

Einführung: Idiolekte von Attika bis Manhattan

Was verbindet Prinzessin Elektra, legendäre Tochter eines von ihrer Mutter ermordeten Vaters, mit der Schwester eines mehrfach verurteilten niederländischen Entführers, Erpressers und Mörders?

Die beiden Frauen verbindet erstens ihr Aufwachsen in gestörten Familienverhältnissen, in denen die Familienmitglieder sich gegenseitig terrorisiert und misshandelt haben. Die beiden Frauen verbindet zweitens, als literarische Figuren Teil des kollektiven Bewusstseins zu sein. Astrid Holleeder beschreibt zwar ihre Erlebnisse mit ihrem auch für sie lebensgefährlichen Bruder Willem Holleeder in drei zwischen 2016 und 2019 erschienenen, explizit als autobiografisch stilisierten Romanen (*Judas*, *Dagboek van een getuige* und *Familiegeheimen*), aber man sollte die Astrid aus dem Buch nicht mit der Autor-Astrid verwechseln: Die Astrid aus dem Buch (AB) steht als literarische Figur unter dem Einfluss der (Selbst-)Charakterisierung durch die Autor-Astrid (AA).

Das Wichtigste aber, das beide Frauen verbindet, ist die Herausforderung, den Zyklus des Hasses, des Misstrauens und des Terrors, der ihre Erziehung und damit ihre Entwicklung zu erwachsenen Menschen dauerhaft geprägt hat, zu durchbrechen. Wie sorgt man dafür, dass man in dem und durch den Kampf mit dem Ungeheuer, das man verabscheut, nicht selbst zum Ungeheuer wird? Oder im familiären Rahmen: Wie sorgt man dafür, dass man als Kind nicht zum Erben der Fehler und Verbrechen der Eltern wird?

Astrid Holleeder entdeckt in ihren eigenen, inneren Gedanken zu ihrem Erschrecken den Idiolekt ihres gewalttätigen, verbrecherischen Bruders – eine Parallele zur tragischen *Anagnorisis*, die Elektra erst in Euripides' Drama zuteil wird. Holleeder zeigt uns einige Beispiele des dauerhaften Einflusses, den ihr verhasster und trotz allem auch geliebter Bruder Willem (oder Wim) auf die Familie ausübt. In einem Gespräch mit ihrer Therapeutin versucht Astrid, das gewalttätige Verhalten ihres Vaters zu analysieren, der mit seiner Gewalt die Familie Holleeder terrorisiert hat und damit die Basis für die kriminelle Karriere seines ältesten Sohnes gelegt hat. Erst nachdem sie die letzte Ruhestätte ihres Vaters besucht hat, glaubt Astrid, endlich verstehen zu können, was in ihm vorgegangen sein muss:

Das Grab sah friedlich aus, so als hätte er Ruhe gefunden. Der Tod hat ihm gut getan. (...) Er hat ihn davon abgehalten, mehr Leid zu verursachen. Dazu hatte er selbst keine Kraft. (...) Er muss sich dessen bewusst gewesen sein, was er uns angetan hat, denn sein Vater hatte es ihm auch angetan. Aber er hatte es nicht in sich, selbst sein Schicksal in die Hand zu nehmen: Dafür war er zu beschränkt in seinem Geist, oder in seiner emotionalen Entwicklung. Er konnte nicht anders, als immer wieder seine eigene schreckliche Jugend an uns auszulassen. (...) Das habe ich ihm immer vorgeworfen, weil ich dachte, dass es ihm Vergnügen bereitet hat. Aber durch die Ruhe, die sein Grab ausstrahlte, sehe ich das auf einmal ganz anders. Indem er wiederholte, was ihm selbst angetan wurde, hat er jedes Mal wieder seine eigene dramatische Jugend wiedererlebt. Daran kann man kein Vergnügen empfinden. Das heißt, jedes Mal wieder mit den eigenen Leiden konfrontiert zu werden. *Es muss eine Qual gewesen sein, als ihm klar wurde, dass er nicht in der Lage war, es anders zu tun als sein Vater. Dass er der Mann geworden war, den er selbst so gehasst hatte, und zwar im Bewusstsein, dass seine Kinder ihn genau so gehasst haben. Der Tod hat gemacht, wozu er selbst nicht im Stande war: Er hat ihm Einhalt geboten. Das muss eine enorme Befreiung für ihn gewesen sein. [...]*¹

Astrid lenkt hier die Aufmerksamkeit auf die mögliche Vererbung des Bösen: Auch wer versucht, den Weg der Eltern zu verlassen, wird bemerken, dass man diesen Weg oft unfreiwillig betritt, sei es durch menschliches Unvermögen, wie im Fall der Holleeders, sei es durch die Orakelsprüche mächtiger Götter, wie im Fall der Atriden.

