »Text« und »Leser« nicht einfach in eine undifferenzierte Suppe, noch verschanzt sie sich hinter einer Erfahrung, die als autark und daher immun gegen Herausforderungen vorgestellt wird. Was sie in Gang setzt ist komplexer und interessanter.

Der gewöhnliche Begriff des Stils – ein Oberflächenphänomen, hinter (oder unter) dem sich die wahre Sache, die Substanz, verbirgt – hilft uns hier selbstverständlich nicht weiter. Welche Denker führen uns zu einem reichhaltigeren Stilbegriff? Für mich liegt die Antwort nicht in einer Theorie oder einer Schule, sondern in einer Namensliste, auf der sich Montaigne, Friedrich Schlegel, Emerson, Nietzsche, Freud, William James, Maurice Merleau-Ponty und Stanley Cavell (unter anderen) finden, allesamt Figuren, die denken, indem sie *schreiben*. Hier ist es Merleau-Ponty, der die anregendsten Reflexionen über den Stil anbietet; bei ihm verwandelt sich der Stil vom Thema der Reflexion zur Reflexion selbst.

Es ist wahr, dass große Philosophen und Kritiker, selbst jene, die der Rhetorik mit Misstrauen begegnen (und das sind die meisten), sich in ihrem Stil ankündigen, lange bevor wir etwas Bestimmtes über den sich entwickelnden Gedanken wissen. Die eigenwillige Melodie in Kants oder Wittgensteins Schriften erkennen wir schon nach wenigen Takten, und meist ist es diese Melodie und die gedankliche Stimmung, die sie hervorruft, die eine tiefere Spur in uns hinterlässt als die isolierbaren Schlüsse, um die es nicht zuletzt auch geht. Insofern zeichnet der Stil nicht nur jene Reflexionen aus, die sich ihrer eigenen Stimmlage bewusst sind, sondern auch jene, die dem Stil – verstanden als Agent einer trügerischen Redekunst – feindlich gesinnt sind.

Dennoch gibt es einen Unterschied zwischen dem unreflektiert gelebten Stil und dem reflektierten, schon deshalb, weil Philosophen und Kritiker gewöhnlich so tun, als sei der Stil immateriell für den Gedanken. Dem Stil begegnen sie mit Spott, wenn nicht Feindseligkeit. Schon dies verleiht dem Insistieren auf dem Stil philosophische Kraft. Stanley Cavell, der zu jenen Philosophen gehört, bei denen der Stil nicht Verkleidung, sondern Medium des Denkens ist, behauptet, dass in der Schulphilosophie »ein Augenmerk auf den Stil des Schreibens – wir könnten sagen, auf die Unterschrift – Zeichen des Unphilosophischen ist«.³ Das Misstrauen dem Stil gegenüber sitzt in den Philologien vielleicht nicht ganz so tief, doch auch hier zielen wir meist auf den »gedanklichen Inhalt« (Beleg, Schluss, These) hinter oder unter der Schicht der »rhetorischen Präsentation«. Damit will ich nicht sagen, dass es in philosophischen

2 Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. The 1893 Text, hg. von Donald L. Hill, Berkeley, Calif.: The Univ. of California Press 1980, S. xix.

3 Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1996, S. 14.

und kritischen Schriften keine Argumente und Ideen gibt; ganz offensichtlich gibt es sie. Indem man sich jedoch auf das Modell der Lektüre als Beobachtung stützt, um die Geltung von Belegen und Schlussfolgerungen zu garantieren, entkräftet man die Reflexionen über den Stil, mit dem Argumente und Ideen auftreten, ob sie es nun wollen oder nicht.

Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass die große Leistung von Merleau-Pontys Schriften darin liegt, den Stil als Dimension nicht nur des Denkens, sondern auch der Existenz zur Reflexion gebracht zu haben. Diese Schriften entwickeln eine Konzeption – und, wichtiger noch, eine Praxis – des Stils, die uns erkennen lässt, dass er weniger als Ornament oder Rhetorik, als Oberfläche einer in der Tiefe ruhenden »Substanz« zu verstehen ist und mehr als etwas, das Phänomene *durchdringt*. Gleich am Anfang seines Meisterwerks, »Phénoménologie de la perception«, erklärt er: »La phénoménologie se laisse pratiquer et reconnaître comme manière ou comme style, elle existe comme mouvement, avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique.«⁴ Es sollte uns nicht überraschen, dass eine Philosophie, die sich selbst als Stil einer Praxis versteht, bevor sie sich als Struktur von Gedanken erkennt, ihre Inspiration in Dichtung und Kunst sucht: »[La phénoménologie] est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, – par la même genre d'attention et d'étonnement.«⁵ Daraus folgt eine poetische Art des Sprechens und Schreibens, die eine tiefe Verwandtschaft mit dem Sakralen hat, vor dem sich Merleau-Ponty nicht versteckt. An anderer Stelle heißt es etwa:

