

HA
2535
13(2004)



**BERLINER
BEITRÄGE**

13

ZUR HUNGAROLOGIE





Hungarologie 13



BERLINER BEITRÄGE ZUR HUNGAROLOGIE

Schriftenreihe des Seminars für Hungarologie
an der Humboldt-Universität zu Berlin

13

Herausgegeben von Ernő Kulcsár-Szabó,
Magdolna Orosz und Gábor Ujváry

Berlin – Budapest
2004

Redaktion:

Ernő Kulcsár-Szabó (Chefredakteur)

Károly Manherz

András Masát

Magdolna Orosz

Irene Rübberdt †

Ferenc Szász

Technische Redaktion:

Christina Kunze

Umschlagentwurf:

Ildikó Burján

Anschrift der Redaktion:

Humboldt-Universität zu Berlin, Seminar für Hungarologie

Unter den Linden 6, D–10099 Berlin

Alle Rechte des Nachdrucks vorbehalten.

© bei der Redaktion und den einzelnen Autoren.

HU ISSN 0238-2156

Drucklegung mit freundlicher Unterstützung
des Balassi-Bálint-Instituts (Budapest), des
Kultusministeriums der Republik Ungarn und des
Instituts für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin

Druck: Argumentum–Verlag, Budapest

Inhalt

CHRISTINE SCHLOSSER (BERLIN)	
Nachruf	7
PAUL KÁRPÁTI (BERLIN)	11
Schriftenverzeichnis von Irene Rübberdt	15
ISTVÁN M. FEHÉR (BUDAPEST)	
Pietismus, Hermeneutik, Phronesis, praktisches Wissen:	31
GYÖRGY FEHÉRI (BERLIN)	
Porträt-Skizze eines Nobelpreis-Kandidaten: Milán Füst*	49
PÁL KELEMEN (BUDAPEST)	
Bildlichkeit und Textualität in Megbocsátás (1983) von Miklós Mészöly	59
STEPHAN KRAUSE (BERLIN)	
Nagy tudós vagy, idegen	95
ERNŐ KULCSÁR-SZABÓ (BERLIN)	
Wie (un)zugänglich sind literarische „Bewegungsbilder“?	113
ZOLTÁN KULCSÁR-SZABÓ (BUDAPEST)	
Zur Problematik des „Rollengedichts“	127
CSONGOR LŐRINCZ (BUDAPEST)	
Ästhetizistische Positionen und mediale Kontexte	141
MAGDOLNA OROSZ (BUDAPEST)	
Der verwundete Vogel oder die erzählte Metapher	181
Viktor Cholnoky: Das Blut des Vogels Alérion	216
ATTILA PÉTERI (BUDAPEST)	
Modalpartikeln und Sprachkontrast	227
IRENE RÜBBERDT/CHRISTINE SCHLOSSER (BERLIN)	
Zur Dekonstruktion einer Dreiecksgeschichte	253
REZENSIONEN:	
Endlich eine neue ungarische Grammatik in deutscher Sprache – aber wo hatte der Lektor seine Augen?	273
Die Sonne bringt es an den Tag	280
Selbstbild und Fremdbild	284

Nachruf



Dr. phil. Irene Rübberdt
20. Juni 1955 – 27. Januar 2003

Die Hungarologie hat einen großen Verlust zu beklagen: Am 27. Januar 2003 ist Irene Rübberdt nach langer, schwerer Krankheit gestorben. Nicht nur ihre Angehörigen und Freunde trauern, sondern auch ihre Fachkollegen und Studenten im In- und Ausland, hat sie doch durch ihre langjährige Tätigkeit am Seminar für Hungarologie der Humboldt-Universität zu Berlin einen bedeutenden Beitrag zur Vermittlung der ungarischen Kultur in Deutschland geleistet.

Irene Rübberdt wurde am 20. Juni 1955 in Berlin geboren, verbrachte aber den Großteil ihrer Kindheit und Jugend in Weimar, wo sie auch die Schule besuchte. Nach dem Abitur studierte sie an der Loránd-Eötvös-Universität in Budapest ungarische Sprache und Literatur, wobei sie von

Anfang an der ungarischen Moderne und Avantgarde ein besonderes Interesse entgegenbrachte. Dieses Interesse wird auch durch ihre 1980 vorgelegte Diplomarbeit „Tat und Bewegung: Komparatistischer Versuch über den deutschen und ungarischen Aktivismus 1911–1919 in den Zeitschriften DIE AKTION, A TETT und MA“ belegt und mit ihrer anschließenden Forschungstätigkeit am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR weitergeführt. 1988 promovierte sie an der Berliner Humboldt-Universität zum Dr. phil. In ihrer Dissertation untersucht Irene Rübberdt Phänomene und Entwicklungen ungarischer Lyrik der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts, um einerseits die nationalliterarischen Besonderheiten der ungarischen Moderne und Avantgarde, andererseits deren Bezüge zu zeitgenössischen Erscheinungen der europäischen Dichtungsgeschichte aufzuzeigen. Anhand von Untersuchungen an ausgewählten Lyriktexten repräsentativer Vertreter der ungarischen Moderne und Avantgarde weist sie nach, dass sich die ungarische Moderne sowohl hinsichtlich ihrer Programmatik als auch in der Poetik etwa zeitgleich zur westeuropäischen Avantgarde formierte. 1993 erschien die Dissertation unter dem Titel *Einheit im Widerstreit: Zur ungarischen Lyrik der Moderne und Avantgarde* in der Reihe *officina hungarica* des Internationalen Hungarologischen Zentrums Budapest.

Dem Thema der ungarischen Moderne ist Irene Rübberdt auch im weiteren verbunden geblieben, wie eine Reihe ihrer Artikel unter Beweis stellt. Erwähnt seien hier Publikationen zu Dezső Kosztolányi, Milán Füst und Endre Ady, in denen sie im Vergleich mit der deutschen Literatur (z. B. mit Rilke und van Hoddís) die Besonderheiten der ungarischen Literatur herauszustellen suchte.

Daneben galt ihr besonderes Engagement dem Phänomen der literarischen Übersetzung, wobei ihr theoretisches Interesse und ihre praktische Erfahrung als Literaturübersetzerin eine fruchtbare Symbiose

eingingen. In wissenschaftlichen Publikationen, in Vorträgen und Seminaren sowie als Redaktionsmitglied und Teilbereichsverantwortliche des von der DFG geförderten *Wörterbuchs der Translationswissenschaft* bearbeitete sie theoretische Fragestellungen sowie konkrete, sich aus dem Sprachenpaar Ungarisch–Deutsch ergebende Probleme des literarischen Übersetzens.

Im Berliner Seminar für Hungarologie, an dem sie mehr als 15 Jahre als wissenschaftliche Assistentin bzw. wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig war, wurde sie vor allem wegen ihres Engagements in der Lehre geschätzt. Ihr nicht unerheblicher Anteil an der Redaktion des Kommentierten Vorlesungsverzeichnisses, an der Neukonzeption der Studienordnung Hungarologie sowie des Grundstudiums Hungarologie trugen dazu bei, die Berliner hungarologischen Studien weiter zu profilieren. Besonders am Herzen lag ihr die Übersetzerausbildung am Berliner Seminar. Mit ihrer offenen und unkonventionellen Art gelang es ihr, die Studierenden für die Arbeit am und mit dem Text zu begeistern. Die von Irene Rübberdt abgehaltenen Lehrveranstaltungen unterstreichen ihr breitgefächertes Interesse auch an kulturwissenschaftlich ausgerichteten Themen und zeigen ihren Mut, über das eigene Fachgebiet hinaus, gemeinsam mit Slawisten und Rumänisten, z. B. eine Veranstaltung zum Essen und Trinken in den Kulturen Osteuropas durchzuführen.

Irene Rübberdt war neben ihrer akademischen Tätigkeit mit Leib und Seele Übersetzerin ungarischer Prosa und Lyrik, davon zeugen eine Vielzahl übersetzter Bücher sowie in Anthologien, Zeitschriften und Katalogen erschienene Texte und die Vielzahl der unter ihrer Mitwirkung veranstalteten Lesungen von ungarischer Literatur. Aus Liebe zum literarischen Text sah sie ihre vordergründige Aufgabe als Hungarologin in Deutschland darin, „ein Mittler zwischen den Kulturen zu sein.“¹ Mit

¹ Irene RÜBBERDT: *Einheit im Widerstreit. Zur ungarischen Lyrik der Moderne und Avantgarde*. Budapest, Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1993 (officina hungarica; II), S. 5.

ihrem offenen, den Menschen zugewandten Wesen konnte sie die Begeisterung für die ungarische Literatur und Kultur an ihre Kollegen, Studenten und Freunde im Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur weiterreichen und mit ihnen teilen. Und mit ihnen teilte sie nicht nur die Begeisterung, sondern sie ließ auch andere bereitwillig an ihrem Wissen und an ihren Erfahrungen teilhaben.

Selbst in den Jahren der Krankheit erfüllte sie ihre Arbeit mit höchster Disziplin, Zuverlässigkeit und Akribie; immer begegnete sie ihren Mitmenschen mit geradezu ansteckender Fröhlichkeit und war stets hilfsbereit; nur wenige wußten, welche Kraftanstrengungen dazu nötig waren.

Für Irene Rübberdts Persönlichkeit und ihr Wirken können beispielhaft die Worte von Hans-Georg Gadamer angeführt werden:

So ist die Sprache die wahrhafte Mitte des menschlichen Seins, wenn man sie nur in dem Bereich sieht, den sie allein ausfüllt, dem Bereich menschlichen Miteinanderseins, dem Bereich der Verständigung, des immer neu anwachsenden Einverständnisses, das dem menschlichen Leben so unentbehrlich ist wie die Luft, die wir atmen.²

In tiefer Trauer um eine freigiebige, wahrhaftige Freundin

Christine Schlosser

² Hans-Georg GADAMER: Mensch und Sprache. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Hermeneutik: Wahrheit und Methode*. 2. Ergänzungen. Tübingen, J. C. B. Mohr 1993, S. 154.

PAUL KÁRPÁTI (BERLIN)

Für den 3. Februar dieses Jahres 2003 verabredete Christina Kunze mit mir eine Lehrveranstaltung am Hungarologischen Seminar und gab zur kritischen Werkstattübung ihre eigene Übertragung des Gedichts »Költőnk és Kora« von Attila József frei.

Nicht zuletzt Irene Rübberdt würde verstehen, dass man einer solchen kollegialen Einladung schwerlich widerstehen kann. In der Straßenbahn auf dem abendlichen Heimweg Richtung Hohenschönhausen ärgerte ich mich über manche Heftigkeit in meinen kritischen Äußerungen, ja, dass ich die Möglichkeit einer gültigen Übertragung geradezu ausgeschlossen hatte. Und eben da kam – scheinbar aus dem Nichts, tatsächlich jedoch aus fernen folkloristischen Anklängen – die allerletzte Gedichtzeile in deutscher Fassung auf mich zu: „,s nachtet nun“. Die Macht der von diesen drei Silben ausgehenden Sogwirkung des bekannten Suchens-Verwerfens-Suchens war wiederum unwiderstehlich und blieb es wochenlang.

Eine ALL-MACHT, wahrhaft unwiderstehlich, hat bewirkt, dass ich neben Attila Józsefs Gedicht meine deutsche Adaption Irene Rübberdt nun nicht mehr zur Diskussion *vor-*, sondern gedenkend *niederlege*.

ATTILA JÓZSEF

*Dichters »Sein und Zeit«**

Seht, ich leg euch mein Gedicht vor.
Zeile zwei wär schon soweit.
Buchstäblich tritt's vors Gesicht, so
west sein »Sein« in seiner »Zeit«.
In ihm weht das Nichts, als wär es
Staub von etwas, Sein pur, leeres:
Wesenheit ...

In ihm weht das Nichts, als wär es
etwas, so als wär's die Welt:
in der Flucht des Raums Unschweres,
Zukunftsglaube, Schaffensfeld;
Laub sirrt so und Meere rauschen,
Hunde nächtens sehnlich jaulen –
Nachttau fällt ...

Auf dem Stuhl ich, der am Boden,
Erd' der Sonne untertan;
Kerker gleichwie Antipoden
ziehn hin ihre Sternenbahn –
in dem Nichts der ganze Kosmos,
umgekehrt geht Es im Kopf los,
denk ich dran ...

* Angenommen, der Dichter habe, wie von manchen seiner Zeitgenossen erinnert, Martin Heideggers Werk gekannt. Der Originaltitel, »Unser Dichter und seine Zeit«, nimmt auf eine häufig gebrauchte essayistische Titelphrase Bezug und ist in den Gedichttext bis ins Lautliche integriert. Anm. d. Übers.

Meine Seele: Raum nur, sehnt sich
zu der All-Raum-Mutter hin.
Wie ein Korb sei mein Leib, den ich
an seinem Ballon festbind.
Nicht Wirklichkeit noch Geträumtes –
sublimiert sei's, heißt's: ich läutre
den Instinkt ...

Komm, mein Freund, komm, schau und sieh erst:
Hier in dieser Welt wirkst du,
Mitleid wirkt in dir zuinnerst.
Lügen nützt nichts, gib es zu.
Lass jetzt dies fort, lass das laufen,
Abendlicht zerschleißt, geht's auf den
Abend zu ...

Rot in Blut stehn Stoppelfelder,
rings, wo still die Hänge ruhn,
klumpt es blau. Leis greinen Gräser,
stumm sinken die Halmchen um.
Aus dem Hügelland, dem sanften,
schummern Leichenflecke samten –
's nachtet nun.

(1937)

Deutsch: Paul Kárpáti

Schriftenverzeichnis von Irene Rübberdt

Zusammengestellt von Irene Rübberdt

Bearbeitet und ergänzt von Christine Schlosser

1. Monographien

Einheit im Widerstreit: Zur ungarischen Lyrik der Moderne und Avantgarde.

Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1993 (officina hungarica II)

2. Herausgegebene Werke

Endre Kukorelly: [Gedichte ungarisch–deutsch]. Auswahl und Nachwort von Irene Rübberdt. Berlin: Unabhängige Verlagsbuchhandlung Ackerstraße, 1992 (Poet's Corner 14)

Zusammen mit Christine Schlosser: *Die Unsichtbaren: Ungarische Prosa jenseits der Staatsgrenzen.* Auswahl und Vorwort von Irene Rübberdt und Christine Schlosser. Klagenfurt: Wieser, 1999 (Buch der Ränder)

3. Aufsätze

Kassák Lajos: Májusi tánc. In: *Magyar Nyelvőr.* Budapest 104 (1980) Nr. 4, S. 449–455

Die aktivistischen Zeitschriften A Tett, Ma und Die Aktion im Zeitraum von 1911 bis 1919: Eine vergleichende Betrachtung. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 1.* Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Fachgebiet Hungarologie und Finnougristik, 1986, S. 79–100

Das wunderbare Weltenende: Zwei Gedichte zwischen Moderne und Avantgarde. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 2.* Berlin; Budapest:

Humboldt-Universität zu Berlin, Fachgebiet Hungarologie und Finnougristik, 1987, S. 137–150

Möglichkeiten von Zu-Flucht: Kosztolányi und Rilke. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 3*. Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Fachgebiet Hungarologie und Finnougristik 1988, S. 95–105

Annäherungen an die Dichtung Milán Füst: Nachträgliches zur ungarischen Moderne und Avantgarde. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 4*. Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Bereich Hungarologie/Finnougristik, 1989, S. 57–66

Két vers a modernség és avantgarde közt: Ady Endre: A csodák esztendeje, Jakob van Hoddis: Weltende. In: *Irodalomtörténeti közlemények*. Budapest 93 (1989) Nr. 4, S. 458–464

Lexikon ost- und südosteuropäischer Literaturen: Ein Sachwörterbuch. [Teilautor-schaft.] Leipzig: Bibliographisches Institut, 1990 (BI-Lexikon)

Seher – Erlöser – Anführer: Die prophetisch-messianistische Attitüde in der ungarischen Lyrik der Moderne und Avantgarde. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 5*. Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Seminar für Hungarologie, 1990, S. 43–65

Kukorelly lesen – hören: Anmerkungen zu zwei Texten. In: *Stadium*. Budapest; Berlin 5 (1992) Nr. 3. S. 50–52

Kassáks „Handwerker“: Ein Ausflug in die Übersetzungs- und Textkritik. In: *Stadium*. Budapest; Berlin 6 (1993) Nr. 1, S. 14–19

Vom Wandel der Bilder: Verbalmetaphern des ungarischen Expressionismus – deutsch. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 6*. Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Seminar für Hungarologie, 1993, S. 153–164

Poems in transfiguration: A contribution to the discussion on the skopos, adequacy and equivalence of poetry renderings. In: *XIII. FIT World Congress: Translation – The vital link. Brighton, 6.–13. august 1993. Proceedings* Vol. 2. Ed. by Catriona Picken. London: Institute of Translation and Interpreting, 1993, S. 337–341

Lyrikübertragung zwischen den Stühlen: Vom geteilten und vereinten translatorischen Handeln. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 7*. Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Seminar für Hungarologie, 1994, S. 228–236

Hölderlin – Kukorelly módjára: Komparatiztikai műhelymunka a berlini hungarológián. In: *Hungarológia 7*. Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1995, S. 109–113

Útközben vagyok otthon: Töprengés önmagunkról és az idegenekről, arról, ami közeli és ami távoli számunkra. Kukorelly Endre „Hälfte des Lebens“ című verse nyomán. In: *Odi et amo: Írói vallomások a nemzetek és kultúrák közötti szeretetről és gyűlöletről*. Budapest: Magyar P.E.N. Club, 1996, S. 201–208

Zusammen mit Heidemarie Salevsky: New ideas from historical concepts: Schleiermacher and modern translation theory. In: SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zuzana; KAINDL, Klaus (Hrsg.):

Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995. Amsterdam: Benjamins, 1997, S. 301–312

Die Seitensprünge des Textes: Über Multi- und Intermedialität von Gedichten. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie 11.* Berlin; Budapest: Humboldt-Universität zu Berlin, Seminar für Hungarologie, 1999, S. 26–43

A szöveg „félrelépései“: A versek inter- és multimedialitásáról. In: *Prae Irodalmi Folyóirat*, (2000) Nr. 3–4, S. 176–189

A szöveg „félrelépései“: A versek inter- és multimedialitásáról. In: *Szöveg–Tér–Kép: Írások Géczy János műveiről.* Budapest: Orpheusz, 2001, S. 44–58

Von geschlechtsloser Liebe und androgyner Last: Ein Gender-Blick auf das Ungarische. In: EBERT, Christa; TREBISZ, Małgorzata (Hrsg.): *Feminismus in Osteuropa? Bilder – Rollen – Aktivitäten.* Berlin: scripvaz-Verlag Christof Krauskopf, 2003, S. 93–106 (Ost-West-Diskurse; 3)