In einer anderen Szene besucht Astrid ihre Schwester Sonja, die sich genau wie sie dazu entschieden hat, in einem Gerichtsverfahren gegen ihren Bruder auszusagen. Weil Sonja, die ein stärkeres Bedürfnis nach Gesellschaft hat, ohne Sicherheitskontrolle in eine beliebte Bar gegangen ist ohne vorher zu überprüfen, ob es dort sicher ist, wird sie von der besorgten Astrid beschimpft. Sonja verteidigt sich:

„Für Dich ist es anders, Du hast genug zu tun.“

„O ja? Was denn?“

„Du kannst wenigstens noch schreiben!“

„Dein Ernst? Ich kann schon längst nicht mehr schreiben! Wenn ich nur daran denke, wird mir schon übel. Ich muss durch die Tage kommen, indem ich mir jeden Tag etwas Neues ausdenke. Denk Du Dir auch mal was aus.“

[...]

1 Holleeder (2019:337-8), Übersetzungen und Kursivierungen hier und im Folgenden von mir.

„Ich weiß nichts.“

„Nee, Du weißt nichts. Du weißt nie etwas.“

Indem ich diese Worte ausspreche, höre ich die Stimme meines Bruders.

[...]

„Lass uns lieber nicht mehr drüber reden, Son. Dieses Gespräch hat keinen Sinn. Man sieht sich.“

Böse knalle ich die Tür zu, steige ins Auto ein *und fühle mich Wim.*²

Astrid zeigt, wie sehr die Art und Weise der gegenseitigen Kommunikation in der Familie durch Bruder Willem geprägt wurde. Ihr Bruder ist allerdings nicht nur in ihrem Sprachgebrauch, sondern auch in ihrem Wesen latent anwesend. Sie sagt schließlich nicht: „Ich klinge wie Wim“, sondern: „Ich *fühle* mich Wim.“ Dieses Bewusstsein der bei ihm und ihr selbst vorhandenen gewalttätigen Veranlagung zeigt sie in einer Szene, in der sie gerade herausgefunden hat, dass sie von ihrem ersten Ehemann betrogen wurde, und ihre Reaktion mit der ihres Bruders vergleicht:

„Es war so, als wäre jemand anderer in meinem Körper gewesen.“³ Astrid wird in diesem Augenblick der Tatsache gewahr, dass verborgene Einflüsse aus dunklen Zeiten in ihr anwesend sind, über die sie nur mit größter Anstrengung die Herrschaft erlangen kann. Obwohl sie als Mensch körperlich eine Einzelperson ist, ist sie geistig kein ‚Individuum‘ im ursprünglichen, ciceronianischen Sinne (wörtlich *Unteilbares*): In ihr leben all ihre Familienmitglieder und bedingen ihre Wesensart, die sich in ihrem Sprachgebrauch widerspiegelt.

„Ich fühle mich Wim“, bemerkt sie am Ende des zweiten Zitates, denn als sie zu ihrer Schwester gesprochen hat, hat sie ‚die Stimme ihres Bruders‘ gehört. Da der Sprachgebrauch ihres Bruders seine übliche Art zu kommunizieren reflektiert, nimmt sie seine persönliche, für ihn als Einzelperson typische Art und Weise zu sprechen – seinen *Idiolekt* – als Abbild seines Wesens wahr. Der Sprachgebrauch des verabscheuten und

² Holleeder (2019:205-6).