Il faut que ... le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et, non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps.⁶

Wörter sind der Leib des Gedankens und nicht bloß seine Bekleidung, weil ein Gewebe aus Wörtern in Sprache oder Schrift etwas hervorscheinen lässt, was über ihre Standardbedeutung hinausgeht, nämlich ihren Stil, der immer manche Bedeutungen öffnet und andere schließt. Der Stil unterfüttert die offizielle Bedeutung der Wörter mit einer anderen, affektiv-gedanklichen Bedeutungsschicht, die Merleau-Ponty schließlich im Existentiellen verortet. Daher können psychisch Kranke, die einen Text nicht verstehen, ihn dennoch »mit Ausdruck« vorlesen:

C'est donc que la parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel. Nous découvrirons ici sous la signification conceptuelle des paroles une signification existentielle, qui n'est pas seulement traduite par elle, mais qui les habite et en est inséparable.⁷

4 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945, S. ii.

5 Ebd., S. xvi.

6 Ebd., S. 212.

7 Ebd.

»La pensée comme style«: Merleau-Ponty geht es nicht um einen Denkstil, sondern um das Denken *als* Stil, ein Ansatz, der völlig neue Wege des Denkens öffnet. Wie neu, wird erst deutlich, wenn uns klar wird, wie weit das Feld des Denkens-als-Stil sich bei ihm erstreckt. Denn Stil beschränkt sich weder allein auf die Sprache noch auf andere gesonderte Zeichensysteme, sondern durchwebt unseren gesamten Umgang mit der Welt bis hinunter zu ihrer Wahrnehmung. Selbst diese Beschreibung setzt nicht tief genug an, denn auch die Verschränkung der wahrnehmenden Sinnesorgane mit Knochen- und Muskelsystemen, mit einer Region also, die wir gewöhnlich mithilfe der Logik des Körperlichen beschreiben, ist geprägt von einem Stil:

Ce qui réunit les «sensations tactiles» de ma main et les relie aux perceptions visuelles de la même main comme aux perceptions des autres segments du corps, c'est un certain style des gestes de ma main, qui implique un certain style des mouvements de mes doigts et contribue d'autre part à une certaine allure de mon corps.⁸

Und so kommt es, dass die materielle Welt – *in* ihrer Materialität – mit einem gewissen Stil erscheint, eben weil dieses Erscheinen immer schon in Relation steht zu einer bestimmten Person in einer bestimmten Situation:

Toute chose nous apparaît à travers un médium qu'elle colore de sa qualité fondamentale; ce morceau de bois n'est ni un assemblage de couleurs et de données tactiles, ni même leur Gestalt totale, mais il émane de lui comme une essence ligneuse, ces «données sensibles» modulent un certain thème ou illustrent un certain style qui est le bois même et qui fait autour de ce morceau que voici et de la perception que j'en ai un horizon de sens. Le monde naturel ... n'est rien d'autre que le lieu de tous les thèmes et de tous les styles possibles.⁹

Wenn wir diesem Denkangebot folgen, dann sind wir geneigt, *Stil* nicht von *Substanz* zu unterscheiden, sondern von der *Ansicht*, die erst das Modell des abstrahierten, körperlosen Standpunkts des austauschbaren Beobachters ermöglicht, das die interpretierenden Disziplinen auf falsche Bahnen lenkt. Die Vorstellung einer Ansicht (oder Perspektive, Sichtweise, Position, ...) suggeriert das Vorhandensein eines scharf gezeichneten Objekts im Denkraum, »klar und deutlich« in seinen Umrissen (wie Descartes über die Ideen sagt), auf den wir uns unabhängig von seinem Urheber beziehen können, als hätte er eine eigene Existenz. So sagen wir ohne mit der Wimper zu zucken, »es gibt drei wesentliche Lesarten von ›King Lear‹«, als ob man sich jede aufsetzen könnte wie eine getönte Brille, um jeweils einen anderen ›Lear‹ zu Gesicht zu bekommen (etwa einen poststrukturellen, einen New Historicist und einen Gender-›Lear‹).