4. Rezensionen

zu: Miklós Szabolcsi; Farkas József; László Illés [Hrsg.]: *Wir stürmen in die Revolution: Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur.* Budapest: Akadémiai 1977; dies.: *Wir kämpften treu für die Revolution: Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur.* Budapest: Akadémiai 1979. In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft.* Berlin 13 (1981) Nr. 1, S. 137–140

zu: Miklós Szabolcsi; Attila József: *Leben und Werk.* Berlin: Akademie-Verlag 1981 (Literatur und Gesellschaft). In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft.* Berlin 14 (1982) Nr. 2, S. 261–262

zu: Farkas József [Hrsg.]: Räterepublik und Kultur: Ungarn 1919. Budapest: Corvina 1979. In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*. Berlin 14 (1982) Nr. 4, S. 619–620

zu: László Illés; Farkas József; Miklós Szabolcsi [Hrsg.]: Befunde und Entwürfe: Zur Entwicklung der ungarischen marxistischen Literaturkritik und Literaturtheorie 1900–1945. Berlin: Akademie-Verlag 1984 (Literatur und Gesellschaft). In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*. Berlin 18 (1986) Nr. 1, S. 29–32

zu: Literatur Ungarns 1945–1980: Einzeldarstellungen. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Miklós Szabolcsi. Berlin: Volk und Wissen 1984 (Literatur sozialistischer Länder). In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*. Berlin 18 (1986) Nr. 1, S. 137–138

zu: Szilveszter Ördögh: Kein Frieden für Lázár (Roman). Berlin: Volk und Welt, 1986. In: *Humboldt-Universität*. Berlin, 30.04.87 (Der aktuelle Lesetip)

zu: Pál Deréky: Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920–1926: Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1991. In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*. Berlin 25 (1993) Nr. 4, S. 565–566

zu: Norbert Lossau: Die deutschen Petőfi-Übersetzungen: Ungarische Realienbezeichnungen im sprachlich-kulturellen Vergleich. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern u. a.: Lang, 1993. In: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*. Berlin 27 (1995) Nr. 1, S. 35–36

zu: Hans J. Vermeer: Übersetzen im Mittelalter. Band 2: Zielsprache Deutsch. Heidelberg: TEXTconTEXT, 1996. In: Lebende Sprachen 54 (1999) Heft 2, S. 94–95

5. Publizistik

Attila József 1905–1937: Beiblatt zur Ausstellung des Petőfi-Literaturmuseums Budapest in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1980

Der Dichter Endre Ady: Vom Petőfi-Literaturmuseum im Weimarer Goethe-Haus vorgestellt. In: Thüringische Landeszeitung. Weimar, 17.09.77

Meister ungarischer Lyrik: Endre Ady (1877–1919) Thema einer Budapester Ausstellung in Weimar. In: Thüringer Tageblatt. Weimar, 24.09.77

Mensch in der Unmenschlichkeit: Zum 100. Geburtstag des ungarischen Dichters Endre Ady. In: Thüringer Neueste Nachrichten. Weimar, 26.09.77

Mit Léda auf der Kreuzung. In: Három Holló – Drei Raben. Zeitschrift für ungarische Kultur. Budapest 4 (2003), S. 97

Robert Gragger (1887–1926). In: Humboldt-Universität. Berlin, (1987/88) Nr. 18/19 (04.02.88)

Wissenschaft und Wein: Ein Orchideenfach wurde achtzig. In: Humboldt-Universität Berlin 41 (1996/97) Ausgabe 3 (13.12.96)

6. Übersetzungen

6.1. Bücher

BARNA, István: *Wenn Händel ein Tagebuch geführt hätte ...* Budapest: Corvina, 1985. 283

Das Buch der Ränder: Die Unsichtbaren: Ungarische Prosa jenseits der Staatsgrenzen. Auswahl, Vorwort und teilw. Übersetzungen (zusammen mit Christine Schlosser). Klagenfurt: Wieser, 1999

DOMOKOS, Johanna: *Napút. Sonnenreise.* Bukarest: Mentor, 2001

HÁSZ, Róbert: *Der Garten des Diogenes.* Berlin: Rowohlt, 1999

HELLER, Ágnes: *Der Affe auf dem Fahrrad* (zusammen mit Christian Polzin). Berlin: Philo, 1999

KAPOCSY, György: *Die ungarische Puszta.* Budapest: Corvina, 1987

KUKORELLY, Endre: [*Gedichte ungarisch-deutsch*]. Auswahl, Nachwort und teilw. Übersetzungen. Berlin: Unabhängige Verlagsbuchhandlung Ackerstraße, 1992 (Poet's Corner 14)

Kunst der neunziger Jahre in Ungarn: Ausstellungskatalog. Berlin: Akademie der Künste, 1999

NÁDOR, Tamás: *Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte ...* Budapest: Corvina, 1987

RÓNAY, László: *Abriß der ungarischen Literaturgeschichte*. Budapest: Corvina, 1997

SZABÓ, Júlia: *Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn*. Budapest: Corvina, 1985

6.2. Texte in Anthologien, Zeitschriften und Katalogen

ADY, Endre: Auf dem Ball (Gedicht). In: *Három Holló – Drei Raben*. *Zeitschrift für ungarische Kultur*. Budapest 4 (2003), S. 100

ADY, Endre: Zsigmond Móricz. In: „*Nyugat*“ und sein Kreis 1908–1941. Herausgegeben von Aranka Ugrin und Kálmán Vargha. Leipzig: Reclam, 1989, S. 51–55

BALÁZS, Attila: Unverhoffte Begegnung. In: *Umschlag 90: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1990, S. 62–64

BARRABÁS, Tibor: Pester Legende. In: *Jüdisches Städtebild Budapest*. Herausgegeben von Peter Haber. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1999, S. 101–106

BENEDEK, István Gábor: Der Frack. In: *Jüdisches Städtebild Budapest*. Herausgegeben von Peter Haber. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1999, S. 211–229

BEREND, Iván T.: Die Geschichte – wie ich sie erlebt habe. In: *Jüdisches Städtebild Budapest*. Herausgegeben von Peter Haber. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1999, S. 113–116

BÉRI, Géza: Der Drachentöter. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 2, S. 3–7

CS. SZABÓ, László: Freiheit in der Kerkerzelle: Zum 500. Geburtstag von Thomas Morus. In: *Heute: Anthologie der modernen ungarischen Literatur*. Budapest: Corvina, 1987, S. 46–59

CSAJKA, Gábor Cyprián: Aus dem Tagebuch des MEISTERS (Gedicht). In: *Umschlag 89: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1989, S. 50

DARVASI, László: Herr Stern. In: *Kursbuch 127 „Männer“*. Berlin: Rowohlt, 1997, S. 163–177; dass. in: *Brillant: Jüngste ungarische Kurzprosa*. Budapest: Corvina, 1998, S. 136–154

DÉRCZY, Péter: Mein Lieblings(haus)tier: Grundschaufaufsatz. In: *Anthologie der Zeitschrift Jelenkor*. Pécs: Jelenkor, 1993, S. 407–409

ESTERHÁZY, Péter: Welch Ruhm, fürs Vaterland zu sterben. In: *Umschlag 88: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1988, S. 80–86

FÖLDÉNYI, László F.: Endre Kukorelly, Ein Kräutergarten. In: *Neue Literatur*. Bukarest/Offenbach [Neue Folge], 1994, Heft 3, S. 113–118

GERGELY, Ágnes: Stoßgebet vorm Löschen des Lichts (Gedicht). In: *Nagyvilág*. Budapest 36 (1991) Heft 12, S. 1793

GION, Nándor: Von Gefängnissen träum ich in letzter Zeit (Ausschnitt). In: *Umschlag 90: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1990, S. 47–61

GÖNCZ, Árpád: Ein Sternbild. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 4, S. 5

GRENDÉL, Lajos: Absurdistan. In: *Bratislava*. Klagenfurt: Wieser, 2001, S. 227–233, (Europa erlesen)

GRENDÉL, Lajos: Die Cousine. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 1, S. 40–45; dass. in: *Anthologie der Zeitschrift Jelenkor*. Pécs: Jelenkor, 1993, S. 363–373

GRENDÉL, Lajos: Geschichte aus den fünfziger Jahren. In: *Bratislava*. Klagenfurt: Wieser, 2001, S. 136–144, (Europa erlesen)

GRENDÉL, Lajos: Mitteleuropa und seine Gespenster. In: *Die Horen* Nr. 195, 1999, S. 25–30

GRENDÉL, Lajos: Verschämter Bericht mitten aus einem Traum. In: *Wie Laub von einem Baum: 29 Geschichten aus der Slowakei*. Blieskastel: Gollenstein, 1994, S. 225–233; dass. in: *Lesezirkel: Literaturmagazin der Wiener Zeitung* Nr. 70. Wien, 1994, S. 15–16; dass. in: *Das Buch der Ränder: Die Unsichtbaren: Ungarische Prosa jenseits der Staatsgrenzen*. Klagenfurt: Wieser, 1999, S. 35–44

GRENDÉL, Lajos: Von den Schwierigkeiten, eine wirkliche Welt zu errichten. In: *Das Buch der Ränder: Die Unsichtbaren: Ungarische Prosa jenseits der Staatsgrenzen*. Klagenfurt: Wieser, 1999, S. 45–68

HARGITTAY, Emil: Zur Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn: Johann Weber. In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 7. Berlin; Budapest: Seminar für Hungarologie, 1994, S. 77–94

HOGYA, György: Schnittpunkt. In: *Wie Laub von einem Baum: 29 Geschichten aus der Slowakei*. Blieskastel: Gollenstein, 1994, S. 303–309

KÁRPÁTI, Kamil: Der kurze Lebenslauf des Attila Gérecz. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 4, S. 14–17

KASSÁK, Lajos: An die Freude; 80; Blas du nur deine Flöte; Totenwache; Verlassene Dinge; Unter mein Foto (Gedichte); Programm; Signal in die Welt; Die neue Literatur; Das Plakat und die neue Malerei; Aktivismus; Antwort und vielerlei Standpunkte; Laßt uns leben in unserer Zeit; Rückblick und weiter (Programmtexte). In: Lajos Kassák: *Laßt uns leben in unserer Zeit: Gedichte, Bilder und Schriften zur Kunst*. Auswahl und Nachwort von József Vadas. Budapest: Corvina, 1989

KASSÁK, Lajos: Das Plakat und die neue Kunst. In: Lajos Kassák: *Reklame und moderne Typographie: Texte und Bilder*. Budapest: Kassák Museum, 1999, S. 5–6

KASSÁK, Lajos: An die Freude. In: Deréky, Pál (Hrsg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. Wien: Böhlau; Budapest: Argumentum, 1996, S. 283

KASSÁK, Lajos: An die Freude; Totenwache (Gedichte). In: *Umschlag 88: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1988, S. 11–13

KASSÁK, Lajos: Bitterer Trank (Gedicht). In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 3, S. 5

KASSÁK, Lajos: Das Leben eines Menschen (Ausschnitt). In: *Budapester Cocktail: Literatur, Kunst, Humor 1900–1945*. Budapest: Corvina, 1988, S. 93–100

KEMÉNY, István: Die Kreuzung (zusammen mit Christina Kunze). In: *Három Holló – Drei Raben. Zeitschrift für ungarische Kultur*. Budapest 4 (2003), S. 97–99

KERTÉSZ, Imre: Hommage à Fejtő. In: *Sinn und Form*. Berlin 53 (2001) Heft 1, S. 41–47; dass. in: Kertész, Imre: *Die exilierte Sprache: Essays und Reden*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 2003, S. 183–192

KOCH, Valéria: Der Prinz und die Rose: Märchenroman. In: *Neue Zeitung: Ungarnd deutsches Wochenblatt*. Budapest 39 (1995), Heft 33–46

KOMORÓCZY D., Emőke: „Erloschen sind die Feuer der Rebellion, die Kerkerketten von mir abgefallen ...“: Der autonome Mensch in der sich wandelnden Zeit. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 6 (1993) Heft 1, S. 6–13

KÓBÁNYAI, János: Onkel Jóska's Glaube. In: *Jüdisches Städtebild Budapest*. Herausgegeben von Peter Haber. Frankfurt a. Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1999, S. 255–259

KUKORELLY, Endre: Alle die hoffen. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 1, S. 59–60

KUKORELLY, Endre: Ausgang 1984. In: *Temperamente*. Berlin, 1989, Heft 2, S. 136

KUKORELLY, Endre: Das Gespräch. In: *Neue Literatur*. Bukarest/Offenbach (Neue Folge), 1993, Heft 2, S. 56–66

KUKORELLY, Endre: Dreieck Hamburg–Berlin–Berlin–Rostock. In: *Hamburger Ziegel: Jahrbuch für Literatur IV*, 1995/96. Hamburg: Dölling und Galitz, 1995, S. 450–455

KUKORELLY, Endre: Fast fertiger Brief an einen fast fertigen Dichter; Und es ist doch Samt: Über die Fotogramme von Péter Herendi; Schön? In: Endre Kukorelly: *Lieblyng*. Stuttgart: Edition Solitude, 1999

KUKORELLY, Endre: Geheimnis, das. In: *Der neue Pester Lloyd*. Budapest, 4. Oktober 1996, S. 23

KUKORELLY, Endre: H.Ö.L.D.E.R.L.I.N. In: *Zwischen den Zeilen*. 6 (1998) Nr. 11, S. 125–145. Weitere Texte aus diesem Band in: *Die Horen*, Ungarn-Sondernummer, Band 195, 1999

KUKORELLY, Endre: Penetrantes Schwelgen in Glückseligkeit. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 3, S. 43–47; dass. in: *Anthologie der Zeitschrift Jelenkor*. Pécs: Jelenkor, 1993, S. 321–329; dass. in: *Der neue Pester Lloyd*. Budapest, 15. Februar 1995, S. 1; 9

KUKORELLY, Endre: Schatz, setz ...; Königliche Praktiken; Nebenan wohnt eine ...; Ausgang 1984; Nicht tagen solls. Der Tag soll nicht beginnen. In: Endre Kukorelly: [*Gedichte ungarisch-deutsch*]. Auswahl und

Nachwort von Irene Rübberdt. Berlin: Unabhängige Verlagsbuchhandlung Ackerstraße, 1992 (Poet's Corner 14)

KUKORELLY, Endre: Was ist, wenn ich gehe, darunter. In: *Stadium*. Budapest/Berlin 5 (1992) Heft 3, S. 47–50; dass. in: *moosbrand*. Berlin (1996) Heft 4, S. 24–27

KUKORELLY, Endre: Das rote Ampelmännchen macht ... In: *Der Neue Pester Lloyd*. Budapest, 1. November 2000, S. 6

LÁNG, Zsolt: Der Barbier. In: *Neue Literatur*. Bukarest/Frankfurt (Neue Folge). 1998. Heft 1, S. 57–65

LUKÁCS, Georg: Es gibt kein Urteil: Fragmentarischer Gruß zum 75. Geburtstag Tibor Dérys. In: *Umschlag 89: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1989, S. 76–80

MARNÓ, János: Es läßt sich nicht aufhalten; Ich tappe aus dem Haus; Daß da auf Pump; Schwanensaite (Gedichte). In: *Anderntags / Másnap: Neue ungarische Lyrik* [ungarisch-deutsch]. Herausgegeben von Paul Kárpáti. Köln: Gutke; Budapest: Argumentum, 1996, S. 166–177

Mattis-Teutsch und Der Blaue Reiter. München: Haus der Kunst, 2001 (zusammen mit Haik Wenzel und Christina Kunze)

MÉSZÁROS, Sándor: Besuch im Dezember. In: *Anthologie der Zeitschrift Jelenkor*. Pécs: Jelenkor, 1993, S. 477–481

NAGY, Gáspár: Brunnen; Wir blicken einst in die Vergangenheit ... im Herbst; Aussteiger, freiwillig (Gedichte). In: *Anderntags / Másnap: Neue ungarische Lyrik* [ungarisch-deutsch]. Herausgegeben von Paul Kárpáti. Köln: Gutke; Budapest: Argumentum, 1996, S. 178–189

RÁCZ, Péter: Hajkus. In: *Umschlag 90: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1990, S. 91

RÁCZ, Péter: Nimmer; Vater (Gedichte). In: *Constructiv: Zeitschrift für Politik und Kultur*. Berlin 3 (1992) Heft 1, S. 15

RÁCZ, Péter: Nur noch 120 cm (Gedicht). In: *Kopfbahnhof: Almanach 3*. Leipzig: Reclam, 1991, S. 77

REVICZKY, Gyula: In der Pressburger Au. In: *Bratislava*. Klagenfurt: Wieser, 2001, S. 68–69, (Europa erlesen)

SOMLYÓ, György: Kassák. In: *Arion 16: Kassák*. Budapest: Corvina, 1988, S. 19–23

SPIRÓ, György: Ich hab für dich geträumt. In: *Umschlag: Proben und Berichte aus dem Arbeitskreis für die Übersetzung ungarischer Literatur*. Berlin: Haus der ungarischen Kultur, 1989, S. 46–47

SZEMES, Zsuzsa: Stuten-Hotel. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* Nr. 84. Wien, 1991, S. 37–41; dass. in: *Königreich am Rande*. Hrsg. von György Dalos. München: Heyne, 1999, S. 33–46

SZOMORY, Dezső: Meyerbeer. In: *„Nyugat“ und sein Kreis 1908–1941*. Herausgegeben von Aranka Ugrin und Kálmán Vargha. Leipzig: Reclam, 1989, S. 84–88

SZOMORY, Dezső: Momentaufnahme; Der unsichtbare Offizier; Der alte Bettler; Die Witwe. In: *Budapester Cocktail: Literatur, Kunst, Humor 1900–1945*. Budapest: Corvina, 1988, S. 132–141

TALAMON, Alfonz: Zeremonien der Phantasie. In: *Wie Laub von einem Baum: 29 Geschichten aus der Slowakei*. Blieskastel: Gollenstein, 1994, S. 343–354

TERSÁNSZKY, Józsi Jenő: Die Goldamseln des Herrn Grillusz. In: *„Nyugat“ und sein Kreis 1908–1941*. Herausgegeben von Aranka Ugrin und Kálmán Vargha. Leipzig: Reclam, 1989, S. 134–142

Pietismus, Hermeneutik, Phronesis, praktisches Wissen

Kants „praktische“ Lesart theologischer Sätze und Gadammers Akzentuierung der applicatio

Der Titel meines Vortrags gibt eine Reihe von Begriffen an, die aufs engste miteinander verknüpft sind und innerhalb der Hermeneutik Gadammers nicht lediglich eine Schlüsselstellung einnehmen, sondern in einer bestimmten Hinsicht die Grundcharaktere des ganzen Werks Gadammers zu kennzeichnen vermögen. Der Untertitel versteht sich als eine ergänzende Fallstudie in philosophiegeschichtlich-hermeneutischer Absicht. Mein Referat gliedert sich dementsprechend in zwei Teile. Im ersten Teil möchte ich die enge Beziehung bzw. das Aufeinanderangewiesensein der im Titel angesprochenen Begriffe kurz darstellen. Im zweiten Teil möchte ich im Rückgriff auf Kant wenigstens andeutungsweise zu zeigen versuchen, wie sehr diese hermeneutisch zu nennenden Charaktere bei Kant in einer ganz bestimmten Hinsicht vorweggenommen oder sogar am Werke sind – nämlich (wie es im Untertitel heißt) als „praktische“ Lesart theologischer Sätze. Am Ende meines Referats möchte ich die These aufstellen und kurz erläutern, dass die bei Gadamer und Kant herausgestellten gemeinsamen Charaktere – wiederum in einer bestimmten Hinsicht – einige Grundcharakteristika der deutschen philosophischen Tradition und der dieser eigenen Grundeinstellung ausmachen.