³ „Wenn jemand mir etwas angetan hat, will ich ihm das auch sofort zurückzahlen. Wie damals, als ich zum ersten Mal entdeckt habe, dass Jaap fremdgegangen ist. Wir waren in Spanien und er ging zu einer Telefonzelle, obwohl es da im Haus ein Telefon gab. Ich fand das verdächtig und bin ihm hinterher geschlichen. Ich stand hinter ihm, als ich gehört habe, wie er sagte: „Ich liebe Dich, Püppchen.“ Ich hatte das Gefühl, dass der Boden unter mir versank. Und dann kam die Wut, wie ein Tsunami. Es war ein extrem heftiges Gefühl. Ich habe ihm, als wir wieder bei dem Ferienhaus waren, ins Schwimmbcken geschmissen. Ich musste gegen den Drang kämpfen, ein Messer aus der Küche zu holen und ihn zu erstechen. In dem Augenblick war das für mich wie der einzige Weg, meine Wut loszuwerden. Wirklich. Es war so, als befände sich jemand anderes in meinem Körper, der mir sagte: „Erstich ihn, erstich ihn.“ So als könnte keine andere Weise der Vergeltung ausreichen. Ich weiß noch, dass ich mir den Messerblock anschaute und laut zu mir selbst sagen musste: „Mach’s nicht, mach’s nicht.““ Holleeder (2019:193-4).

trotz allem geliebten Ungeheuers ist für Astrid Holleeder, die gleichzeitig beobachtet und empfindet, ein *χαρακτήρ*, ein Merkmal des Inneren.⁴

Das Wort ‚Charakter‘ verweist in der gegenwärtigen deutschen Sprache nicht nur auf das Wesen, auf die innere Beschaffenheit eines Menschen, sondern auch auf Figuren auf einer Bühne oder in einer Geschichte. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *χαρακτήρ* war aber die eines Merkmals, und so wird es denn auch von Euripides’ *Medea* verwendet:

ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὄς κίβδηλος ἦ
τεκμήρι’ ἀνθρώποισιν ὅπασας σαφή,
ἀνδρῶν δ’ ὅτω χρῆ τὸν κακὸν διειδέναι
οὐδεὶς *χαρακτήρ* ἐμπέφυκε σώματι; (516–19)

Zeus, warum hast Du den Menschen
deutliche Zeichen gegeben, um falsches Gold wiederzuerkennen,
aber steht in den Körpern der Männer
kein Merkmal, durch das sich ihr schlechtes Wesen erblicken ließe?

Der gleiche Mangel an klaren äußeren Hinweisen auf die innere Beschaffenheit wird in Euripides’ *Elektra* von Orestes besprochen:

φεῦ· οὐκ ἔστ’ ἀκριβές οὐδὲν εἰς εὐανδρίαν·
ἔχουσιν γὰρ παραγμὸν αἱ φύσεις βροτῶν.
[...] πῶς οὖν τις αὐτὰ διαλαβῶν ὀρθῶς κρινεῖ; (367–368; 373)

Mein Gott, es gibt kein klares Zeichen einer guten Beschaffenheit,
denn die Wesen der Menschen können Verwirrung stiften.
[...] Wie kann man denn diese Dinge richtig beurteilen?

Es ist keine rein rhetorische Frage, die Orestes stellt: Er stellt sie auch uns, den Zuschauern im Theater. Wie können wir ihn und die anderen Figuren auf der Bühne richtig beurteilen? Was ist der *χαρακτήρ*, mithilfe dessen wir die Handlungen und Aussagen der Charaktere richtig deuten? Wie deutet man die Handlungen und Aussagen der Charaktere im Theater des Lebens, wie bei Astrid Holleeder, und wie steht dieses Theater des Lebens in Verbindung zu dem, was sich auf der altgriechischen Bühne vollzogen hat?

4 Das Wort *χαρακτήρ* ist laut dem zugehörigen Lemma in LSJ in dieser Bedeutung der Münzprägung entnommen: ‚mark engraved, impress, stamp on coins and seals... metaph., distinctive mark or token impressed (as it were) on a person or thing, by which it is known from others‘.