Wenn das Denken sich vom Stil leiten lässt, mit dem es erscheint, tendiert es eher dazu, eine Form des Ausdrucks zu finden, das seinem Gebaren entspricht. Diese

8 Ebd., S. 175 f.

9 Ebd., S. 514.

Achtsamkeit findet ihren Ursprung im Sprecher oder Schreiber, doch überträgt sie sich auf Hörer und Leser, die gewahr werden, dass die Gedanken, die vor (und in) ihnen Gestalt annehmen, nicht einer anonymen Quelle entspringen, sondern einem Wesen, das eine Vorder- und Rückseite hat, das verwoben ist in Sprache, in Geschichte, in Kultur, in Begierden und in einem Leib – in menschlichen Verhältnissen also, die hier elastisch sind und dort unnachgiebig. Die Gedanken erscheinen mit eigener Stimme und eigenem Gewicht. Die Artikulation der Gedanken braucht Zeit, nicht weil die Sprache ein sequentielles Phänomen ist, sondern weil es dauert, bis ein Schreiber die Körnung der eigenen Stimme entwickelt und bis der Leser den Stil des Geschriebenen erkennt. (Anfangs zumindest; später erkennt man ihn schon nach ein paar Wörtern, wie man den Gang eines Bekannten nach wenigen Schritten erkennt.) Auf diese Weise fällt es mir schwerer den kritischen Text, der mir vorliegt, als »Perspektive« oder »Position« anzusehen, trennbar vom existentiellen Zusammenhang, in dem er entstanden ist. Stattdessen nehme ich im Stil die gesamte Bewegung von Gedanken und Gefühlen wahr, die den »intellektuellen Inhalt« prägen.

Eine Einstimmung auf den Stil führt nicht immer zum einmütigen Verständnis des Gesagten. Manchmal öffnet sich eine Kluft zwischen einer Idee (einer These oder Theorie) und dem Stil, in dem sie erscheint. Diese Kluft wird akut, wenn ich den Eindruck bekomme, dass jemand sich im Stil einer Idee völlig vergriffen und dabei der Idee selbst geschadet hat, obwohl rein formell (syntaktisch, begrifflich, logisch) sämtliche Regeln eingehalten wurden. Wenn jemand von der Gewalt spricht, die soziale Normen den Schwachen antun (eine verbreitete Klage in meinem Fach, zumindest in den USA), dann mag ich der Analyse und der moralischen Stoßkraft der Sache wohlwollend gegenüberstehen und gleichwohl vom Stil in eine Haltung des Überdrusses oder gar des Misstrauens gedrängt werden: Statt eines Plädoyers für die Gerechtigkeit höre ich dann Selbstgefälligkeit, und statt zur Tat inspiriert zu werden, fühle ich mich drangsaliert. Lange bevor ich zu einem wohlüberlegten Urteil über die Schlüssigkeit der Gedanken gekommen bin, verspüre ich das intellektuelle und affektive Klima, das sich im Text ausbreitet. Ich höre den Ton – neugierig, narzisstisch, ungeschützt, verspielt, aufgeplustert, ... –, der weder im Dienst der These steht, um die es hier angeblich geht, noch ganz abseits liegt. Er ist weder Mittel zum Zweck noch Selbstzweck, sondern nimmt eine zweideutige Stellung ein zu dem, »was gesagt wird«. Die Anführungszeichen sollen signalisieren, was wir alle wissen, doch zu übersehen lernen, nämlich dass auch in der wissenschaftlichen Kommunikation die in den Aussagesätzen »enthalten« Gedanken nur ein kleiner Teil von dem sind, was wirklich gesagt wird.

Haben wir damit gesagt, dass es »nichts außerhalb des Stils« gibt? Wäre das der Fall, dann hätten wir uns die Sache zu einfach gemacht. Obwohl der Stil alles durchdringt – er geht »all the way down« –, hat er deshalb nicht die Logik des Denkens aufgelöst und damit Stil und Inhalt zu einer ununterscheidbaren Masse püriert. Ich hege Sympathien für ein von meist pragmatischen Denkern vorgebrachtes Argument, dass Philosophie – und überhaupt jede Art von begründeter Kommunikation – nichts anderes als Schreiben und damit eine Form von Literatur ist. Dennoch werde ich das Gefühl nicht los, dass die Sache verwickelter ist. Selbst wenn wir zugeben, dass die

Vorstellung von »Philosophie als mehr als eine Art von Schrift« »eine Illusion ist«, wie Richard Rorty behauptet,¹⁰ würden wir nicht leugnen wollen, dass wir normalerweise sehr wohl in der Lage sind, ein Netz von Ideen, die durch logische Verbindungen miteinander verbunden sind, von einem sprachlichen Gewebe zu abstrahieren.