I.

Ausgehen möchte ich vom Begriff der Phronesis und ihn auf die Hermeneutik selbst, d. h. das Phänomen des Verstehens und des Interpretierens, beziehen, wobei die strenge Beziehung beider Begriffe

(Phronesis und Verstehen, bzw. Phronesis und Hermeneutik) herausgestellt werden soll.

Gadamer geht in seinem Hauptwerk bekanntlich von den humanistischen Leitbegriffen aus. Die Grundvoraussetzung dabei ist, dass sie viel eher als irgendeine wissenschaftliche Methode das eigentliche Element bilden, in dem die Geisteswissenschaften leben. „Bildung“, „*sensus communis*“, „Urteilkraft“ und „Geschmack“ bilden diese Leitbegriffe, die angesichts ihrer Struktur und der Funktion, die sie im Leben der Menschen erfüllen, ganz gemeinsame Charaktere aufweisen. Diese bestehen darin, statt ein Allgemeinwissen zu sein, das erst noch der Anwendung bedarf, ein Wissen darzustellen, das ebenso ein Sein (und zwar ein gewordenes Sein) ist und schon in sich selbst die Anwendung enthält. Die humanistischen Leitbegriffe haben eine ihnen allen gemeinsame Struktur; in all diesen Fällen geht es um ein Wissen, das auf die konkrete Situation gerichtet ist; Situationsgebundenheit zeichnet demnach diese Begriffe aus.¹ Damit haben wir eigentlich schon den Begriff der *phronesis* gewonnen; jenen Begriff, der dann in dem berühmten Kapitel „Die hermeneutische Aktualität des Aristoteles“ zur Schlüsselposition avanciert.

Es ist nicht unwesentlich, dass der Begriff *phronesis* bereits inmitten der humanistischen Leitbegriffe, und zwar im Begriff des *sensus communis* auftaucht.² Gadamer bringt hier die *phronesis* mit dem Begriff des Tunlichen in Zusammenhang, und die Schlüsselstellung, die der *Phronesis*-Interpretation für das Selbstverständnis der ganzen in *Wahrheit und Methode* ausgearbeiteten Hermeneutik zukommt, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Gadamer im Vorwort zur 2. Auflage in einer Art Selbsterläu-

¹ Takt bestimmt Gadamer z. B. ausdrücklich als „eine bestimmte Empfindlichkeit und Empfindungsfähigkeit für *Situationen* und das Verhalten in ihnen, für die wir kein Wissen aus allgemeinen Prinzipien besitzen“. H.-G. GADAMER: *Gesammelte Werke* (fortan zitiert als GW), Mohr, Tübingen 1985 ff., Bd. 1, S. 22. In Bezug auf „Situationsgebundenheit“ S. GW 1, S. 401.

² GW 1, S. 27.

terung des Werks auf das geschichtliche Moment seines Entstehens reflektierend und in Abgrenzung seiner Grundintentionen gegen die Heideggers, im Rückblick sagt: „Wessen es für den Menschen bedarf, ist nicht allein das unbeirrte Stellen der letzten Fragen, sondern ebenso *der Sinn für das Tunliche, das Mögliche hier und jetzt*“.³ Hier wird klar, dass von *phronesis* nicht nur im Werk selbst gehandelt wird, dass *phronesis* nicht lediglich ein Thema des Werks darstellt (und sei es ein noch so zentrales), sondern dass sich das ganze Buch als Werk der *phronesis* versteht. Wenn diese Deutung stichhaltig ist, dann ist das praktische Wissen der *phronesis* im Werk selbst am Werk, längst bevor es zu jenem Kapitel über *phronesis* kommt. Das Buch „Wahrheit und Methode“ erweist sich damit, so kann man sagen, im ganzen als eine *praktisch-politische Tat*.⁴

Um nun auf Gadammers eigentliche Diskussion der *phronesis* zurückzukommen, werden all jene Charaktere, die für die humanistischen Leitbegriffe charakteristisch sind, im Begriff der *phronesis* gleichsam zusammengefasst. „Das Sich-wissen, von dem Aristoteles spricht“, heißt es, „ist eben dadurch bestimmt, dass es die vollendete *Applikation* enthält und in der Unmittelbarkeit der gegebenen Situation sein Wissen betätigt.“⁵ Es handelt sich da um Vernunft und um Wissen, „die nicht von einem gewordenen Sein abgelöst sind, sondern von diesem her bestimmt und für dieses bestimmend sind.“⁶ Der Zusammenhang der dergestalt analysierten *phronesis* mit der Hermeneutik ergibt sich daraus, dass „auch das hermeneutische Problem [...] sich von einem ›reinen‹, vom eigenen

³ GW 2, S. 448; (Herv. Verf). In Bezug auf das Tunliche vgl. noch GW 5, S. 244f.

⁴ Auf die Bedeutung der *phronesis* wird auch im Rückblick verwiesen: „Es ist ja in ›*Wahrheit und Methode*‹ deutlich genug geworden, welche zentrale Stellung in meinen Gedanken zur Hermeneutik die *Phronesis* einnimmt, die Tugend des sittlichen Wissens“ (GW 10, S. 199).

⁵ GW 1, S. 327. Sie ist, wie es schon früher hieß, „auf die konkrete Situation gerichtet“ (ebd., S. 27).

⁶ GW 1, S. 317.

Sein abgelösten Wissen offenkundig ab[setzt].“⁷ Verstehen ist immer schon angewandtes, und *phronesis* bezieht sich gleichermaßen auf das Jeweilige: sie ist, wie Gadamer sagt, „ein Wissen vom Jeweiligen“⁸, das das von der jeweiligen Situation geforderte Gute im Zusammenleben zu verwirklichen versucht.

Die Mitte oder der Vermittlungsbegriff, der zwischen Verstehen und *phronesis* bzw. praktischem Wissen eine Brücke schlägt, ihnen gemeinsam ist und beiden zugrunde liegt oder sie aufeinander bezieht, ist dabei, wie wir sehen, der der *applicatio*, der Anwendung. Die der Anwendung beige-messene Bedeutung ist präsent sowohl in der im Anschluss an Hegel gewonnenen Haupteinsicht Gadamers, der zufolge „das Wesen des geschichtlichen Geistes nicht in der Restitution des Vergangenen, sondern in der *denkenden Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben* besteht“⁹, als auch in seinem Verständnis des Verstehens, das für ihn nicht so sehr ein „Besserverstehen“ als vielmehr ein Anders-Verstehen darstellt. Es handelt sich darum, „daß man *anders* versteht, *wenn man überhaupt versteht*“¹⁰. Diese These lässt sich daher so erläutern: Eben weil das Verstehen immer auf die jeweilige Situation bezogen ist und bezogen sein muss – und dies kraft des wesentlichen Geschichtlichseins des Menschen, der sich immer im Jeweiligen aufhält –, muss man auch anders verstehen, wenn man überhaupt versteht.

Dass Anwendung für Gadamers Verstehensbegriff und damit für seine ganze Hermeneutik zentral ist, dürfte damit einigermaßen klar herausgestellt worden sein. Die begriffliche Schärfe des Anwendungs-begriffs ist dabei etwas schillernd. Bei genauerem Besehen gibt es zwei Begriffe der Anwendung bei ihm, einen traditionellen, negativen und einen

⁷ GW 1, S. 319. (Herv. Verf.)

⁸ GW 1, S. 327.

⁹ GW 1, S. 174; Herv. im Original.

¹⁰ GW 1, S. 302. Vgl. noch ebd., S. 314.

eigenen, positiven. Offensichtlich ist der negative Begriff da im Spiel, wo er schreibt, für das Verständnis der *phronesis*, des praktischen Wissens, sei

der Begriff der Anwendung in hohem Maße problematisch. Denn anwenden kann man nur etwas, was man schon vordem für sich besitzt. Das sittliche Wissen aber besitzt man nicht so für sich, daß man es schon hat und dann auf die konkrete Situation anwendet.¹¹

Auf der anderen Seite verwendet Gadamer den Begriff Anwendung insofern positiv, als er den applikativen Charakter des Verstehens immer wieder hervorhebt und gegen den landläufigen Sinn von Anwenden abgrenzt.

Applikation ist keine nachträgliche Anwendung von etwas gegebenem Allgemeinen, das zunächst in sich verstanden würde, auf einen konkreten Fall, sondern ist erst das wirkliche Verständnis des Allgemeinen selbst, das der gegebene Text für uns ist. Das Verstehen erweist sich als eine Weise von Wirkung und weiß sich als eine solche Wirkung.¹²

„Einen Text verstehen heißt immer schon, ihn auf uns selbst anwenden.“¹³ Verstehen ist „eine solche Aneignung des Gesagten, dass es einem selbst zu eigen wird.“¹⁴ Und an einer anderen Stelle heißt es noch ausdrücklicher:

Nun haben uns unsere Überlegungen zu der Einsicht geführt, daß im Verstehen immer so etwas wie eine Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet. Wir werden also gleichsam einen Schritt über die romantische Hermeneutik hinaus genötigt, indem wir nicht nur *Verstehen* und *Auslegen*, sondern dazu auch *Anwenden* als in einem *einheitlichen Vorgang* begriffen denken. Wir kehren damit nicht etwa zu dem traditionellen Unterschied der drei gesonderten ›Subtilitäten‹ zurück, von denen der Pietismus

¹¹ GW 1, S. 322.

¹² GW 1, S. 346.

¹³ GW 1, S. 401f.

¹⁴ GW 1, S. 402. Vgl. ebd. 407: „Verstehen [enthält] stets ein Moment der Applikation [...]“

sprach. Denn wir meinen im Gegenteil, daß Anwendung ein ebenso integrierender Bestandteil des hermeneutischen Vorgangs ist wie Verstehen und Auslegen.¹⁵

Kurzum, es geht Gadamer darum, dass „die Anwendung nicht ein nachträglicher und gelegentlicher Teil des Verstehensphänomens ist, sondern es von vornherein und im ganzen mitbestimmt“¹⁶.

Der Hinweis auf den Pietismus im vorherigen Zitat hat bei Gadamer einen präzisen Sinn, und damit komme ich zum Thema des Verhältnisses zwischen Applikation und Pietismus. Das Kapitel, das die Überschrift „Das hermeneutische Problem der Anwendung“ trägt, beginnt wie folgt:

In der älteren Tradition der Hermeneutik [...] hatte dieses Problem noch seinen systematischen Ort. Das hermeneutische Problem gliederte sich folgendermaßen: Man unterschied eine *subtilitas intelligendi*, das Verstehen, von einer *subtilitas explicandi*, dem Auslegen, und im Pietismus fügte man dem als drittes Glied die *subtilitas applicandi*, das Anwenden, hinzu (z. B. bei J. J. Rambach).¹⁷

Ob der Ausdruck *subtilitas applicandi* wortwörtlich im Pietismus oder bei Rambach auftaucht, lässt sich nicht genau ermitteln. Sicher scheint indessen, dass – abgesehen von den wörtlichen Formulierungen – für den Pietismus der affektive Charakter der Rede auf jeden Fall im

¹⁵ GW 1, S. 313. (Herv. Verf.) Siehe noch ebd., S. 314: „Verstehen ist hier immer schon Anwenden“.

¹⁶ GW 1, S. 329; vgl. ferner ebd., S. 320, 327, ebenso GW 2, S. 442: „Die Applikation ist ein Moment des Verstehens selber“. Siehe auch Gadamers späteren Rückblick: „Man darf sich die Sache [...] nicht so vorstellen, als ob die auslegenden Begriffe zum Verstehen nachträglich hinzutreten, indem man sie gleichsam aus einer sprachlichen Vorratskammer herbeizieht und an das ›Verstandene‹ nach Bedarf heranzuführt. [...] Nicht nur das Verstehen und das Auslegen, sondern auch das Anwenden, das Sichselbst-Verstehen, ist Teil des einen hermeneutischen Vorgangs.“ An diesem Punkt des zusammenfassenden Rückblicks folgt eine wichtige selbstkritische Bemerkung: „Ich gebe gerne zu, daß der zufällige, sich geschichtlich anbietende Begriff der Applikation künstlich und irreführend ist.“ (*Hermeneutik – Ästhetik – Praktische Philosophie. Hans-Georg Gadamer im Gespräch*, hrsg. C. DUTT, Heidelberg 1993, S. 10; vgl. ebd., S. 24f.)

¹⁷ GW 1, S. 312.

Vordergrund steht, d. h. ihre Eingebettetheit in die jeweilige Situation ihres Ausgesprochenwerdens, und dass somit das richtige Verstehen der Bibel davon abhängt, ob man zu den bestimmten Stellen den zugehörigen Affekt zu entdecken und nachzuvollziehen vermag – die Betonung dieses affektiv-applikativen Elementes des Verstehens ist es auf jeden Fall, was den Pietismus auszeichnet.

Damit kommt eine eigentümliche Verwurzelung der Hermeneutik Gadammers im Pietismus zum Vorschein; man kann sagen, dass Gadammers Konzept der *applicatio*, aber auch die ihm eigene Auffassung des Verstehens, welches die *applicatio* immer schon in sich enthält, im Anschluss an den Pietismus entfaltet werden.¹⁸ Dass Verstehen kraft seines Charakters, die *applicatio* in sich zu schließen, einen eminent praktischen Charakter hat, dürfte einleuchten: Verstehen ist, was es ist, nur im Wissen, woran es mit einem ist, sagte Heidegger.¹⁹ Damit haben wir Hermeneutik, d. h. Verstehen, *applicatio* (bzw. praktisches Wissen) und Pietismus miteinander auf eine Weise verknüpft, die nicht ganz abwegig sein dürfte.

Was Gadammers Rückgriff auf den Pietismus angeht, so lässt sich sagen: Im Hauptwerk *Wahrheit und Methode* sowie in den in dessen Umkreis entstandenen oder die Gedanken des Hauptwerks weiterführenden Schriften gibt es zahlreiche Hinweise, Berufungen bzw. Bezugnahmen auf den Pietismus. Die betreffenden Stellen zeugen von Gadammers positivem Urteil, seiner Anerkennung, ja Hochschätzung des Pietismus und verdienen schon deshalb unsere Aufmerksamkeit, denn sie sind wohl

¹⁸ Bei der am Ende des Werks kurz entfaltete Metaphysik des Schönen bzw. dem Begriff *illuminatio* wird nochmals ausdrücklich auf den *sensus communis* und den Pietismus hingewiesen, vgl. GW 1, S. 489.

¹⁹ M. HEIDEGGER: *Sein und Zeit*, 15. Aufl., Niemeyer, Tübingen 1975, S. 144: „Das Dasein ist in der Weise, daß es je verstanden, bzw. nicht verstanden hat, so oder so zu sein. Als solches Verstehen ›weiß‹ es, woran es mit ihm selbst [...] ist.“

imstande, unser heutiges Verständnis des Pietismus um neue Züge zu bereichern.

Eine nähere Untersuchung der betreffenden Stellen, sofern man diese auf die Hauptgedanken von Gadamer's Werk bezieht, ergibt jedoch, dass die Beziehungen viel tiefer liegen. Es gibt nämlich Gründe anzunehmen, dass die Hermeneutik Gadamer's im ganzen durch und durch von pietistischem Gedankengut oder, wenn man will, von pietistischer Atmosphäre oder Luft durchdrungen ist, d. h. nicht nur dort, wo ausdrücklich vom Pietismus die Rede ist. Mit anderen Worten: Die Beziehung der Hermeneutik Gadamer's zum Pietismus erschöpft sich nicht in ein paar ehrenvollen oder anerkennenden Hinweisen, sondern sie liegt viel tiefer: es bleibt keineswegs bei einer gelegentlichen – und sei es noch so ehrenvollen – Hochschätzung, sondern Gadamer's Hermeneutik ist in ihrem Eigenen von ihm tief betroffen.

Auf eine nähere Untersuchung muss hier aus Zeitgründen verzichtet werden. Ich möchte eine einzelne Stelle hervorheben.

In den einleitenden Passagen von *Wahrheit und Methode*, wo von der „Bedeutung der humanistischen Tradition für die Geisteswissenschaften“ die Rede ist, erwähnt Gadamer mit etwas Bedauern, „daß für die Selbstbesinnung der modernen Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert nicht die moralische Tradition der Philosophie bestimmend war“, und dass der Begriff *sensus communis*, der dieser Tradition angehörte, in Deutschland zwar aufgenommen, jedoch „völlig entpolitisiert“ worden sei. An diesem Punkt folgt eine wichtige Zwischenbemerkung:

Doch es gibt eine bezeichnende Ausnahme: den *Pietismus*. [...] So hat sich der schwäbische Pietist Oetinger ausdrücklich an Shaftesburys Verteidigung des *Sensus communis* angelehnt. Wir finden für *sensus communis* geradezu die Übersetzung ›*Herz*‹ [...].²⁰

²⁰ GW 1, S. 32f.

Gadamer fasst Oetingers Position wie folgt zusammen:

Oetingers Berufung auf den *Sensus communis* gegen den Rationalismus der ›Schule‹ ist für uns nun deshalb besonders interessant, weil sie bei ihm in ausdrücklicher hermeneutischer *Anwendung* begegnet. Dem Prälaten Oetinger geht es um das Verständnis der Heiligen Schrift.²¹

Das Problem Applikation bzw. Anwendung, das hier anklingt bzw. zum ersten Mal angesprochen wird, spielt, wie wir gesehen haben, eine zentrale Rolle in der Hermeneutik Gadammers. Wenig weiter im Text heißt es ausdrücklich noch einmal:

Was alle hermeneutische Regelweisheit überspielt, ist die *Anwendung an sich selbst*. [...] Offenbar haben auch sonst pietistische Theologen dem herrschenden Rationalismus gegenüber im gleichen Sinne wie Oetinger die *applicatio* in den Vordergrund gestellt, wie das Beispiel Rambachs lehrt, dessen damals sehr einflußreiche Hermeneutik die Applikation mitbehandelt.²²

Es sei zu diesem Punkt noch ein anderer Beleg angeführt. Gadamer spricht im Aufsatz „Klassische und philosophische Hermeneutik“ über „*erbauliche Anwendung*“ und führt aus: Wenn es um das Verständnis der Heiligen Schrift geht, fragt es sich, ob

der Heilssinn der Schrift nicht notwendig etwas anderes [ist] als das, was sich durch die bloße Summierung der theologischen Anschauungen der Schriftsteller des Neuen Testaments ergibt? So verdient die pietistische Hermeneutik (A. H. Francke, Rambach) in dem Punkte noch immer Beachtung, daß sie in ihrer Auslegungslehre zu dem Verstehen und Explizieren die Applikation hinzufügte und damit den *Gegenwartsbezug* der ›Schrift‹ auszeichnete.²³

²¹ GW 1, S. 33.