Idiolekt und sprachliche Charakterisierung

Der Begriff des Idiolekts erfuhr seit seiner ersten Prägung erhebliche semantische Verschiebungen und Verfeinerungen. Als Bernard Bloch im Jahre 1948 den Idiolekt, wörtlich *Eigensprech*, definierte als „the totality of possible utterances of one speaker at one time in using a language to interact with one other speaker“⁵, hätte er wohl kaum geahnt, dass der von ihm geprägte Begriff siebenzig Jahre später in anderen Bedeutungen fortleben und einen Forschungsgegenstand darstellen würde, der sich gegenwärtig auch in der Altertumswissenschaft zunehmender Aufmerksamkeit erfreuen darf.

In der aktuellen Sprachwissenschaft sind für den Begriff des Idiolektes drei Bedeutungen zu unterscheiden:⁶

1. Die Gesamtheit der von einer Einzelperson verwendeten Sprache, inklusive aller möglichen Äußerungen;
2. die sprachlichen Äußerungen einer Einzelperson, bei deren Erforschung diejenigen Muster der sprachlichen Varietät, die ein Individuum von anderen Sprechern des gleichen Dialektes unterscheiden, eine zentrale Stellung einnehmen;
3. die in (1) vorgefundenen sprachlichen Neigungen, die für diese Einzelperson über einen gewissen Zeitraum hinweg charakteristisch zu sein scheinen.

Im Gebiet der angewandten Sprachwissenschaft werden Erkenntnisse der Idiolektforschung des Öfteren verwendet, wenn der Urheber eines Textes festgestellt werden muss, sei es in Fällen, in denen einem Studierenden Plagiat vorgeworfen wird,⁷ sei es, wenn man zum Beispiel wissen will, welche Dramen von William Shakespeare geschrieben wurden und welche nicht. Wenn man nicht schon aus materiellen Indizien hätte schlussfolgern können, dass die 1983 veröffentlichten angeblichen Tagebücher Adolf Hitlers nicht von dem Diktator selbst geschrieben worden waren, so hätte sich laut Wolfgang Steinke „sicherlich auch von [der sprachwissenschaftlichen] Seite her die plumpe Fälschung wissenschaftlich belegen“ lassen.⁸

In der Literaturwissenschaft hat der Idiolektforscher selbstverständlich mit mehreren Arten von Idiolekten zu tun, die einer Unterscheidung unterliegen sollten. Dass ein Autor in seinem Sprachgebrauch individuelle, für seinen Stil charakteristische Neigungen besitzt,⁹ sei dahingestellt, aber gilt das Gleiche für seine Figuren?

5 Bloch (1948:27).

6 Nach K. Hazen, Lemma ‚Idiolect‘ in der *Encyclopedia of Language & Linguistics* (2006:512–13).

7 Zu Idiolekt und Plagiat z. B. Coulthard (2004).

8 Steinke (1990:328); zu Idiolekt und Kriminalforschung sein ganzer Aufsatz in Kniffka (2010).

9 Im Folgenden ist ständig von Individuen die Rede. Es wäre allerdings faszinierend, auch von mehreren Autoren verfasste Werke einer stilistischen Analyse zu unterziehen, beispielsweise die Kriminalromane von Nicci French, hinter der sich in Wirklichkeit das schriftstellerische Ehepaar Nicci Gerrard und Sean French versteckt. Ihr Unterfangen dient laut einem Essay im *Independent*

Der Idiolekt eines lebendigen Menschen ist laut Joseph Kuhl als ein *offenes System* zu betrachten und ist als solches „characterized by growth and diversification“,¹⁰ das heißt zu keinen zwei willkürlich gewählten Zeitpunkten sich selber gleich und niemals als Ganzes zu erfassen. Was sich aus einer großen Menge sprachlicher Äußerungen erschließen lässt, ist lediglich eine *Projektion* dieses Gesamtsystems.

Wie haben wir also den Idiolekt eines nur im literarischen Universum lebendigen Menschen zu betrachten? Wahrscheinlich am besten gleichzeitig als Teil jenes Abbilds, das der Idiolekt des Autors in einer bestimmten Texteinheit¹¹ darstellt, und als *zwangsläufig geschlossene* – weil mit dem Umschlag des jeweiligen Buches angefangene und beendete – *Wiedergabe* eines Systems, das in sich ein Abbild eines in der Wirklichkeit offenen Systems darstellt.