Was wir als Argument bezeichnen, hat eine innere Struktur und eine Festigkeit, die es erlaubt, es zusammenzufassen, zu analysieren und in den Kontext eines Diskurses oder einer Disziplin zu stellen. Das ist keine Illusion. Weit davon entfernt, obsolet oder selbsttäuschend zu sein, gilt die Unterscheidung zwischen Argument (allgemeiner: Inhalt) und Stil (allgemeiner: Form) nicht nur für das Schreiben, das auf die Vermittlung von Ideen ausgerichtet ist. Wir können so etwas wie ein Argument (oder eine Handlung) selbst in so wenig aussichtsreichen Fällen wie Proust über Diners oder Sebald über Landspaziergänge ans Licht bringen. Wenn man sagt, dass Erzählungen, die auf die Sinnhaftigkeit der Welt reagieren, ihren eigenen Stil haben, bedeutet es nicht, dass man sie damit in Unantastbarkeit hüllt und sie von rationaler Debatte verschont.

Aus ähnlichen Gründen erfasst die Beschreibung des Stils als rhetorischer Effekt nicht ganz seine Kraft, unabhängig davon, ob man Rhetorik als eine hinterlistige Praxis versteht, die im Konflikt steht mit der Wahrheit, oder als das, was es der Wahrheit erst ermöglicht, sich zu offenbaren (wie in Nietzsches Diktum über die Wahrheit als »ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen«). In ihrer klassischen Konzeption zählt die Rhetorik Techniken der Überredung auf; sie stellt Instrumente zur Verfügung, mit denen ein Publikum manipuliert werden kann. Man kann ein solches Verhalten missbilligen (wie es Philosophen traditionell getan haben) oder es feiern, aber in jedem Fall geht man davon aus, dass der Redner weiß, was er sagen und welche Wirkungen er beim Publikum hervorrufen will, so dass nur noch die Frage bleibt, wie man das am besten erreicht.

Genau das kann jedoch in einer Argumentation, die sich auf den Stil einstimmt, nicht vorausgesetzt werden, denn die Erfahrung, die eine Begegnung mit einem Gegenstand ausmacht, ist nicht einfach gegeben, sondern entfaltet sich erst im Schreiben selbst. Ich habe nicht eine Erfahrung, *dann* eine Idee über die Vermittlung dieser Erfahrung, die ich *dann* – mit rhetorischen Mitteln – meinem Leser zu vermitteln suche, aufrichtig oder täuschend. Es ist wahr, dass alles, was ich sage und schreibe, gar nicht anders kann, als sich der Rhetorik zu bedienen (so wie es sich auch der Logik, Grammatik, Pragmatik und Poetik bedient), aber das bedeutet noch lange nicht, dass es nichts ist als Rhetorik.

Indem wir aufmerksam werden auf den Stil – den Stil der Sache, der mein Interesse gilt, meinen eigenen Stil und die Art und Weise, wie sich beide überschneiden und vielleicht kollidieren –, vermeiden wir den Fehler, den »Gedankeninhalt« für den einzigen und wahren Zweck aller Kommunikation zu halten, ohne jedoch die absurde Meinung zu verteidigen, dass alles »letztendlich« nichts ist als Stil (oder Text oder

10 Richard Rorty, *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida*, in: *New Literary History* 10, 1978, H. 1, S. 144.

Schrift oder Rhetorik). Denn nun können wir deutlicher sehen, wie das Denken, die Wahrnehmung, ja die Welt selbst mit einem eigenen Stil auftritt, ohne den Denken, Wahrnehmung und Welt bar jeder Kraft wären. Wir sind eher fähig, den Moment, in dem mich ein Gedankengang kalt lässt, von jenem zu unterscheiden, in dem ich Kritik übe oder Widerspruch erhebe. Wenn wir die Dimension des Stils im Denken anerkennen und reflektieren, sind wir vielleicht – *vielleicht* – in der Lage, eine Darstellung zu liefern, die unserer Erfahrung treu bleibt, weil diese Erfahrung erst in der Darstellung Gestalt annimmt.

(Prof. Dr. Michel Chaouli, Indiana University, Department of Germanic Studies, Department of Comparative Literature, Bloomington, IN 47405, USA; E-Mail: chaouli@indiana.edu)