²² GW 1, S. 35.

²³ GW 2, S. 105. (Herv. Verf.)

„Erbauliche Anwendung“ und „Gegenwartsbezug“ stellen offensichtlich treffende Charakteristika dar, wenn man Gadamers eigenes Konzept von *applicatio* näher erörtern will.

II.

Die eben zitierten Überlegungen und der Hinweis auf die Übersetzung von *sensus communis* als ‚Herz‘ führt mich zu Kant. Dass Kants Denkungsart oder denkerische Haltung von Haus aus stark pietistisch geprägt war, ist bekannt und wird oft bemerkt,²⁴ es wird im einzelnen jedoch kaum untersucht – ich möchte nun diesen Beleg ein Stück weiter verfolgen und zu zeigen versuchen, dass und wie Kants Religions- bzw. Theologieverständnis diesen Aspekt aufweist, und zwar auf eine Weise, die es in die Nähe der Hermeneutik Gadamers und seines Konzeptes der Anwendung und des praktischen Wissens bringt.

Wenn Gadamer Oetingers Rückgriff „auf den Sensus communis gegen den Rationalismus der ›Schule‹“ nachdrücklich hervorhebt, so ist darauf hinzuweisen, dass Kant nicht weniger ein Gegner dieses Rationalismus war. In diesem Kontext wäre zunächst auf die berühmte Behauptung Kants hinzuweisen, er habe „das Wissen aufheben [müssen], um zum Glauben Platz zu bekommen“²⁵. Wäre das Wissen nicht auf die Erscheinungen beschränkt und vermöchte es daher die Gegenstände auch als Dinge an sich zu erkennen, so gingen damit für Kant die Freiheit und die Sittlichkeit und von da aus eine sittlich und d. h. praktisch

²⁴ H. GLOCKNER: *Die europäische Philosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Reclam, Stuttgart, 1960, S. 598, 606, 626; E. CASSIRER: *Kants Leben und Lehre*, Reprint Darmstadt 1975, S. 10, 13ff.; W. WINDELBAND: *Die Blütezeit der deutschen Philosophie*, Leipzig 1880, S. 5; W. WINDELBAND: *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*. 17. Auflage (Unveränderter Nachdruck der 15., durchgesehenen und ergänzten Auflage). Hrsg. von H. HEIMSOETH. Mohr, Tübingen 1980, S. 458; Kuno FISCHER: *Immanuel Kant und seine Lehre. I. Entstehung und Grundlegung der kritischen Philosophie* (= Kuno Fischer: *Geschichte der neuern Philosophie*, IV. Band), Heidelberg 1898, S. 43ff.

²⁵ I. KANT: *Kritik der reinen Vernunft*, B XXX.

inspirierte und orientierte Religion eindeutig und unwiderruflich verloren. Unter Glaubenssätzen versteht Kant bezeichnenderweise „das, was in praktischer (moralischer) Absicht anzunehmen möglich und zweckmäßig, obgleich nicht eben erweislich ist [...]. Nehme ich das Glauben ohne diese moralische Rücksicht bloß in der Bedeutung eines theoretischen Fürwahrhaltens [...] zu einem Prinzip an“, lautet Kants scharfes Urteil und vernichtende Kritik, „so ist ein solcher Glaube, weil er weder einen besseren Menschen macht, noch einen solchen beweiset, gar kein Stück der *Religion*“²⁶. „Nicht der Inbegriff gewisser Lehren als göttlicher Offenbarungen (denn der heißt Theologie), sondern der aller unserer Pflichten als göttlicher Gebote [...] ist Religion.“²⁷ Der Rationalismus der Schule, mithin die theologische oder vorwiegend theologiebezogene Auffassung der Religion ist damit eindeutig abgelehnt – wegen seines Mangels an praktischem Bezug. Das Wesen der Religion wird von Kant ins Praktische verlegt. Für Kant gilt als Prinzip: „alles kommt in der Religion aufs *Tun* an“²⁸. Die bloße Schriftgelehrsamkeit, die lediglich theoretische Erörterung der Schrift, das Wissen im Abstand ohne existentielle Betroffenheit und entsprechende Lebensführung will Kant nicht einmal als Religion anerkennen.

Angesichts der Präsenz pietistischer Züge in der Position Kants genüge es, als Beleg einige Passagen aus August Hermann Franckes Schrift *Einfältiger Unterricht, wie man die Heilige Schrift zu seiner Erbauung lesen solle* zu zitieren.

Wenn ein Einfältiger zu seiner Erbauung in Gott die Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments lesen will, so muß er 1. sich mit allem Fleiß davor hüten, daß er nicht etwa einen heimlichen falschen Grund in seinem Herzen habe oder irgend einen unrechten Zweck, warum er die Heilige Schrift lese.

²⁶ I. KANT: *Streit der Fakultäten*. In: *Werkausgabe*, hrsg. W. Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, Bd. XI, S. 307f.

²⁷ Ebd., Bd. XI, S. 300f.

²⁸ Ebd., Bd. XI, S. 307.

Ein falscher Grund aber und unrechter Zweck ist es, wenn man die Heilige Schrift liest entweder zum bloßen Zeitvertreib, und weil hier und da einige Historien darin sind [...]; oder, wenn man das Lesen der Heiligen Schrift als ein bloß äußerliches Werk treibt, gleichsam voraussetzt, daß man schon gar fest in seinem Christentum stehe, und als Überfluß die Gewohnheit früh und abends hält, das eine oder andere Kapitel zu lesen, und meint dann, man habe dadurch dem lieben Gott ein sonderlich gutes Werk dargelegt [...].

Aber ein nicht weniger falscher Grund und unrechter Zweck ist es schließlich für Francke, dass man „Schriftgelehrt werde und vieles Wissen erlange“²⁹. „Das Gebet und die Betrachtung müssen einander stets die Hand bieten“³⁰, lautet die Konklusion.

Franckes Anspruch oder gar Bestehen auf erbaulichem Lesen und dem Thema Erbauung, von Gadamer später als „erbauliche Anwendung“ bezeichnet, wirkt offensichtlich bei Kant weiter. Kants Religionsauffassung ist moralisch ausgerichtet, d. h. vor allem und ausschließlich praktisch; in diesem Sinne spricht er über „moralische Religion“³¹. Diese ist für Kant „in der Herzengesinnung zu Beobachtung aller Menschenpflichten, als göttlicher Gebote zu setzen“³². Ihr Grundsatz besteht darin, „daß ein jeder, so viel, als in seinen Kräften ist, tun müsse, um ein besserer Mensch zu werden“³³, und Kant stellt sie etwa der gottesdienstlichen Religion entgegen,³⁴ ebenso wie er den Religionsglauben als Vernunftglauben gegen den Kirchenglauben scharf abgrenzt. Religion ohne Moral und Pflichtbewusstsein, ohne tätiges Leben und Selbstverbesserung ist für Kant bloßer Aberglaube oder Fetischglaube.

²⁹ August Hermann FRANCKE: *Einfältiger Unterricht, wie man die Heilige Schrift zu seiner Erbauung lesen solle*, Halle 1995 (Kleine Texte der Franckeschen Stiftungen 2), S. 1.

³⁰ Ebd., S. 4.

³¹ KANT: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, Werkausgabe, Bd. VIII, S. 740.

³² Ebd.

³³ Ebd., Bd. VIII, S. 703.

³⁴ Ebd., Bd. VIII, S. 763.

„Der wahre (moralische) Dienst Gottes [...] ist [...] ein Dienst der Herzen“³⁵: Diese zusammenfassende Formulierung Kants zeigt ebenso wie der bei ihm oft auftauchende, pietistisch anklingende Ausdruck „ins Herz geschrieben“, wie sehr ihm Religion – weit entfernt, Sache des Intellekts, des Verstandes, zu sein – eine Sache der Praxis, des Lebens darstellt – mithin des Menschen ganzes Wesen betrifft. Sprach Gadamer im Zusammenhang des Pietismus von „erbaulicher Anwendung“ und begegnete uns das Wort „Erbauung“ oder „Erbauung in Gott“ in der zitierten Schrift Franckes, so ist kaum überraschend, dass wir den Terminus bei Kant wiederfinden.

Erbauung bestimmt Kant als „die moralische Folge aus der Andacht auf das Subjekt“ bzw. „auf die wirkliche Besserung des Menschen“³⁶, wobei das leitende Erkenntnisinteresse, wie man sieht, vor allem praktisch ist. An einer bloß theoretischen Schriftgelehrsamkeit ist Kant wenig interessiert: wenn das Herz nicht vorher richtig eingestimmt ist, hat aus seiner Sicht ein solches Studium mit Religion gar nichts zu tun. Den Text der Heiligen Schrift fasst er daher als Rede auf und im Detail als verschiedene Formen derselben, z. B. als Gebet oder Predigt. So heißt es:

Die praktische, vornehmlich öffentliche, Benutzung dieses [heiligen] Buchs in Predigten ist ohne Zweifel diejenige, welche zur Besserung der Menschen und Belebung ihrer moralischen Triebfedern (*zur Erbauung*) beiträgt.³⁷

Der Text selbst ist dabei „nur [...] als Veranlassung zu allem Sittenbessernden“ anzusehen. Hieraus wird auch verständlich, dass sich für Kant die Frage, „was Christentum sei“, konkret – und wie man formulieren könnte, situationsgebunden – mit der Frage als gleichbedeutend erweist,

³⁵ Ebd., Bd. VIII, S. 867f.

³⁶ Ebd., Bd. VIII, S. 875.

³⁷ I. KANT: *Streit der Fakultäten, Werkausgabe*, Bd. XI, S. 339.

wie es der Lehrer desselben anzufangen habe, damit ein solches in den *Herzen* der Menschen wirklich *angetroffen* werde (welches mit der Aufgabe einerlei ist: was ist zu tun, damit der Religionsglaube zugleich bessere Menschen mache?).³⁸

Nicht die Lehre an und für sich, ihre angeblich an sich seiende Gültigkeit für ein transzendentes Subjekt, sondern wie sie wirksam und lebendig vermittelt, weitergegeben werden könnte, ist also Kants Problem. Denn eine Lehre ohne *applicatio*, ohne Gegenwartsbezug – dies sind nun Gadammers Worte – ist als wertlos anzusehen.

Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den Pietismus erwähnt Kant den „wackere[n] Spener“, der die Aufgabe der Religionsvortrages darin erblickte, „aus uns andere, nicht bloß bessere Menschen [...] zu machen“³⁹; und obwohl Kant die Spener-Franckische Sekte wegen mystischer Exzesse kritisiert⁴⁰ und ihr eben seine eigene „auf dem Kritizismus der praktischen Vernunft gegründete wahre Religionslehre“⁴¹ entgegengesetzt, ist klar, dass diese, obgleich sie bei der praktischen Vernunft ansetzt, dem Pietismus immerhin im wesentlichen verpflichtet bleibt. Kant selber bemerkte einmal: „Man sage dem Pietismus nach, was man will, genug! die Leute, denen er ein Ernst war, zeichneten sich auf eine ehrwürdige Weise aus.“⁴² Kant betont des weiteren die „Wirkung, welche die Lesung der Bibel auf das Herz der Menschen tun mag“⁴³, und kommt auch kurz auf „die biblische Auslegungskunst (Hermeneutica sacra)“⁴⁴ zu sprechen.

³⁸ Ebd., S. 321.

³⁹ Ebd., S. 322.

⁴⁰ Ebd., S. 323ff.

⁴¹ Ebd., S. 328.

⁴² RINK: *Ansichten aus Immanuel Kants Leben*, Königsberg 1805, S. 5, zitiert nach E. CASSIRER: *Kants Leben und Lehre*, Berlin, B. Cassirer 1921, Neudruck Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 15.

⁴³ Ebd., S. 331.

⁴⁴ Ebd. S. 336.

Diese Passage verdient aus hermeneutischer Sicht besondere Aufmerksamkeit, deshalb möchte ich sie etwas ausführlicher zitieren und zur Diskussion stellen.

Von der biblischen Auslegungskunst (*Hermeneutica sacra*) [...] darf [...] [zweierlei] verlangt werden: daß der Ausleger sich erkläre, ob sein Ausspruch als *authentisch* oder als *doktrinal* verstanden werden solle. Im ersteren Falle muß die Auslegung dem Sinne des Verfassers buchstäblich (*philologisch*) angemessen sein; im zweiten aber hat der Schriftgelehrte die Freiheit, der Schriftstelle (*philosophisch*) denjenigen Sinn unterzulegen, den sie in moralisch-praktischer Absicht (zur *Erbauung* des Lehrlings) in der Exegese annimmt; denn der Glaube an einen bloßen Gesichtssatz ist tot an ihm selber.⁴⁵

Und Kant fügt noch hinzu:

Nun mag wohl die erstere für den Schriftgelehrten, und indirekt auch für das Volk in gewisser pragmatischer Absicht wichtig genug sein, aber der eigentliche Zweck der Religionslehre, moralisch bessere Menschen zu bilden, kann auch dabei nicht allein verfehlt, sondern wohl gar verhindert werden.⁴⁶

„Also ist nur die *doktrinale* Auslegung“, lautet der Schluss, „[...] die einzige evangelisch-biblische Methode der Belehrung des Volks in der wahren inneren und allgemeinen Religion.“⁴⁷

Was Kant hier als *doktrinal* anspricht, dann in einem zweiten Schritt einfach *philosophisch* nennt und als solches dem *philologischen* entgegengesetzt, lautet bei Gadamer *hermeneutisch*, d. h. (nicht nur bei Gadamer, sondern auch bei Kant) auf die eigene Situation angewandt, und liegt in der hermeneutischen Lehre der Anwendung, die nicht einmal bedarf, gegen eine bloß *philologische* oder *buchstäbliche* Interpretation abgegrenzt zu werden. Wie wir gehört haben, ist „die Anwendung nicht ein nachträglicher und gelegentlicher Teil des Verstehensphänomens

⁴⁵ Ebd. S. 336f.

⁴⁶ Ebd., S. 337.

⁴⁷ Ebd., S. 337.

[...], sondern [etwas, das] es von vornherein und im ganzen mitbestimmt“⁴⁸: „Einen Text verstehen heißt immer schon, ihn auf uns selbst anwenden.“⁴⁹ Kant führt aber selber in einem letzten Schritt die philologische oder – wie er es auch nennt – authentische Auslegung auf das Doktrinale zurück und fasst beide in dieser zusammen.

In Absicht auf die Religion eines Volks, das eine heilige Schrift zu verehren gelehrt worden ist, ist nun die doktrinale Auslegung derselben, welche sich auf sein (des Volks) moralisches Interesse – der Erbauung, sittlichen Besserung und so der Seligwerdung – bezieht, zugleich die authentische: d. i., so will Gott seinen in der Bibel geoffenbarten Willen verstanden wissen.⁵⁰

Gadamers Verstehens- und Anwendungsbegriff ist in dieser Hinsicht freilich ein gutes Stück de-theologisiert. Worum es Gadamer im wesentlichen geht, ist das in den Geisteswissenschaften heimische Verstehen, das Verstehen der Tradition. Die Zugehörigkeit des Interpreten zu seinem Interpretierten oder das existentielle Betroffen-werden im eigenen Sein vom jeweils Interpretierten, des Lesers vom Gelesenen, und zwar so, dass die daraus resultierende Interpretation, statt ein Allgemeinwissen zu sein, das erst noch der Anwendung bedarf, ein Wissen darstellt, das in sich selbst die Anwendung enthält und so praktisch und situationsgebunden ausgerichtet in eine Situation eingreift und diese, wie im Wissen der *phronesis*, im Blick auf das mögliche Tun des jeweiligen Guten beleuchtet – all dies sind immerhin Grundcharaktere der Hermeneutik Gadammers.

III.

Am Ende meines Referats möchte ich eine ergänzende Überlegung anstellen dahingehend, dass die herausgestellten gemeinsamen Charaktere

⁴⁸ Siehe Anm. 16 oben.

⁴⁹ GW 1, S. 401.

⁵⁰ *Werkausgabe*, Bd. XI, S. 337f.

Gadamer und Kants einige Grundcharakteristika der deutschen philosophischen Tradition und der dieser eigenen Grundeinstellung ausmachen.

Angesichts der kurz erläuterten Religionsauffassung Kants, gemäß der das Wesen der Religion weniger in einer theoretischen Weltansicht oder in einem Lehrsystem als vielmehr und vor allem in religiöser Aktivität, einem ganz bestimmt religiös ausgerichteten Leben, besteht, sowie hinsichtlich Gadamer's Auffassung des Verstehens, das hauptsächlich anwendungsbezogen entfaltet wird, sei angemerkt, dass eine solche Auffassung tiefe Wurzeln in der deutschen Philosophie hat. Charakteristisch für diese ist eine mit einer eigentümlichen Theologiefeindlichkeit einhergehende Religionsnähe, wobei diese wiederum eine wesentliche Lebens- und Volksnähe darstellt. Nicht von ungefähr sind der Terminus der Lebensphilosophie wie auch der der Kulturkritik typisch deutsche Wortprägungen. Der Widerstand gegen die aristotelisch-scholastische Theologie, besonders die *theologia gloriae* des Mittelalters, ist entscheidend von Luther her geprägt, der ihr im Rückgriff auf Paulus die *theologia crucis* gegenüberstellt hatte; dieser Auffassung der Theologie haben sich viele, zuletzt auch der junge Heidegger selbst, angeschlossen. „Glaube ist nicht Lehre, sondern Leben, die erlebte Tat-sache [sc. Sache der Tat], der ›Geburt Gottes‹ in der Seele“, heißt es im Kriegsbuch von Paul Natorp, einem von Heideggers Meistern.⁵¹ Das Verpflichten des Christentums auf das Leben, das moralisch ausgerichtete Leben, oder – wie bei Schleiermacher, der historischen Schule, Dilthey und dem Neukantianismus bis hin zur hermeneutischen Phänomenologie Heideggers – auf die Geschichte bzw. die Geschichtlichkeit ist in der deutschen philosophisch-theologischen Tradition seit der mittelalterlichen Mystik

⁵¹ P. NATORP: *Deutscher Weltberuf. Geschichtsphilosophische Richtlinien. I. Buch. Die Weltalter des Geistes*, Jena 1918, S. 87. Zitiert nach T. KISIEL, „War der frühe Heidegger tatsächlich ein ›christlicher Theologe?“, *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*, hg. A. GETHMANN-SIEFERT, Stuttgart; Bad Cannstatt 1988, Bd. 2, S. 59–75; hier S. 72.

und dem Werk Luthers gar nicht ungewöhnlich. Die Interpretation der Religion auf ihren praktisch-geschichtlichen Charakter hin, dass sie nämlich Sache des Lebens, der Praxis, nicht Sache der Theorie ist, kommt, wie wir gesehen haben, bei Kant eindeutig zum Ausdruck, dessen Absage an die Gottesbeweise im Bereich der theoretischen Vernunft unter gleichzeitigem Festhalten an der Postulatenlehre in der praktischen so oft missverstanden bzw. verkannt wurde. Für Kant ist eine Religion, die vom Ethischen (das für ihn mit dem Praktischen gleichbedeutend ist) absieht, eher Aberglaube, und die Existenz Gottes sowie die Unsterblichkeit der Seele stellen für ihn niemals theoretisch gesicherte Erkenntnisse dar, sondern dienen lediglich dem moralischen Vernunftgebrauch, derart, dass sie erst im Zusammenhang mit dem ethisch ausgerichteten, auf das moralisch Gute abzielende Leben, d. h. als Postulate der praktischen Vernunft,⁵² in Frage kommen können und überhaupt zugelassen werden dürfen. Die hermeneutische Lehre Gadammers ist freilich, wie gesagt, wesentlich de-theologisiert, obwohl Theologie mit Sicherheit eine ihrer wichtigen Quellen darstellt – das geisteswissenschaftliche Verstehen ist ihm aber ebenso belanglos ohne Gegenwarts- bzw. Praxisbezug und Anwendung, und dies mag mit dazu beitragen, die zentrale Rolle, die die *phronesis* in seiner Hermeneutik spielt – „Einen Text verstehen heißt immer schon, ihn auf uns selbst anwenden“, „Das Sich-wissen, von dem Aristoteles spricht, ist eben dadurch bestimmt, dass es die vollendete *Applikation* enthält“, haben wir gehört –, verständlich zu machen.