Wozu aber würde man als Autor eine Figur mit einem bestimmten Sprechstil versehen wollen? Nicht nur der Glaubwürdigkeit halber, weil eben die Figuren beim Leser den Eindruck erwecken sollen, sie seien Abbilder real existierender Menschen oder verfügten zumindest über ein gewisses Maß an menschlicher Verständlichkeit,¹² sondern auch, weil Autoren ihren Lesern¹³ Hinweise geben wollen, mit denen sie sich einen Zugang zum Inneren einer Figur eröffnen können.

Good writers have never underestimated the significance of vivid and expressive language of their characters. [...] Many authors demonstrate their keen perception of voice and intonation, carefully creating idiolects. Any theme can be presented in different ways – with anguish, joy, indifference, cruelty, regret. Idiolect helps to reveal the inner world of the character, deepening the understanding of the character’s psychology.¹⁴

Wir müssen als Leser *glauben*, „so eine Person würde nicht nur ‚eine solche‘ Äußerung vorbringen, sondern diese Äußerung auch ‚in so einer Art und Weise‘ gestalten. Man kann die eigene Wahrnehmung einer Figur besser verstehen, indem man versucht, sich

(21.07.2012) dem Zweck einer stilistischen Synthese: „When we started writing, it felt like an experiment. Could the two of us, with our different writing styles, our different sensibilities, tell a story and somehow achieve a single voice?“

10 Kuhl (2003:95).

11 Natürlich kann ein Autor mit Absicht von seinen sonstigen Sprachgewohnheiten abweichen. Man will beispielsweise stark hoffen, dass Georges Perec nur in *La disparition* (Deutsch: *Anton Voyls Fortgang*, 1983) und nicht im täglichen Leben den Buchstaben ‚e‘ hat verschwinden lassen. Überdies kann ein Autor seinen Stil der Gattung anpassen, zu der sein Text gehören soll: Über diese Praxis berichtet bereits Cicero; siehe Von Albrecht (2003:11–77).

12 So meine eigene unbeholfene Übersetzung für den Begriff der *human intelligibility*, auf den weiter unten in Bezug auf die Charakterisierung im altgriechischen Drama eingegangen wird.

13 In dieser Arbeit wird auf stilistische Hilfsmittel, der männlichen Endung in Wörtern wie ‚Leser‘, ‚Student‘, ‚Autor‘ und so weiter zwecks sprachlicher Geschlechtsneutralität zu entgehen, verzichtet.

14 Shcherbak (2015:25–27).

seine Wahrnehmung vorzustellen, wenn der Autor die Äußerung der Figur anders formuliert hätte. Warum sieht zum Beispiel Aisch. *Cho.* 889 nicht folgendermaßen aus?¹⁵

*Κλ. ὅπως τάχιστα δὸς πέλεκυν θανατηφόρον.

Klytaimestra wurde von einem Sklaven berichtet, dass Orestes ihren Liebhaber getötet habe, und sie bittet zwecks ihrer Verteidigung um ein Beil. Der Stil dieses Alternativverses weicht auf geradezu allen möglichen Ebenen von der ursprünglichen Formulierung ab – nur das Wort πέλεκυν ist beibehalten – obwohl sich alle Einzelelemente in dem gleichen Stück finden: ὅπως τάχιστα *Cho.* 73 in der gleichen Position im Vers, ebenso δὸς *Cho.* 140 und 480, θανατηφόρος *Cho.* 369. Der Vers entspricht allen Gesetzen des jambischen Trimeters¹⁶ und die Doppelkürzen in πέλεκυν θανατηφόρον ließen sich sogar als ein feiner lautmalerischer Zug deuten, mit dem der Dichter geschickt die Panik der Königin schildert, welche durch das Rätselwort des Dieners ihres baldigen Untergangs gewahr wird. Warum ist die von mir gebastelte Zeile dennoch viel schwächer als der ursprüngliche Wortlaut? Im Vergleich zeigt sich nicht nur die Majestät des aischyleischen Verses, sondern auch die Art und Weise, wie der Wortlaut die Wahrnehmung der Figur der Klytaimestra beeinflussen kann. Im Original lässt Aischylos sie wahrscheinlich¹⁷ sagen:

Κλ. δοίη τις ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν ὡς τάχος.