⁵² Vgl. *Kritik der praktischen Vernunft*, A 238ff.

GYÖRGY FEHÉRI (BERLIN)

Porträt-Skizze eines Nobelpreis-Kandidaten: Milán Füst*

Es ist eine lange Liste all derer, die seit dem ersten Literatur-Nobelpreis vor genau hundert Jahren, 1901, diese Auszeichnung entgegennehmen durften.

Es gibt aber auch eine andere Liste: die Liste all derer, die auf den Preis hofften, ihn aber nicht bekamen.

Zwar ist das Auswahl- und Vergabeverfahren in einen Riesen-Geheimnis-Schleier gehüllt, trotzdem weiß man, wer alles Chancen hatte, am Nachlass des vom schlechten Gewissen gequälten Erfinders teilzuhaben.

Es ist nämlich so, dass Akademien und Gesellschaften der Länder, Personen und Gremien, die von der Schwedischen Akademie einen entsprechenden Auftrag haben, die Literatur-Nobelpreis-Kandidaten vorschlagen dürfen. Deren Werke müssen in leichtverdaulichen Sprachen, also möglichst auf „Skandinavisch“ oder Englisch vorliegen. Die Bücher kommen in die Bibliothek des Nobel-Instituts, und neugierige Journalisten können ausspionieren, welche Neuzugänge es gibt und wer die Bücher zum Lesen ausgeliehen hat. So habe ich jedenfalls gehört.

Es gibt unterschiedliche Faktoren, die dazu führen, dass ein Schriftsteller oder Dichter den Preis nicht bekommt. Wegen politischer Diskussionen innerhalb des Komitees wurden Tolstoi, Strindberg, Gorki und Brecht aus der Liste gestrichen. Diejenigen, die früh gestorben sind und erst später weltliterarischen Ruhm erreicht haben wie z. B. Kafka, Proust, Rilke, Lorca, konnten den Preis auch nicht bekommen. Hier ist

* Als ich diesen Vortrag schrieb, konnte ich nicht ahnen, dass schon bald einer aus der langen Reihe ungarischer Kandidaten in den Kreis der Preisträger wechseln würde: der Literatur-Nobelpreisträger von 2002 heißt Imre Kertész.

anzumerken, dass das Durchschnittsalter der Literatur-Nobelpreisträger bei 63 Jahren liegt.

Die Liste der „gehofft-aber-nicht-bekommen“ oder „noch-nicht-bekommen“ beinhaltet auch ungarische Namen: z. B. Gyula Illyés, László Némethy, Milán Füst, Péter Nádas, Imre Kertész.

Milán Füsts 500 Seiten dicker Roman „Die Geschichte meiner Frau“ lag auch auf dem Tisch der Nobel-Bibliothek. Der schwedische Rundfunk hat sogar ein Interview mit Füst produziert – diesen Text mit dem Titel: „Kurze Zusammenfassung all dessen, was ich war“ , kann man in seinem gesammelten Essayband nachlesen.

Ich werde Ihnen jetzt diese äußerst komplizierte Figur der ungarischen Literatur, Milán Füst, kurz vorstellen, werde versuchen, sein Porträt zu skizzieren.

Heute würde man sagen, er war ein All-Round-Talent. Er hat Lyrik, Prosa – Romane, Erzählungen – und Dramen geschrieben, Tagebuch geführt, eine Ästhetik veröffentlicht, aber auch seine Forschungen über Sexualpsychologie in einem Büchlein zusammengefasst.

Stellen Sie sich vor, wir sind im Gebäude der Budapester Universität, im vierten Stockwerk. Milán Füst beendet seine Ästhetik-Vorlesung, vielleicht hat er gerade über Hamann oder Dostojewski gesprochen. Er verlässt den Vortragssaal, kann kaum laufen, er schleppt sich zur Treppe, quält sich hinunter. Zwei Etagen tiefer aber klemmt er plötzlich seinem Stock unter den Arm und rennt aus dem Gebäude raus. Ob die Geschichte wahr ist oder nicht, weiß ich nicht, ich habe Milán Füst nicht mehr erlebt, denn ich war 14, als er 1967, kurz vor seinem 79. Geburtstag, starb. Mein Professor hat mir das so erzählt. Die Anekdote mag wahr oder unwahr sein, sie ist allemal sehr charakteristisch. Das Leben von Milán Füst war voller Geheimnisse.

Einen Lebenslauf wollte er nie schreiben, er meinte, er habe keinen Lebenslauf, nur einen „Arbeitslauf“. Er hat sogar sein richtiges Alter verschwiegen; wollte immer alt, älter als die anderen sein. Seit seinem 20. Lebensjahr bereitete er sich auf den Tod vor, hatte immer eine aktualisierte Liste seiner Krankheiten dabei – allerdings hat er alle seine Freunde und Weggenossen überlebt.

Aber all das, was ich hier erzähle, war keineswegs nur Spiel.

Füst hat von Anfang an bewusst versucht, das Erlebnis, also das Leben und das Werk, so weit wie nur möglich voneinander fernzuhalten. Er war der Meinung, dass das Werk weder ein Spiegel der schreibenden Persönlichkeit noch einer der Welt, sondern ein eigenständiges Bild sei, eine geschaffene zweite Natur. Er hat alles getan, die Entstehungsspuren seiner Werke zu verwischen. Wir können also aus dem Werk keine Schlüsse auf die Biographie ziehen.

Er arbeitete mit einer unglaublichen Kraft und Sorgfalt. Hat immer wieder neu geschrieben, korrigiert, geändert. Eine Qual für den Philologen: es ist fast unmöglich, seine Gedichte zu datieren – sie waren nie fertig, bei jeder Neuerscheinung hat er sie ein bisschen verbessert. Und genauso ist er mit seiner Vergangenheit, seiner eigenen Geschichte umgegangen. Das Wenige, das er überhaupt an die Oberfläche gelassen hat, hat er auch noch umgeformt: er wollte die Vergangenheit korrigieren, ausbessern.

Es gab vieles zu korrigieren. Er stammte aus ärmlichen Verhältnissen, war 8 Jahre alt, als er seinen Vater verlor, war viel krank, bekam mit 16 Lungenblutungen und begann während einer Kur, Tagebuch zu schreiben, was er bis 1944 fortsetzte. Alles, was er veröffentlichte, erntete beim Publikum in Ungarn Hohn und Spott. Bis auf einige Freunde und Literaturkenner begriff kaum jemand sein Talent, seine Erneuerungskraft. Die Bücher, die er schrieb, fanden keinen Verleger, die Dramen keine Bühne. Alles, was er bis zu seinem Roman „Die

Geschichte meiner Frau“ publizierte, erschien im Selbstverlag oder als Zeitschriftenpublikation in der Nyugat [Westen], also in der progressiven Budapester Literaturzeitschrift.

Wenn man die Gründe für dieses Unverständnis sucht, kann man verschiedene Antworten finden.

Eine mögliche Antwort wäre beispielsweise, dass der Zugang zu den einzelnen Werken von Milán Füst sich sehr oft tatsächlich nur in Kenntnis des gesamten Werkkontextes eröffnet: Füst hat während seiner Laufbahn, wie von einer fixen Idee besessen, ständig wiederkehrende Probleme formuliert – in seiner Lyrik wie in der Prosa, im Drama, in seinem Tagebuch, seiner Ästhetik und in den philosophischen Essays. „Die Wahrheit ist so in der Tiefe der Dinge verborgen, dass du nach ihr suchen musst, ohne die Hoffnung je fündig zu werden. So lautet die Klage“, schreibt er in seinem Tagebuch. Man muss den Füst-Problemen in mehreren Werken begegnet sein, und für diese Begegnung braucht es Zeit und Geduld.

An seinem großen Roman, der es bis auf den Bibliothekstisch im Nobel-Institut geschafft hat, schrieb er sieben Jahre lang. In einem Brief berichtete er dem Freund Antal Molnár:

Seit sieben Jahren arbeite ich an einem Werk, 10 bis 14 Stunden pro Tag, jetzt ist es fast fertig, die Korrekturen fehlen noch. Ich habe mehrere zehntausend Seiten Manuskripte erstellt, zwei volle Kisten. Die Blätter habe ich in den vergangenen Tagen verbrannt, ich habe Badewasser 60 Grad heiß machen können, 16 Badewannen voll, pro Badewanne 110 Liter – stell Dir das mal vor. Und wenn ich manches Mal früh um 5 die Arbeit beendete, habe ich mich so oft gefragt: warum mache ich das alles, für wen mache ich diese Arbeit, für wen? Bin ich wahnsinnig? Wäre es schlechter, wäre es dann nicht immer noch gut genug? Wer kann überhaupt so aufpassen und aufmerksam lesen, dass er merkt, ob ein Wort da richtig ist oder eben nicht?? Und ich habe mir gesagt: ich mache es nicht für DIE, und dann habe ich das hunderte Male gesagt. Und dann habe

ich mir gesagt: unter denen, die ich nicht sehen kann, gibt es doch solche, für die es sich lohnt zu denken.

Füst war verbittert und hat auch andere verbittert, mit seinen Launen, mit seiner inszenierten Lebensfremdheit.

Es war allgemein bekannt, dass es für junge Literaten nicht ungefährlich war, sich mit dem Meister persönlich zu treffen.

Der damals junge Dichter István Vas hat Füst unvorsichtigerweise seinen neuen Gedichtband geschickt. Der hat sich bedankt und Vas zu sich eingeladen. Wie György Somlyó schreibt, ist Vas dann Opfer einer Szene geworden, bei der einem das Blut in den Adern gefriert, die sich so in Füsts Arbeitszimmer oft abgespielt hat. In der Regel hat er schnell bewiesen, dass sein Besuch kein literarisches Talent hat, dass es besser wäre, wenn er überhaupt mit dem Schreiben aufhörte. Der sonst so höfliche Somlyó meint, Füst hielt die seit mehreren tausend Jahren eingeführten Verhaltensregeln, wie zivilisierte Menschen miteinander umgehen, für sich nicht für maßgebend. Der Besucher ist mit hundertprozentiger Sicherheit schnell in ein Fettnäpfchen getreten. Füst pflegte den Besucher nach literarischen Erlebnissen zu fragen, der darauf auch, leichtsinnig, sagen wir Proust oder Thomas Mann benannt hat. Die Wirkung war verheerend: Füst war nicht bereit, außer sich und eventuell János Arany und Shakespeare noch irgend jemanden zu akzeptieren. Der erwähnte György Somlyó konnte sein lebenslanges gutes Verhältnis mit Füst nur aufrechterhalten, weil er dem Meister nie seine eigenen Gedichte vorgeführte.

Füst war furchtbar subjektiv. Der große Prosaiker und Freund von Füst, Tibor Déry, lud ihn einmal an den Balaton ein. Sie spielten, Füst rutschte aus und brach sich ein Bein. Nun war er nicht nur groß gewachsen, sondern auch sehr schwer. Da es nicht möglich war, Füst in Dérys Villa auf die Etage hochzuschleppen, bekam er ein Zimmer im Erdge-

schoß. Lebenslang warf er Déry vor, sie hätten ihn in seiner misslichen Lage mit gebrochenem Bein in einen Keller gesperrt und hungern lassen.

Er war eine schwierige Persönlichkeit, die mit gigantischer Kraftanstrengung wirklich große Werke geschaffen hat.

Das Prosa-Hauptwerk von Milán Füst – „der Großroman“, wie er ihn immer nannte – erschien also nach sieben Jahren Knochenarbeit 1942 am Tag des Buches in Budapest. Er wurde ein Publikumserfolg, doch die Kritik wollte das Buch nicht wahrnehmen. Es ist eigenartig: Zeitschriften, die damals modernen Büchern huldigten, wollten Füsts Modernität nicht akzeptieren.

Zwanzig Jahre später hatte das Buch dennoch fünf ungarische Ausgaben erlebt und war in mehr als 20 Sprachen übersetzt worden.

Ich zitiere jetzt, wie Somlyó, der Freund, Füsts Roman sehr treffend zusammenfasst:

„Die Geschichte meiner Frau“ erzählt die unglückliche Ehe eines holländischen Schiffskapitäns. Alles, was mit Kapitän Störr passiert, sind eigenartige, einmalige Sachen – es scheint, als könnte all das dem Leser nicht passieren. Aber alles passiert SO, wie unsere Sachen passieren. Das bedeutet, dass die Ähnlichkeit sich nicht in den Handlungen, in den Charakteren, in den Geschehnissen befindet, sondern in den inneren Strukturen all dessen. Nichts in dem Roman ist unserem Leben ähnlich, aber der ganze Roman zeigt doch unser Leben auf.

Allerdings muss man mit ein bisschen Misstrauen auf die Übersetzungen des Romans blicken. Füst hat nämlich versucht, die Alltagssprache mit Musik zu umweben. Er las die fast 500 Seiten Text immer wieder laut, lief in seinem Arbeitszimmer auf und ab und passte den Text dem Rhythmus seiner Schritte an. Kann eine Übersetzung das je wiedergeben?

In seinem Tagebuch klagte Milán Füst sehr bitter, dass er alles, was er im Leben bekam, zu spät bekam. Spielzeug, als das Kind Milán Füst

nicht mehr damit spielen wollte, Anerkennung, als er verbittert war, den Universitätslehrstuhl, als er zu alt war. Und den Ruhm?

1965 erhielt Scholochow den Nobelpreis, worüber neulich Rolf Schneider schrieb:

Dessen (also Scholochows) ausgezeichnetes Romanwerk ›Der stille Don‹ stammt mit einiger Gewissheit von einem anderen. Das Preiskomitee entschloss sich zu dieser Entscheidung, um die vorherige Vergabe an den in Moskau verfeimten Boris Pasternak auszubalancieren.

Milán Füst ging leer aus, obwohl die Chancen auch kulturdiplomatisch nicht schlecht gestanden hatten, dass ein ungarischer Schriftsteller ausgezeichnet wird: gerade in dieser Zeit fingen der Internationale PEN und Ungarn an, Verhandlungen zu führen.

Es wäre schade, dieses Kurzporträt ohne einige Zeilen von Füst zu beenden.

Selbstbildnis.

*Ein Alter, hagerer und hakensinnig
will auch ich sein, so, wie der Herr ...*

*Und solltest du fordernd fragen nach meinen Kindern,
so werde ich voll Verachtung den Kopf abwenden ...*

*Denn keine Kinder hab ich, ich hatte nicht teil an solcher
Lust – wie der Esel Arabiens,
der plötzlich, die Heimaterde witternd, auf einen neuen
Pfad geht –
so schlug auch ich dereinst meinen sicheren Weg ein.
Und gleichfalls den Weg nicht der Freude – wohl aber
den der kahlen Wüste
wo rot der Horizont ist und keinerlei Herde weidet –*

*doch wo geprüft wird, ob einer was aushält?
Und wenn der himmlische Vater dort keine Nahrung gibt,
ob ich 's durchsteh!?
Und ob ich dann vor Durst wehklage?
Und Schurke werde ich in der Schurkerei?*

*Und immer neues Wissen suchte ich in allem Wissen,
und keine Ehre war mir je zu groß
und wo der Himmel licht war, sucht ich helleres Leuchten
und tiefer noch und sengender ein Dunkel als ein Weiberschoß ...*

*Ich seh es schon: Das Greisenalter werd ich nie erblicken.
Treib ich 's so weiter? – Wehe mir – so schrie vielleicht ich
aus dem Fenster
und kriech doch in mich selbst aus Furcht vor Hohn und
Spott.
Anstarrn mich nur vier glühende Wände –
des Herrgotts Zorn wie Scharlach rot –
dann geh ich langsam fort mit stetem Nicken.
Ein tiefgekränkter Knecht, ein ungetreuer Hirt –
Einer, der lang schon trägt im Herz den Tod
und der den Richter sucht und ihn nicht finden wird.*

Wie schrieb er in seinem Tagebuch? „Die Wahrheit ist so in der Tiefe der Dinge verborgen, dass du nach ihr suchen musst, ohne die Hoffnung, je fündig zu werden. So lautet die Klage“.

Füst stirbt 1967. Schon 1963 schreibt er in seinem Testament:

Den Fall möglichst nicht ankündigen, so lange ich nicht nach Debrecen ins Krematorium transportiert werde. Weil: jeglicher Abschied, Trauerrede,

Würdigung, Zeremonie soll vermieden werden – ich verbiete das alles. Letztendlich: es ist doch noch meine Sache, auch wenn es die letzte ist. Die Öffentlichkeit soll so spät wie möglich verständigt werden – die sollen nichts mehr mit mir zu tun haben, jetzt und für ewig. Das will ich. Milán Füst, 14. März 1963.

Literatur:

FÜST Milán: *Napló* [Tagebuch]. Magvető Könyvkiadó 1976

FÜST Milán: *A feleségem története* [Die Geschichte meiner Frau]. Szépirodalmi Könyvkiadó 1970

FÜST Milán: *Emlékezések és tanulmányok* [Erinnerungen und Aufsätze]. Magvető Könyvkiadó 1967

SOMLYÓ György: *Megíratlan könyvek* [Ungeschriebene Bücher]. Szépirodalmi Könyvkiadó 1982

SOMLYÓ György: *A költészet vérszerződése* [Der Blutbund der Dichtung]. Szépirodalmi Könyvkiadó 1977

KIS PINTÉR Imre: *A semmi hőse* [Der Held des Nichts]. Magvető Könyvkiadó 1983

Világirodalmi Lexikon [Lexikon der Weltliteratur]. Akadémia Kiadó 1984

Rolf SCHNEIDER: Sprengstoff für die Dichtkunst, In: Berliner Morgenpost, November 2001

Die Anekdoten stammen aus Erinnerungen von István VAS und Tibor DÉRY.

Den Brief an Antal Molnár habe ich im Petőfi Irodalmi Múzeum (Petőfi-Literaturmuseum) gefunden und in meiner Dissertation 1983 zum ersten Mal zitiert.

Das Gedicht von Milán Füst wurde von Franz FÜHMANN übersetzt.

Mein Dank geht an György Poszler und György Dalos für ihre freundlichen Hinweise.

PÁL KELEMEN (BUDAPEST)

Bildlichkeit und Textualität in Megbocsátás (1983) von Miklós Mészöly

Unter Miklós Mészölys Kritikern herrscht eindeutiger Konsens, dass Bilder-, Landschafts-, Raum- und Gegenstandsbeschreibungen bzw. deren Versuch in Mészölys Texten eine entscheidende Rolle spielen. Seiner Monographin Beáta Thomka zufolge wird bei Mészöly ein besonderer Akzent darauf gelegt, dass zwischen referenzialisierbaren Fakten – ob historisch oder autobiographisch – und fiktionalen Elementen die Durchgängigkeit geschaffen wird.¹ In den Interpretationen von Mészölys Texten wird dem Spiel der intertextuellen Bezugnahmen und motivischen Beziehungen eine wichtige Rolle innerhalb des Œuvres zugeschrieben, ebenso jedoch dem regelmäßigen Auftauchen von mehr oder weniger identischen Gestalten, denen der aufmerksame Leser in seinen weiteren Mészöly-Lektüren begegnen kann. Die Wirkung der Mészöly-schen Poetik auf die zukünftige Gestaltung der ungarischen Prosa scheint in dem Zusammenspiel und der Weitergestaltung dieser drei poetischen Verfahren fassbar zu sein.

In diesem Aufsatz konzentrieren wir uns nur auf eines dieser Verfahren, nämlich auf die Bildlichkeit der Literatur, auf deren beschreibende, darstellende Leistung. Bevor wir aber mit der konkreten Interpretation beginnen, ist es vielleicht nicht ganz überflüssig, möglichen Ähnlichkeiten und Unterschieden von Bildlichkeit und Anschaulichkeit des literarischen Textes und der durch Bilder vermittelten ästhetischen Erfahrung kurz einige Zeilen zu widmen. Die folgenden Gedanken könnten uns behilflich sein, Fragen zu stellen, die auf den Anspruch von Mészölys Texten hören, und auf die der zu interpretierende Text als mögliche Antwort anzusehen ist. Sie könnten uns helfen, das Verhältnis von Bild

¹ Vgl.: Beáta THOMKA: *Mészöly Miklós*. Bratislava, Kalligram 1995, S. 55.

und Text in der Mészölyschen Poetik besser zu verstehen, also die Zusammenhänge zwischen Landschaftsschilderung, Raumdarstellung, dem Funktionieren verschiedener Bilder und den textualisierenden Verfahren aufzudecken. Dies führt uns notwendig zum Problembereich der Unterschiede zwischen den Kommunikationsformen der bildenden Künste und der Literatur – Unterschiede also zwischen visuellen, anschaulichen und sprachlichen Medien.² Genauer gesagt: zum Problem der Unterschiede und Übereinstimmungen in den Rezeptionsstrukturen von Bildern – seien es auch durch die Anschaulichkeit literarischer Texte evozierte Bilder – und den an sich stummen Texten, die darauf warten, zur Rede gebracht zu werden. Texte interpretierend kann man sich über die Rezeption von (durch den Text ins Leben gerufenen) Bildern nur aus der Perspektive der Literatur Gedanken machen, Bilder oder Gemälde betrachtend nur aus der Perspektive der Malerei oder Fotografie. Das könnte als Ausgangspunkt dienen: Vielleicht lässt sich ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Erfahrungen vermuten, der zugleich die Verantwortung für ihre Gemeinsamkeit trägt. Beide Kunstrichtungen reflektieren auf die eigene Medialität, indem uns die Literatur auf den Vorrang des Textes gegenüber den von ihm ins Leben gerufenen Bildern, die Malerei oder die Fotografie hingegen auf den Vorrang der Visualität gegenüber der interpretierenden Textualität aufmerksam macht. Vorrang bedeutet hier auf keinen Fall Ursprungsüberlegenheit oder die auf das Verstehen gerichtete, unerfüllbare Herausforderung einer als eine Art Essenz verstandenen Sinnlichkeit, sondern vielmehr die Erfahrung des im Akt der Rezeption liegenden Vorrangs, also das Pfand der Unausschöpfbarkeit seines Sinnpotentials. Während im ersten Falle

² Was freilich, mit den Worten von Kulcsár-Szabó, „dem Literaten die Grenzen seiner Zuständigkeit wieder klarmacht“. Vgl.: Zoltán KULCSÁR-SZABÓ: Kép és jelentés a retorikai olvasásban [Bild und Bedeutung in der rhetorischen Lektüre]. In: *Alföld*, 6/2000, S. 77–90; hier: 84.

das bildproduzierende, anschauliche Funktionieren der Sprache durch die Textualität generiert wird, greift im zweiten Fall der sprachliche Verstehensprozess selbst zu bildlichen (rhetorischen) Mitteln. Die in beide Richtungen vollziehbare Übersetzbarkeit oder Vermittelbarkeit ergibt sich aus der Teilhabe an der Bildlichkeit, an ihrem gemeinsamen Paradigma.³

Gadamer stellt sich die Rezeption von Bildern und Bauten in der dialogischen und temporalen Struktur des Lesens vor und zieht die Konsequenz: „Wir müssen diese Analogien zwischen einem Literaturwerk und den Schöpfungen der bildenden Künste uns zunutze machen“. Er unterscheidet zwischen dem ikonographischen Lesen, das sich bloß auf das Erkennen des Gesehenen als etwas richtet, und dem hermeneutisch relevanten Lesen, bei dem das Ganze des Kunstwerkes als die Antwort auf eine Frage aktualisiert wird. Die Kunst konfrontiert uns gerade damit, dass „das Wiedererkennen von etwas, so daß man es als das, was es darstellt, erkennt, ein Verstehensmoment des Betrachtens darstellt“⁴.

³ Vgl.: „Das bedeutet: die Natur des Verhältnisses von Bild und Sprache besteht in einem gemeinsamen Grund der Bildlichkeit, an dem sie beide teilhaben – wenn auch in je verschiedener Realisierung dieses Grundes. [...] Wir haben dem Grund zwei Eigenschaften zugeschrieben: die Differenz und die Konvergenz der Medien zu tragen. [...] Das Geflecht der Grenzen eröffnet den Zugang zu einer Sinnerfahrung, die in der bildtranszendenten Welt sprachlich bestimmbarer Inhalte kein Äquivalent besitzt – obwohl die Grenzen auch in der Lage sind, literarisch wiedererkennbare Elemente (z. B. Figuren) zu markieren [...] Das Bildliche lässt sich deswegen nicht in die Prosa des Gedankens überführen, weil es selbst schon ein Übersetztes darstellt.“ Gottfried Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Hans-Georg GADAMER; Gottfried BOEHM (Hg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1978. S. 444–471; hier: S. 454, 457, 462, 467. Rhetorik ist als das unüberwindbare Paradigma der an der Bildlichkeit teilhabenden Sprache Produkt des im anthropologischen Sinne verstandenen Mangels an Evidenzen. Rhetorik übernimmt aber zugleich jene sprachliche Funktion, die dem Menschen ständig aufzeigt, dass sie selber keine Evidenz ist. Vgl.: Hans BLUMENBERG: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: DERS.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart, Reclam 1996, S. 104–136; hier: 110 ff.

⁴ Hans-Georg GADAMER: Über das Lesen von Bauten und Bildern. In: Ders.: *Gesammelte Werke (GW) Bd. 8*. Tübingen, J. C. B. Mohr 1999, S. 331–338; hier: S. 334.

Die Repräsentation ist nur ein Moment des Verstehens und nicht sein Ziel. Die gemeinsamen Bestimmtheiten in der Rezeption von Malerei und Literatur sieht Gadamer nicht nur in der Temporalität und der dialogischen Struktur der Rezeption, sondern im Ins-Werk-Setzen der Anschaulichkeit und Anschauung, die zugleich den Akt des Betrachtens und die Weltanschauung bedeuten kann. Das bedeutet im Falle der Literatur die bewegliche Reihe von evozierten, imaginierten Bildern, die von den Texten immer ins Leben gerufen und in Bewegung gehalten werden: „Die Anschaulichkeit, die wir an einem erzählenden Texte rühmen, ist dagegen durchaus nicht die eines durch Worte erzeugten Bildes, das sich wiedergeben läßt. Sie ähnelt weit mehr einem ruhelosen Fluß von Bildern, die das Verstehen des Textes begleiten und in keiner festwerdenden Anschauung wie in einem Resultate enden.“⁵ Also geht es ihm nicht nur darum, dass sowohl der zur Rede gebrachte – und also auch gehörte – Text als auch die evozierten Bilder Temporalität besitzen, sondern auch darum, dass kein kausales Verhältnis zwischen der sich stets umgestaltenden Anschauung (Verständnis) und den evozierten Bildern gesetzt wird. Es geht um das Vermeiden jener Referenzialisierung zwischen Sinnbezug als Anschauung und der Bildlichkeit, die gerade – wie noch gezeigt wird – von der Rhetorizität des Textes aufgehoben wird. „Diesem Zeitmodus von Seinsgegenwart widerspricht in der Tat die Zeitlichkeit des Sprechens und des Hörens, die Sukzession einschließt. Was man aber sehen muß, ist, daß das gleiche auch für die im Sprechen geweckte Anschauung gilt.“ Fürs Lesen wird demnach gerade nicht „das Nacheinander als solches, sondern die Präsenz des Nicht-Gleichzeitigen [...] konstitutiv“⁶. Und das lässt sich von der Ein-

⁵ Hans-Georg GADAMER: Anschauung und Anschaulichkeit. In: Ders.: *GW* 8. Tübingen, J. C. B. Mohr 1999, S. 189–205; hier: S. 194.

⁶ Hans-Georg GADAMER: Hören – Sehen – Lesen. In: *GW* 8. S. 271–278; hier: S. 275 und 276.

sicht ausgehend nachvollziehen, auf die Gadamer kommt, wenn er – Kant zitierend – die Leistung der Einbildungskraft analysiert: man „darf [...] aber nicht vergessen, daß die Einbildungskraft nicht auf ihre Funktion für die theoretische Erkenntnis beschränkt ist, sondern die allgemeine Fähigkeit darstellt, ›Anschauung (Vorstellung) auch ohne Gegenwart des Gegenstandes‹ zu haben, und das allein ist der Gesichtspunkt, unter dem Anschauung im Bereich der Kunst und der Ästhetik zum Problem wird.“⁷

Gadamers Gedankengang zufolge scheinen sich im Lesen zwei verschiedene Codes zugleich zu aktualisieren: ein anschaulicher (bildlicher, visueller) und ein sprachlicher (rhetorischer, auditiver)⁸. Im Prozess des Lesens spielt das Verhältnis der beiden Codes eine entscheidende Rolle. Nur so konnte Kulcsár-Szabó diese Wechselwirkung als eines der wichtigsten Probleme der rhetorischen Lektüre bezeichnen:

Die Entscheidung über den referentiellen Status einer Aussage, die selbstverständlich die Identifikation einer gegebenen rhetorischen Figur bestimmt, hängt meistens von der Identifizierung der Referenz als eines Bildes ab.⁹

Wenn das Bild als Interpret des Textes fungiert (und dadurch die pragmatische Situation bestimmt), dann stellt sich mit Recht die Frage, ob etwas für die Identifikation der sich im Verstehen vollziehenden rhetorischen Transformationen haften kann, wenn z. B. das evozierte Bild selbst durch metonymische Verschiebungen oder metaphorischen Austausch nicht mehr identifizierbar, also wenn die Perspektive nicht fixierbar ist.

⁷ GADAMER: *Anschauung*, S. 190.

⁸ Hier ist zu bemerken, dass Gadamer sich mehrfach davon distanziert, Visualität und Sprachlichkeit als Materialität von Schrift und Text zu denken, dem man Stimme verleiht. Vgl. z. B.: Hans-Georg GADAMER: *Bildkunst und Wortkunst*. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* München, Fink 1995, S. 90–104.

⁹ KULCSÁR-SZABÓ: *Kép és jelentés*, S. 81.

Das Aufeinanderbeziehen von Bild und Text im literarischen Text beschreibt Gadamer mit dem Begriff (mit der Figur) der Repräsentation, deren Leistung bei ihm keinesfalls als Vollzug einer totalen Referenzialität zu denken ist, sondern als – unvermeidliches – Verfahren (Figur) des Lesens, das imstande ist, sich als Trope zu zeigen. In diesem Sinne ist die identifizierte Figur – ein Verfahren der Lektüre – auch der Transformation ihrer Referenzen zum „bloßen“ Bild ausgeliefert, also dem tropologischen Spiel des Textes, das (auch) in anderen Figuren des Textes zutage tritt. Daher können wir behaupten, dass die Metapher des Textes (der sprachliche Code) das Anschauliche, d. h. die visuelle Komponente, nicht aufhebt, sondern stets produziert, erneuert, umgestaltet.¹⁰

Der Bezug des Sprachlichen auf das Bildliche und zugleich seine bildschaffende (rhetorische) Funktion lenkt unseren Blick darauf, wie die gestaltete (als Rede verstandene) Sprache als Medium unseres Verhältnisses zur Welt ihre eigene Medialität zeigt: als Spiel von tropologischen Austauschen und Verstellungen, das sich alles andere, was „außerhalb“ der Sprache ist, nur durch Verfahren wie z. B. das Bildhafte, das Visuelle aneignen kann.¹¹

Kulcsár-Szabó hat den Versuch unternommen, Gadamers Einsichten in die Interpretation von Gedichten zu nutzen; hier soll versucht werden, sie auf die Deutung narrativer Texte zu applizieren. Kulcsár-Szabó hatte

¹⁰ Vgl.: GADAMER: *Anschauung*, S. 205 und 201.

¹¹ Vgl.: „Er [der Sprachbildner] bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue ... Ein Maler dem die Hände fehlen und der durch Gesang das ihm vorschwebende Bild ausdrücken wollte, wird immer noch mehr bei dieser Vertauschung der Sphären verrathen, als die empirische Welt vom Wesen der Dinge verräth.“ Friedrich NIETZSCHE: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (Hg. v. G. Colli u. M. Montinari), 1. Bd. Berlin; New York, Dtv; de Gruyter 1980, S. 873–890; hier: S. 879, 884.

das Problem der durch den literalen Sinn unlesbar (nicht mehr betrachtbar) gewordenen Bildlichkeit vor sich; hier wird an die Narrativik von der Wechselwirkung sich bildender Bildschöpfung und Texterfahrung im Verlauf der Rezeption herangegangen. Das Verhältnis von Bildlichkeit und Textualität wirft die Frage nach der Rezeption als zeitlichem und narrativem Ereignis auf, die im Falle eines literarischen Textes ihre Umkehrung mit einschließt, nämlich das Problem der Beschreibbarkeit einer Gegend, eines Raumes oder Gegenstandes. Die Interpretation, die Betrachtung eines Bildes kann insofern dem Rezeptionsmuster lyrischer Gedichte ähnlich werden, als – im Sinne der Gleichzeitigkeit des Nicht-Gleichzeitigen – die dargestellte Welt (Moment der Repräsentation) und die unaufhörliche Suche des Betrachters nach geeigneter Perspektive (metaphorisches Moment) gleichgesetzt werden. Durch die unabschließbare Suche nach der geeigneten Perspektive wird der Betrachtende das Bild immer wieder aus einem neuem Gesichtspunkt (Horizont?) betrachten, er muss also in dem von ihm und dem Bild bestimmten Raum sich selbst und seinen eigenen Ort immer wieder auffinden. Diese Erfahrung in der Literatur könnte als die der Weltschöpfung und zugleich als die der Textualität gefasst werden. Das erinnert an die Rezeption lyrischer Gedichte. Mit Heinz Schlaffer gesprochen: „Anwesend in der Lyrik ist allerdings nicht die ›besprochene Welt‹, sondern nur der Akt des Besprechens selbst.“ Das wird von Schlaffer mit der permanenten Gegenwart des lyrischen Textes in Zusammenhang gebracht, die allerdings der Prosa auch nicht ganz fremd ist. Auch hier ist nämlich ein Ansprechen der Vergangenheit vorstellbar, das sie als Gegenwart behandelt. „Das eigentümliche Vermögen der Lyrik ist nicht mimetische Repräsentation, sondern apostrophische Präsentation.“¹² Die „leere Deixis“ des lyrischen Textes besetzend, erfährt man in seinem Verhältnis als Rezipient eine

¹² Heinz SCHLAFFER: Die Aneignung von Gedichten. In: *Poetica* 1995/2, S. 38–57; hier: S. 55 und 50.

ebensolche Verstellung wie bei der Betrachtung von Bildern. Die Rezeption von Bildern als narratives Ereignis sollte also diesen grundlegend lyrischen und nicht narrativen Kriterien entsprechen. Deswegen wäre es empfehlenswert, die Narrativik der Rezeption von Bildern gerade mit dem Rezeptionsmuster erzählerischer Texte zu vergleichen, die mit narrativen Verfahren operieren, welche den Rezeptionsfiguren lyrischer Rede besonders nahestehen. Für die Beschreibung des Verhältnisses von Bildlichkeit und Sprachlichkeit bieten sich also vor allem Texte an, in deren Organisationsprinzip textuelle – also metaphorische und/oder diskursive – Verfahren maßgeblich sind, und außerdem Texte, die das Erzähltsein akzentuieren, d. h. die erzählte Geschichte (die beschriebene Landschaft) dem Akt des Erzählens „preisgeben“. Karlheinz Stierle sieht gerade in diesem Moment das Verschwimmen der Grenze zwischen Prosa und Lyrik. Der lyrische Text wird als das die vergegenwärtigten Diskursschemata – Lesestrategien – überschreitende Ereignis, als ein Moment des eigenen Diskurses bestimmt. Stierle sieht eine dieser diskursiven Leistung verwandte Möglichkeit auch in der Prosa: „Die lyrische Transgression des narrativen Schemas läßt sich in der Sprache der Erzähltheorie beschreiben als Dominanz des Diskurses über die Geschichte. Während der narrative Diskurs sich dadurch bestimmt, daß in ihm die Geschichte den Diskurs dominiert, geht aus der Reversion dieser Relation die Möglichkeit lyrischer Transgression hervor. In Formen lyrischer Narrativität finden sich zuerst jene Verfahren der Problematisierung der Narration, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann von der Lyrik über die Zwischeninstanz des *poème en prose* in die fiktionalen Formen experimentierender Narration übergegangen sind.“¹³ In dieser

¹³ Karlheinz STIERLE: Sprache und die Identität des Gedichts. In: Ders.: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*. München, Fink 1996, S. 235–282; hier: S. 248 und 245. Eng verwandt miteinander scheinen die Bedingungen des Zur-Rede-Bringens von Prosa und Lyrik besonders dann, wenn man nach Gérard Genette annimmt (und die neuere Prosa bestärkt diese Vermutung), dass der erzählerische Akt das Spiegelbild des

(lyrischen) Transgression ist die Wahrheit des Diskurses zu finden: „Die Wahrheit des Diskurses ist das, was seine Identität sprengt. Und diese Wahrheit, die in der Produktion selbst zur Erscheinung kommt, sucht die Explikation im Gegensatz zur Interpretation freizulegen [...]“, lautet Stierles Feststellung.¹⁴ Und alles das ist der Metapher zu verdanken.¹⁵ Dabei ist nicht unbedingt die semantische Leistungsfähigkeit der Metapher das wichtigste, aber man muss berücksichtigen, dass Stierle, obwohl in einem anderen Horizont, ungefähr die gleiche Vorstellung vom Funktionieren der Metapher hat wie Jacques Derrida. Nach Derrida besteht die wichtigste Leistung der Metapher darin, dass sie die Lektüre mit dem Zwang zur Referenzialisierung konfrontiert, was seinerseits die Unmöglichkeit der Identifizierung der Metapher als Metapher inszeniert.¹⁶ Das bedeutet in unserem Falle den Zwang der Wahl zwischen bildlichen und textuellen Referenzen und die gleichzeitige Reflexion dieses Zwanges. Stierle meint, die Metapher organisiere das Verhältnis zwischen Text und Diskursschemata. Sie ist verantwortlich für die Textidentität im insze-

rezipierenden Aktes des Lesens (in diesem Sinne: Nacherzählung) ist. So ist die Erzählinstanz selbst der Zeitlichkeit der Rezeption ausgeliefert, ist vom Erzählten jedoch nicht unabhängig: Die Erzählung als „die narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs [discours], der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet [...] so ist es doch nicht minder evident, dass der narrative Diskurs [...] absolut auf ihr beruht, da er ihr *Produkt* ist, so wie jede Aussage Produkt eines Aussageakts ist.“ Gérard Genette: *Die Erzählung*. München, Fink 1994, S. 15. (Hervorh. im Original.)