Jedes Element ist kräftiger. Das Beil ist nicht ‚todbringend‘, sondern ‚männerschlachend‘ – hier spricht eine Königin, die allen Männern in ihrem Umfeld überlegen ist und dem ihr zugeschriebenen γυναικὸς ἀνδρόβουλον [...] κέαρ (‚Frauenherz mit Mannersinn‘, so der Wächter in Aisch. *Ag.* 11) Freiraum gibt. Der Befehl ist nicht an den Sklaven gerichtet, der sie über den Mord an Aigisthos informiert hat, sondern an τις, an wen auch immer. Dieser Frau wurde von allen im Palast Gehorsam geleistet und umso stärker wirkt das offensichtliche Misslingen ihres Befehls: Ihre Macht wurde beendet und sie ist der Begegnung mit ihrem Sohn alleine ausgesetzt. Die unmittelbare Dringlichkeit ihres Befehls wird von der Wortstellung von ὡς τάχος am Versende betont und verschwindet in Wilamowitz’ Wiedergabe („geschwinde her das Mordbeil“)

15 Dieses Prozedere mag dem heutigen Literaturforscher etwas seltsam, oder vielleicht unnützlich oder sogar pedantisch zu sein scheinen, es findet allerdings eine Parallele in den *Progymnasmata* der antiken Rhetorik, die als ‚Metasyntesis‘ angedeutet wurden – z. B. Demetrius, *Περὶ ἑρμηνείας* 11, 28, 29, 104, 184–185.

16 Mein Betreuer Prof. Dr. Markus Asper hat freilich darauf hingewiesen, dass man aus West (*Greek Metre* S. 82) sehe, dass die Statistik der Auflösungen bei Aischylos gegen einen solchen Vers spreche.

17 Der Wortlaut ist nicht ganz eindeutig; manche lesen für das handschriftlich überlieferte δοίη lieber δότω. Die Variante ἀνδροκμηῆτα erscheint im Apparatus, wird jedoch nie ernsthaft in Erwägung gezogen.

sang- und klanglos. Die in seiner Version fehlenden Aspekte könnte man auf Deutsch folgendermaßen aufrechterhalten:

Bringt mir ein männermetzelndes Mordbeil, jemand, jetzt!

Mit einer solchen Fassung wird man den in diesem Vers vorhandenen Charakteristika des aischyleischen und des klytaimnestrischen Sprachgebrauchs gerechter: Das leicht ungrammatikalische ‚bringt ... jemand‘ entspricht dem ungebräuchlichen $\delta\omicron\iota\eta\ \tau\iota\varsigma$,¹⁸ das ‚männermetzelnd‘ korrespondiert in seiner Fremdheit mit der aischyleischen Liebe zu zusammengesetzten Adjektiven und das ‚jetzt‘ am Ende des Verses versieht ihn durch die Alliteration mit einem passenden Schluss.

Der Sprachgebrauch einer Figur kann also einen Zugang zu dem Wesen dieser erfundenen Person gewähren, auch wenn der Begriff des ‚Wesens‘ schon bei realen, geschweige denn bei fiktiven Lebewesen problematisch ist. ‚Idiolekt‘ und ‚sprachliche Charakterisierung‘ sind somit verwandte Begriffe. Unter *Idiolekt* werden im Folgenden diejenigen Neigungen verstanden, die im Sprachgebrauch einer Figur auftauchen und in den Äußerungen der anderen Figuren entweder abwesend sind oder in auffälligem Maße weniger vorkommen. Unter den Methoden der *sprachlichen Charakterisierung* werden diejenigen Mittel verstanden, mit denen ein Autor seinem Publikum¹⁹ einen Zugang zum Inneren seiner Figuren gewährt. Idiolekt befindet sich somit auf der Ebene der Beobachtung objektiv vorfindlicher Sprachverwendung, sprachliche Charakterisierung auf der Ebene der literarischen Mittel des Autors, der seinen Figuren eine bestimmte Art des Redens gewährt. Da dieser Akt des ‚Gewährens‘ natürlich mit der ohnehin nie definitiv festzustellenden Autorintention verknüpft ist, lässt sich in dieser Hinsicht nichts Definitives nachweisen; man kann als Forscher nur hoffen, seinem eigenen Publikum einen Zugang zur sprachlichen und literarischen Vorgehensweise des studierten Autors zu ermöglichen, indem man dieses Publikum von der Plausibilität seiner Beobachtungen überzeugt.

Wie verhält sich Idiolekt zu anderen „Lekten“? Keine Person ist eine Insel,²⁰ und dadurch ist auch der menschliche Sprachgebrauch nicht insular, sondern fest mit dem Sprachgebrauch der Mitmenschen verknüpft. Idiolekte sind somit von Soziolekten und Dialekten abzugrenzen, auch wenn bestimmte soziolektale und mundartliche Tendenzen sich mit den idiolektalen Neigungen eines Individuums überlappen können.

Ein gutes Beispiel, in dem diese „Lekte“ voneinander unterschieden werden, gibt Edward Quinn in seinem *Dictionary of Literary and Thematic Terms*:

18 Für den *optativus pro imperativo* siehe Garvie *ad loc.*, Groeneboom *ad loc.* und *ad Ag. 944* (tacet Fraenkel).

19 Hier und im Folgenden jeweils als ‚Kollektiv der Zuschauer‘ und als ‚Lesepublikum‘ aufzufassen.

20 ‚No man is an island‘ (John Donne, 1624).

[...] the distinctive feature (*sic*) of a particular person's language, as distinct from dialect, or the language of a group. For example, Holden Caulfield, the narrator and main character of J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye* (1950), speaks in the dialect of an American teenager circa 1950, but his idiolect is reflected in the special significance he gives to terms such as „old“ (an epithet for anyone he has known for a long time) and „phoney“ (a general term characterizing any behavior that is meretricious or hypocritical): „Then he and old Sally started talking about a lot of people they knew and it was the phoniest conversation you ever heard in your life.“²¹

Genauso dürfen wir erwarten, dass die aischyleische Klytaimestra den Sprachgebrauch einer Königin zeigt, und womöglich innerhalb dieser soziolektalen Ebene einiges individuell Charakteristisches von sich gibt. Das von Quinn eingeführte Beispiel des Holden Caulfield lädt allerdings dazu ein, bevor man sich den Schwierigkeiten der sprach- und literaturwissenschaftlichen Erforschung klassischer Dramen aussetzt, im Werk eines modernen Autors nach idiolektalen Zügen zu suchen. Es scheint nämlich schwierig, in Texten einer uns heutigen Lesern weitgehend fremden Gattung idiolektale Züge oder Spuren sprachlicher Charakterisierung aufzeigen zu wollen, wenn wir nicht vorher in einem uns besser und leichter zugänglichen Korpus festgestellt haben, welche Mechanismen zu suchen sich lohnen könnten.

Der Autor sei der von Quinn als Beispiel angeführte amerikanische Schriftsteller J. D. Salinger (1919–2010), und zwar aus dreierlei Gründen: erstens, weil er sich einer Sprache bediente, bei deren Verständnis uns eine große Menge Muttersprachler behilflich sein kann; zweitens, weil das Korpus überlieferter Texte von seiner Hand nicht viel größer ist als das Korpus der altgriechischen Tragiker und ähnliche Schwierigkeiten aufweist; und drittens und am wichtigsten, weil J. D. Salinger aus der literarischen Szene für die Schärfe seines Ohrs und sein Vermögen zur Nachahmung großes Lob empfing:

As well as Holden's hypnotic idiolect, Salinger captures perfect specimens of other speech: taxi-driver's twang (‚Wat're ya tryna do, bud?‘), pimp's parlendo (‚Innarested in a little tail t'night?‘), highball high style (‚So you and Pencey are no longer one‘), prostitute politesse (‚Well, ordinary, I'd say grand. I mean I'd love to have you drop up for a cocktail ...‘), sophisticated sophomore (‚*Must* we pursue this horrible trend of thought?‘). And so, flawlessly, on. Salinger has pitch so perfect it's a surprise he hasn't had a *succès fou* at baseball as well.²²

21 Quinn (2006:205-6).

22 Raine (2011:152).