¹⁴ STIERLE: *Die Sprache*, S. 242.

¹⁵ Bei Stierle heißt es: Wie sich die Metapher wesentlich als Überschreitung eines semantischen Kontextes bestimmt, so „die Lyrik als Überschreitung zugrundeliegender Diskursschemata als der Grundmöglichkeiten, wie Sachlagen organisiert und den Sachverhalten zugeordnet sein können, die mit der Sprechsituation selbst verbunden sind [...] Die Metapher ist in der Lyrik nicht eine Figur der Identität, die den Schein der Divergenz an sich hat, sondern umgekehrt eine Möglichkeit, das scheinbar Identische in seinen Differenzen sichtbar zu machen und so den primären Kontext zu multiplizieren.“ STIERLE: *Die Sprache*, S. 244 und 247.

¹⁶ Vgl.: Jacques DERRIDA: Der *Entzug* der Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988, S. 197–234.

nierten Diskursschema: sie weckt den Schein der Textidentität und zeigt zugleich die kontingenten (diskursiven, dem Text/der Rezeption vorausgehenden) Momente der Identitätsbildung.¹⁷

Dass Mészölys Texte nach *Saulus* (1968) und *Rückblenden* (*Pontos történetek útközben*, 1970) in die Richtung einer solchen Textorganisation weisen – und somit den spätmodernen Horizont der 60er überholen – steht außer Frage. Der Prozess der Metaphorisierung und Diskursivierung (pardon!) setzt dort ein, wo die „Poetik der Genauigkeit“ (Péter Szirák), d. h. eine Erzählstrategie, die „zu den Sachen selbst“ (Husserl) will und sich demgemäß immer mehr entpersönlicht, durch reflexive, metafiktionale Brechungen aufgelockert wird. Der erzählerische Versuch, an die dargestellten Dinge an sich heranzugehen, scheitert an der – neuartigen – Erfahrung der unumgeharen Temporalität der erzählten Dinge und Geschichten, geht in selbstreflexiven Gesten auf. Das wird zum Strukturprinzip der epischen Imagination. Die Aktualität des seit den 70ern ausgesprochen nur für ihn charakteristischen Prosaschaffens Mészölys ist offenbar diesem poetischen Wandel zu verdanken. Es ist die Erfahrung der Temporalität, die das Erzählte als Orte des zeitlichen Wandels neu interpretiert. So deutet diese Poetik das dargestellte Bildhafte, den Raum, die Region als den visuellen Code des Textes, der von der Textualität nicht mehr unabhängig und also auch mit einem temporalen Index versehen ist, neu und macht ihn zur textorganisierenden Instanz. Dadurch wird eine Kontinuität zwischen spätmodernen und sich bereits entfaltenden postmodernen Poetiken geschaffen. Im literaturhistorischen Kontext hieße es nach dem Wesen des hier schematisch

¹⁷ Um zur Frage von KULCSÁR-SZABÓ zurückzukehren: als wäre das Lyrische die permanente Transgression zwischen der Anschaulichkeit und dem sprachlichen Gebilde des Textes, das die Rezipientenposition des das Bild „betrachtenden“ und den Text „lesenden“ Ichs in unaufhörlicher Bewegung hält. Der lyrische Text hebt vielleicht so ihre Narrativität auf, und das könnte auch die zu besetzende leere Stelle für den Rezipienten eröffnen.

entworfenen poetischen Wandels zu fragen, der sich seinerseits eine mögliche anthropologische Bestimmtheit der Rezeption von fiktionalen Texten zum Thema macht.¹⁸ Die dargestellten Gegenstände, Orte und beschriebenen Landschaften können als bildhafte Textelemente nicht mehr ohne den temporalen Index gedacht werden, was ihrer nur noch sprachlichen Zugänglichkeit zu verdanken ist. Das alles bringt mit sich – ohne dies wäre es gar nicht zu verwirklichen –, dass sich eine Erzählerstimme entfaltet, die auf den Akt des Erzählens reflektiert. Diese Reflexion bezieht sich tatsächlich auf die Fragen der Erzählbarkeit und dient der epischen Gleichzeitigung.¹⁹

Beáta Thomka zitiert Mészöly und fügt einiges zur metaphorischen Struktur der Texte hinzu:

Alles kann sich nur in Metaphern zeigen, sagt er und fährt fort: unzählige Male habe ich erlebt, dass ich selbst im Alltagsleben nicht entscheiden konnte, wo die Zäsur liegt [...] Verdichtung und Ellipse sind elementare Mittel von Mészölys Prosasprache. [...] Die so ins Werk gesetzten visuellen Elemente, Raum-, Gegenstands- und Landschaftsschilderungen bilden eine alternative, metaphorische Romankette in Mészölys Prosa, deren Funktion es ist, die Befindlichkeit von Personen, vor allem aber des Erzählers, zu vergegenwärtigen.²⁰

¹⁸ Obwohl diesmal weniger das literaturhistorische Interesse im Fokus steht, scheint bedenkenswert zu sein, das Verhältnis Bild–Text–Erzählen zu nutzen, um ein differenzierteres Bild von Mészölys Platz an der spätmodernen Epochenschwelle zu gewinnen. Vgl.: „In seiner kontinuierlichen poetischen Umgestaltung hat er – und dies schreibt auch Beáta Thomka – jedoch immer den Anspruch auf empirisch-fiktionale Textgestaltung bewahrt, anhand dessen sein Ort um die die Modernität abschließende Epochenschwelle zumindest als ambivalent zu beurteilen ist.“ Ernő KULCSÁR SZABÓ: A küszöbhelyzet nehézségei [Schwierigkeiten der Schwellensituation]. In: Ders.: *A megértés alakzatai* [Figuren des Verstehens]. Debrecen, Csokonai 1998, S. 172–179; hier: S. 178.

¹⁹ Vgl.: Beáta THOMKA: Epikus panorámák és/vagy minimalizmus [Epische Panoramen und/oder Minimalismus]. In: Dies.: *Áttetsző könyvtár* [Transparente Bibliothek]. Pécs, Jelenkor 1993, S. 171–177; hier: S. 173.

²⁰ Beáta THOMKA: *Mészöly Miklós*, S. 32 und 33. Hervorhebung im Original. (Das Befinden ist ein Terminus von Mészöly.)

Der Text als Gebilde in einer permanenten Übergangsphase wird bei Gadamer auch als Übergang der Schrift in die Sprachlichkeit konkretisiert. Dieser Übergang bedeutet in der Literatur die Spannung, die sich aus der Erfahrung ergibt, dass sich das Repräsentationspotential des Textes als „bloß“ rhetorisches zeigt. „Vom hermeneutischen Standpunkt aus – der der Standpunkt jedes Lesers ist – ist der Text ein bloßes Zwischenprodukt, eine Phase im Verständigungsgeschehen [...]“ – eine Phase jedoch, die sich selbst nicht aufheben kann, sich nicht in einem „totalen“ Phänomenalismus auflösen kann. Repräsentation und die Erfahrung von Repräsentation als vom Text produziertes rhetorisches Mittel wird zum Grund für die Unübersetzbarkeit eminenter Texte.²¹ Die Erfahrung der Textualität des Textes ist also nicht die Erfahrung der Spannung von Deutbarkeit und Undeutbarkeit des Wortes, sondern die Spannung von als Wort erkanntem und damit immer schon als etwas – als Repräsentanten einer Stimme – verstandenem Buchstaben und der Konstatierung, dass dieser Wortsinn den tropologischen Spielen des Textes preisgegeben ist. Dass eine Verbindung zwischen der Rezeption der Bilder als ikonografischer Lektüre und der Lektüre geschriebener Texte anzunehmen ist, beschäftigt auch Gadamer:

Denn wie ist es beim Lesen? Wenden wir uns zum sprachlichen Text zurück. Das ist Lesen nicht so, dass wir erst buchstabieren [...] Das kommt vollends beim Vorlesen heraus [...] Gehört der ikonographische Gehalt eines Bildes etwa auch nur zu den Buchstaben?²²

²¹ Hans-Georg GADAMER: Text und Interpretation. In: Ders.: *GW* 2, S. 330–360; hier: S. 341 und 348.

²² GADAMER: *Das Lesen von*, S. 355f. Nur zur Erinnerung wird hier eine andere Passage zitiert: „Was mich seit Jahren beschäftigt, [...] sind die besonderen hermeneutischen Probleme eminenter Texte. Ein solcher Text fixiert die reine Sprachhandlung und hat daher ein eminentes Verhältnis zur Schrift.“ Hans-Georg GADAMER: Nachwort zur 3. Auflage. In: Ders.: *GW* 2, S. 449–478; hier: S. 475.

Diese Frage eröffnet eine neue Dimension der Bild-Text-Problematik: als bildete die (metaphorische) Vermitteltheit zwischen der durch die Sprache evozierten Bildlichkeit und der Sprache selbst eine Spiegelstruktur, indem der Text, den der Leser vor sich hat – in diesem Kontext könnte das Wort „Schriftbild“ um eine Bedeutung reicher werden –, als visuelles Codesystem in der Vermittlung des Lesens in Sprache „übergeht“ und damit des Textes „Wiederkehr in die Sprache“ (Gadamer) leistet. Der Text könnte als Bild vor uns stehen, das, um überhaupt rezipiert werden zu können, die permanente Suche nach der entsprechenden Perspektive erfordert. Die Stimme als Repräsentation des Buchstabens erscheint als Nicht-Zeitlichkeit, als Diskontinuität, als Brechung im Gegensatz zu der temporalen Entfaltung von Sinn, dem zeitlichen Prozess des Verfolgens von Sinnbezügen („Vollzugssinn“). In der ästhetischen Erfahrung verbirgt sich höchstwahrscheinlich auch in Gadamers Theorie ein Moment der Diskontinuität, das seinerseits als die unaufhörliche Umgestaltung und als Übergang der Form in Textsinn im Verlauf der Rezeption verstanden werden kann.

Hoffentlich zeichnet sich nach dieser allzu lang gewordenen Einleitung ein Horizont ab, in dem sich eine Möglichkeit zur Interpretation der Prosa von Mészöly auftut. Die Erzählung *Megbocsátás* („Vergebung“ 1983²³) wird von den Interpreten für eines seiner am schönsten komponierten Stücke gehalten. Wahrscheinlich nicht zu Unrecht, denn in diesem Text entsteht durch das Nebeneinander entferntester Zeitschichten, durch die Wechsel von Innen- und Außenperspektiven, durch metaphorische Textorganisation sowie durch Bild-, Landschafts- und

²³ MÉSZÖLY, Miklós: *Megbocsátás*. In: DERS.: *Megbocsátás. Merre a csillag jár*. Budapest, Jelenkor; Kalligram 1997. Alle deutschen Zitate stammen aus der Übersetzung von Hans Skirecki. In: MÉSZÖLY, Miklós: *Geflügelte Pferde. Geschichten aus Mitteleuropa*. Aus dem Ungarischen von Hildegard Grosche, Eva Haldimann und Hans Skirecki. München, Hanser 1991, S. 95–153.

Gegenstandsbeschreibungen eine komplexe Sinnstruktur, wie sie nur in wenigen anderen Texten des Autors zu finden ist.

Das Herausarbeiten der zuletzt angesprochenen Problematik von Kontinuität und Diskontinuität, die auf mehreren Ebenen erscheint, eröffnet vielleicht einen begehbaren Weg für die Interpretation. Eine grundlegende Frage kann die Rekonstruierbarkeit der Geschichte sein, mithin eine Frage nach der Zeitlichkeit: lässt sich aus den nummerierten Textteilen (Fragmenten) eine Erzählung erstellen, die sich entlang einer linearen Chronologie entfaltet, oder sind die Risse zwischen den Teilen unüberbrückbar? „[Mészöly] schrieb die vielleicht gelungenste Erzählung ihrer Art, *Megbocsátás* (1983), im Bann einer offeneren, unvollendbareren, ›lebendigeren‹ Idee vom Kunstwerk. Die Erzählung nutzt durch ihre Polyphonie der Vergleichzeitigung bereits die Möglichkeiten einer mehrdeutig rekonstruierbaren Geschichte“²⁴ – schreibt Ernő Kulcsár Szabó. Die Frage nach Rekonstruierbarkeit oder Nicht-Rekonstruierbarkeit der Geschichte wird im Horizont der Bildlichkeit (Rhetorizität)²⁵ des Textes relevant. Die Auslegung der Rolle der Bilder – neben den rhetorischen „Kunstgriffen“ im Text – könnte sogar als selbstreflexive Figur der Rezeption fungieren. Eine Geschichte, die rekonstruierbar, genauer gesagt: teleologisch ist, bietet sich dem Leser schon auf den ersten Blick an: Anita stellt ihr Bild, die *Kirmes der Tiere*, bis Weihnachten fertig. Die Geschichte über das langsame Fertigwerden des Bildes, das den Abschied von Tieren darstellt, die an den durch eine abgebrannte Brücke endgültig getrennten Ufern eines Baches stehen, könnte die Fragmente miteinander verbinden, könnte zumindest eine lose – zeitlich gesehen lineare – Verbindung herstellen. Thematisiert wird jedoch die unaufheb-

²⁴ Ernő KULCSÁR SZABÓ: *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. Budapest, Argumentum 1994, S. 121.

²⁵ In der Gleichsetzung von Bildlichkeit, Rhetorizität und Anschaulichkeit folge ich Kulcsár-Szabó. Vgl.: KULCSÁR-SZABÓ: *Képiség*, S. 85.

bare Trennung der Tiere, die unüberbrückbare Scheidung. Was für die Zusammengehörigkeit des Textes selbst haften sollte, stellt gerade eine endgültige Brechung, einen Riss dar. Die Narration, die das Fertigwerden von Anitas Bild erzählt, wird zur Erzählung davon, wie die Lektüre notwendigerweise in eine Richtung geht, wo die Bedeutungen nicht mehr fixierbar sind. Das Lesen erscheint dadurch als die Ungenügsamkeit einer Mnemotechnik, die einen gegebenen historischen Augenblick rekonstruieren möchte. In der Sprache der Dekonstruktion: der allegorische Code, der das Fertigwerden des Bildes mit einer Lektüre, die unter den Fragmenten Ordnung stiften möchte, verknüpft, wird notwendigerweise dekonstruiert. Der Riss zwischen den Fragmenten bleibt für immer da, keine Lektüre kann ihn aufheben, die Erzählung widerstrebt dem Versuch, sie als ein lineares Zeitkontinuum zu lesen. „So hatten sie sich daran gewöhnen können, daß das Haus neue Bewohner haben würde, deren Kirmes fürderhin täglich *jetzt* stattfinden mußte.“²⁶ – stellt der Erzähler fest. Einerseits ist da die permanente Gegenwart des Bildes, was im Gegensatz zur Zeitlichkeit der Geschichte steht, andererseits trägt diese Gegenwart nicht die Bedeutung der Zusammengehörigkeit, sondern die des Getrenntseins. Der Betrachter muss sich damit auseinandersetzen. Nicht einmal das im Text erscheinende ganze, fertiggestellte Kunstwerk kann dafür haften, dass die Bedeutungszuschreibung in eine einzige Richtung verläuft. Dadurch wird der Unterschied zwischen den nummerierten Textpassagen – Fragmenten – und dem „Ganzen“ der Erzählung aufgehoben. Interessanterweise thematisiert das Bild, das im Kinderzimmer hängt, etwas Ähnliches:

Zwischen der Liege und dem Doppelstockbett hing ein frommes Bild an der Wand: ein Bach zwischen Felsenklüften, ein Schutzengel geleitet zwei kleine Kinder über einen schmalen Steg. Sie haben kaum nebeneinander Platz, aber der

²⁶ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 142 (S végre megszokták, hogy a háznak új lakói lesznek, akiknek a búcsúja ezentúl mindennap *most* lesz időszerű [58]).

Schutzengel hat sich, statt hinter ihnen zu gehen, zwischen sie gedrängt, so daß sich die Kinder am äußersten Rand des Stegs bewegen.²⁷

Um dasselbe geht es auch in einer zufällig gefundenen Textpassage:

Auf dem Biedermeiertischchen neben der Holztreppe fand Anita ein aufgeschlagenes Buch: »... ein gekrümmtes Fragezeichen zwischen zwei Welten bin ich, ein an die Brücke über dem Abgrund zwischen zwei Ufern gefesselter Krüppel bin ich ...« Irgendein älterer Bekenntnisautor, der Name sagte ihr nicht viel. Sie hatte nicht gewußt, daß sie ihn überhaupt im Bücherschrank hatten.²⁸

Die Narration, die über Anitas Arbeit berichtet – als eine mögliche Allegorie der Teleologie der Lektüre, der Bedeutungszuschreibung – und das Dargestellte als permanent gegenwärtiges Ergebnis der Arbeit spiegeln also die zwiespaltige Zeitanschauung der Erzählung wider. Sie macht die chronologische Rekonstruierbarkeit und die ständigen, gegenwärtigen Brüche, die Diskontinuitäten zum Gegenstand der Interpretation. Mészöly selbst schreibt über diese ambivalente Erfahrung der Lektüre:

Nicht die Welt und das Leben sind episch; unsere interpretierende Vereinfachung stellt alles in eine Chronologie der Kommunikation, um »Ordnung« in die Gleichrangigkeit zu bringen, in die traumhafte Gleichzeitigkeit des Seinsempfindens.

Anschließend betrachtet er die Problematik des Epischen im Kontext der Transgression von Bild und Begriff:

²⁷ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 142 (A heverő és az emeletes ágy között jámbor kép függött a falon: szakadékos patakmeder fölött őrangyal vezet át két kisgyereket egy keskeny pallón. Széltében ketten is alig férnek el rajta, az őrangyal azonban – ahelyett, hogy maga előtt vigyázná őket – közöttük lépked, a két gyerek hajszállra a palló szélére szorul [59]).

²⁸ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 130 (Anita nyitva talált egy könyvet a falépcső mellett, a biedermeier asztalkán: »...két világ között görbült kérdőjel vagyok, két part között a szakadék fölött lebegő hídvívre kötött nyomorék vagyok...« Valamilyen régi, vallomásos szerző, a név nem mondott neki semmit. Nem is tudta, hogy megvan a könyveszekrényükben [45]).

Das Nacheinander von Wörtern ist gezwungen, vorerst [bevor es anfängt, etwas zu bedeuten – K. P.] Bilder hervorzurufen. Der Begriff, der Gedanke, das Gefühl treten aus dem Bild bzw. mit dem Bild hervor – und das suggeriert als Vorgang von vornherein eine gewisse »Epik«. Dies verhält sich sogar beim am wenigsten konventionellen Nacheinander von Wörtern so. Wort und Satz sind mit natürlicher Schwerfälligkeit Gefangene der Zeitdimension, ob sie zur Bedeutung streben oder nicht.²⁹

Im Interesse der Wiedergabe der „Natürlichkeit des Überhörens“, der „ständigen Gegenwart der Möglichkeiten (*Reserven*)“ möchte Mészöly

mit einem Zeitgefühl dienen, das dem erlebenden Befinden des Lesers keine Chronologie aufzwingt, sondern die Suggestion eines ständigen *Trotzdem*-Vorankommens in der Zeitlosigkeit erweckt. Das schafft also einen epischen Dynamismus, ohne greifbare Vergangenheit und Zukunft. So wie Vergangenheit und Zukunft in Wirklichkeit nur Gegenwart haben.³⁰

In seine Betrachtungsweise ist also die Einsicht eingegangen, dass Erinnerung sich immer aus Verstehensinteressen der Gegenwart vollzieht.³¹ Mészöly stellt sich die Rezeption von Kunstwerken als analogen Prozess vor. Das ist absolut gegensätzlich zu jeder Rekonstruktion, die die Bedeutung einer Sache aus der Vergangenheit identisch in die Gegenwart zurückbringen möchte. Und das kommt nach Mészöly vom Seinsmodus

²⁹ MÉSZÖLY Miklós: *A tágasság iskolája* [Die Schule der Weite]. Budapest, Szépirodalmi 1977, S. 145. „Nem a világ és az élet epikus; a mi értelmező egyszerűsítésünk helyez mindent kommunikációs kronológiába, hogy »rendet« vigyen az egyenrangúságba, a létezés közérzet álomszerű egyidejűségébe.“ „A szavak egymásutánja előbb [mielőtt eljut a jelentésig – K. P.] képeket kénytelen előhívni. A fogalom, gondolat, érzelem a képből, illetőleg azzal együtt lép ki – s ez, mint folyamat, már eleve bizonyos »epikusságot« szuggerál. S ez még a szavak legkevésbé konvencionális egymásutánjánál is így van. A szó és a mondat természetes nehézkedéssel foglya az idődimenzióknak, akár jelentésig akar eljutni, akár nem.“

³⁰ MÉSZÖLY: *A tágasság*, S. 202. Zitiert auch von Csaba KÁROLYI: Rekonstrukciók. In: Ders.: *Ellakni, nézelődni* [Dableiben, sich umsehen]. Budapest, Pesti Szalon 1994, S. 46–64; hier: S. 52 (Hervorh. im Original).

³¹ Der Gedanke taucht zuerst vielleicht bei Augustinus auf. Vgl.: Aurelius Augustinus: *Confessiones: lateinisch und deutsch*. München, Kösel 1966, XI. Buch, 20. Kap. Ich danke Zoltán Kékesi für den wichtigen Hinweis.

der Bilder, Landschaften und Räume selbst. Ein treffendes Beispiel dafür ist das noch am Anfang der Erzählung beschriebene Bild, das wahrscheinlich aus der Schublade fiel, als Gergely heimlich darin herumwühlte. Die langatmige Bildbeschreibung der Details könnte auf deren Wiedererkennen hinauslaufen, würde die Szene nicht mit dem Satz abgeschlossen:

Der Himmel über der kleinen Gruppe war leer. Vielleicht sind die Tauben des Marktplatzes gerade aus dem Blickfeld geflattert, vielleicht setzten sie gerade an, hineinzufattern – so blieb die Leere endgültig.³²

Was bleibt, was die Beschreibung unabschließbar macht, ist die Unentscheidbarkeit. Eine ähnliche Struktur hat die Erinnerung, die Anita befällt:

Anfangs wurde sie nur auf ein leises Surren aufmerksam, und wie man die Platte in den Photoapparat schiebt, so entstand vor ihren Augen das vertraute Bild: [...] Anita nahm eine hauchfeine Erinnerung gefangen, aber diese Erinnerung hatte keinen Gegenstand, sie ließ lediglich das Straßenbild ungewöhnlich scharf erscheinen. Die Fenster des Hauses verliefen nicht parallel zum Gehwegniveau, die beiden Ebenen gehörten locker zusammen, offen lassend, wo ihre verlängerten Geraden sich treffen könnten.³³

Die Asymmetrie, das noch ausstehende Schneiden der Geraden ist es, was die Interpretation des Erinnerungsbildes, dem „Riss“ des Photos ähnlich, unabschließbar macht.

³² MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 102 (Az egykori társaság fölött üres az égbolt. Lehet, hogy a piactér galambjai pontosan akkor repültek ki a látótérből, vagy éppen akkor készültek berepülni – így véglegesnek maradt ez a rés [12]).

³³ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 116 (Először csak a halk surrogásra figyelt föl, s ahogy a lemezt csúsztatják a fényképezőgépbe, mindjárt az ismerős kép is a szeme elé tolódott [...] Anitát leheletfinom emlékezés hangulata lepte meg, de ennek az emlékezésnek nem volt semmi tárgya, csupán szokatlanul élessé tette az utcaképet. A ház ablakai nem futottak párhuzamosan az utca szintjével, a két szint enyhén összetartott, függőben tartva, hogy meghosszabbított egyenesük hol találkozhatna össze [28f]).

Die Leistung der Gleichzeitigkeit von Bild und Erinnerung – sei es Gemälde, Photo oder, wie noch gezeigt wird, eine Trope – besteht nicht darin, ein Stück Vergangenheit identisch, mit all seinen Sinnbezügen zurückzubringen, aber auch nicht darin, die Zeitschichten einer Narration zusammenzuhalten. Vielmehr sollte es diese Gleichzeitigkeit aufheben und jene Bezüge vergangener Geschehnisse an die Oberfläche bringen, die von der Gegenwart gesehen relevant sind. Mit den bereits zitierten Worten Mészölys: mit der Wiedergabe der permanenten Präsenz der Möglichkeiten. So gewinnt das Bild selbst an Temporalität.

Mészöly schreibt über die Chronologie – die das Bild in Atemporalität zu bannen scheint –, sie sei „Produkt der interpretierenden Vereinfachung“, also ein diskursives Moment der Interpretation, das das Sinnpotential des Kunstwerkes um ein Wesentliches verkürzt und nicht dessen Enträtselung dient. In Bezug auf die Porszki-Akte wird das im Text belegt:

Die Akte Porszki war seit Wochen verschwunden. Hatte er sie nicht an der richtigen Stelle eingeordnet? Aber wo dann? Prüfend wanderte sein Blick über die Jahreszahlen auf den Dossiers, aber er entdeckte weder eine Lücke noch eine falsche Zeitordnung.³⁴

Die Akte bleibt verschwunden, sie taucht erst nach Wochen wieder auf. Man erfährt nichts über die Umstände des Verschwindens und des Auftauchens. Auf jeden Fall ist bemerkenswert, dass dieses Ereignis die chronologische Ordnung der Schachtel – die ja eine genaue räumliche Struktur (das metonymische Nebeneinander der Akten) hat! – überhaupt nicht stört. Diese Ordnung erscheint als eine, die gar nichts mit der Akte selbst, mit den Erinnerungen aus der Vergangenheit, mit Geschichten, die das Vergangene vergegenwärtigen, zu tun hat. Die nummerierten Teile der Erzählung machen den Eindruck einer möglichen

³⁴ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 102.

chronologischen Ordnung, aber der Leser erfährt nur, dass von einer (mehreren?) Geschichte(n) berichtet wird, die vom Frühling bis Weihnachten vorgefallen ist (sind). Die zeitliche Reihenfolge hat – wie sich hoffentlich noch zeigen wird – keinen Einfluss auf Erzählung und Interpretation des Akteninhaltes als Geschichte, und das lässt vermuten, dass der Erzählung selbst durch die Rekonstruktion und Identifikation der Teile als Momente einer zeitlichen Reihenfolge Bedeutung zugeschrieben wird.³⁵

Ein Horizont zeichnet sich also in der Spannung der zwei Zeiterfahrungen ab, ein Horizont, in dem sich auch der Titel deuten lässt. Dazu lohnt es, sich in Erinnerung zu rufen, was der Erzähler im Hinblick auf Anitas Kunsttechnik über die Vergebung sagt: „Diese Technik duldet weder Korrekturen noch Versuche; sie glich einer Umkehrung der Vergebung.“³⁶ Die ins Holz gebrannte Zeichnung lässt sich nicht mehr auslöschen, was wiederum für das bisher Gesagte spricht: das Bild konfrontiert uns mit der Präsenz der Nicht-Eindeutigkeit, der Möglichkeit eines immer anderen Verständnisses. Der Zeitmodus des Bildes haftet für die nichtchronologische Leserrolle, die der Text vorschreibt, da „Vergabung nicht Vergessen heißt“³⁷, nicht Auslöschung einer Begebenheit, sondern Neuinterpretieren, Neuordnen.

³⁵ Péter Balassa deutet die Spannung von Konstruktion und Rekonstruktion nicht in diesem Kontext, sondern mittels moralischer Kategorien: „Die Rekonstruktion der Geschichte, des Bildes, des Gegenstandes, der Handlung ist [...] grundsätzlich nicht aufzugeben, was aber *nicht gleich* mit Konstruktion ist. Die eine Stütze der Form ist deswegen fragmentarisch, deswegen sozusagen anekdotisch, weil das Gedächtnis nicht zulässt, dass sie zum Werkzeug der nachträglichen Konstruktion von Geschichte verzerrt wird. Fragmentarisch sein heißt nicht lügen.“ Péter BALASSA: *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma* [Das Rätsel der Handlung als anekdotische Form]. In: Ders.: *Észjárások és formák* [Gedankengänge und Formen]. Budapest, Tankönyvkiadó 1985, S. 105–127; hier: S. 125.

³⁶ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 106 (Ez a technika nem tűrt javítást, próbálkozást; olyan volt, mint a megbocsátás fordítottja [16]).

³⁷ BALASSA: *A cselekmény rejtélye*, S. 125.

Die Vervollkommnung heißt in meinem System Vergebung. Ohne die Geste der Vergebung können wir keinen Schritt zum Verständnis tun, und wie könnten wir ohne Verständnis unseren menschlichen, schriftstellerischen Auftrag erfüllen?³⁸

sagt der Autor selbst in einem Interview. So wird die Vergebung mit Erinnerung parallelgesetzt, und so wird sie die Zeiterfahrung der Diskontinuität und der Kontinuität zugleich tragen. Mészöly vollzieht die Neudeutung dieses alten christlichen Wertes. Als Bedingung dafür nennt er die Unterbrechungen eines zeitlichen Entwicklungsprinzips. Die rekonstruktiven Erwartungen der Lektüre werden als Diskursschemata von bestimmten Gattungen erkennbar. Ein mögliches Verhältnis zur Tradition sieht Mészöly nicht in einem solchen Leseverfahren, die Überlieferbarkeit der Tradition sieht er in den immanenten Diskontinuitäten der ästhetischen Erfahrung gesichert. In diesem Kontext wird eine Feststellung Péter Sziráks besonders treffend, er hält nämlich die in der Rekonstruierbarkeit der Geschichte verborgene Mehrdeutigkeit für den Grund der Unhaltbarkeit eines als Besitz gedachten Wahrheitswertes.³⁹

In diesen christlichen Kontext fügt sich ein, dass Maria gerade in der heiligen Nacht ihre Jungfräulichkeit verliert, aber auch die motivische Reihe der das Kreuz nachahmenden Frauenkörper:

Vom Frühsommer bis zum Sommerende sonnte sie [Maria] sich jeden Tag eine Stunde lang nackt hinter den breiten Haselnußsträuchern; die Arme zum Kreuz ausgebreitet, lag sie auf dem Rasen, die Schenkel hielt sie dicht geschlossen, wie eine sanft hingelegte Statue, eine aus Leinwand ausgeschnittene plastische

³⁸ A kiteljesítés az én rendszeremben a megbocsátást jelenti. A megbocsátás gesztusa nélkül egy lépést sem tudunk tenni a megértés felé, megértés nélkül pedig hogyan teljesítsük ki emberi, írói feladatunkat? In: *Az élet és halál vetületében* [In der Projektion von Leben und Tod]. Interview. *Magyar Hírlap*. 18. April 1992. Zitiert bei THOMKA: *Mészöly Miklós*, S. 125f.

³⁹ Vgl.: Péter SZIRÁK: *Folytonosság és változás* [Kontinuität und Wandel]. Debrecen, Csokonai 1998, S. 30.

Figur.⁴⁰

Und in der Mitte der getöteten Weizenhalme lag die Tote, die Arme zum Kreuz ausgebreitet, die Beine geschlossen.⁴¹

Sie [Anita] ging langsam zum Fenster, breitete die Arme aus und stützte sich an den Fensterrahmen. Sie sah aus wie ein plötzlich aufgetauchtes T-Profil.⁴²

Dieselbe Körperhaltung wird durch die Gleichnisse des Erzählers einmal als Kreuz, einmal als plastische Gestalt und ein andermal als geometrische T-Figur gedeutet. Das Moment der Überlieferung wird als das Funktionieren einer mit Gleichnissen lebenden Sprache gezeigt, die Bilder nicht mehr „bloß“ beschreibt, sondern sie produziert. Gleich am Anfang begegnet man der Kontingenz in der Berührung von Bildhaftem und Sprachlichem:

Es hieß Ágota (wie eine schön geschwungene Linie, die plötzlich in eine Grube knickt, so kam ihm der Name immer vor, wenn auch völlig unbegründet), und er mochte es, wenn sie sich auf seine Knie setzte und schaukeln ließ.⁴³

Diese Kontingenz der Rhetorizität der Sprache ermöglicht die Vermittlung zwischen den verschiedenen Sinnen (Sehen, Hören, Spüren), wenn auch auf eine zufällige, nebeneinanderordnende Weise. Der sprachlichen Funktion einer solchen Vermittlung begegnet man in Marias Geschichte über die Küken:

⁴⁰ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 98 ([Mária] Kora nyártól nyár végéig mindennap egy órát meztelenül napozott a nagy mogyoróbokrok között, kereszt formán széttárt karokkal feküdt a pázsiton, combját szorosán összezárta, mint egy gyengéden földre helyezett szobor, gyolcsból kivágott plasztikus alakzat [8]).

⁴¹ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 108 (És a letaglózott búza közepén feküdt a halott nő. Karját kereszt formán dobta el magától, combját szorosán összezárta [19]).

⁴² MÉSZÖLY: Vergebung, S. 135 ([Anita] Lassan odament az ablakhoz, széttárta a karját, és nekitámaszkodott az ablakkeretnek. Olyan volt, mint egy hirtelen napvilágra került T-Idom [50]).

⁴³ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 96 (Ágotának hívták (mint egy szépen ívelő vonal, amely hirtelen gödörbe bicsaklik: mindig ilyennek látta ezt a nevet, noha teljesen indokolatlanul) – s szerette, ha odaült a térdére, hintázott rajta [6]).

Was für ein Lakenberg! Lauter Bausch und Falten, Fugen, Löcher, Tunnel, Gruben, Schlünde und Abgründe, wie die verschneiten Karpaten, nur war Nacht bei uns, keine Bären und Wölfe, nur die weißgewaschene Stille, aber auch sie nur zu ahnen, denn im Dunkeln ist auch Weißes wie Pech – und da auf einmal die Küken!⁴⁴

Das Betttuch erscheint zugleich als Metapher der Karpaten und der Stille. Den nächtlichen, „schneebedeckten Karpaten“ würde „die weißgewaschene Stille“ entsprechen. Hier rutscht die metaphorische Bewegung von der Sphäre des Sichtbaren in die des Hörbaren, genauer des Nicht-Hörbaren. Die tropologische Bewegung setzt sich fort, da die nächtliche Dunkelheit das Erkennen der Karpaten (Berg von Bettüchern) nicht ermöglicht, die Tücher lassen sich eher wegen des Geruchs dort vermuten. Die metaphorische Bewegung destruiert sich immer wieder: das weiße Betttuch erscheint als ein weiß schimmerndes, beschneites Gebirge, aber der Mangel an Licht lässt nicht zu, diesen Code weiter zu verfolgen. Als Alternative bietet sich die Beschreibung vom Betttuchhaufen als auditives Ereignis (Stille), das sich aber in der Metapher „weißgewaschene Stille“ sofort in den bildlichen Code zurückschreibt. Die rhetorische Funktion der Sprache erscheint als Versuch der Bewältigung der Stille, des Mangels an Stimme, die für Bilder so charakteristisch ist; Versuche, es zu überbrücken, entsprechen nie dem visuellen Medium. Das nächtliche Bild bringt durch den Entzug des Lichtes den Geruch als Sinnesempfindung ins Spiel. Die Erkennbarkeit des Bildes wird damit nicht mehr als eine Leistung von bildlichen Gleichnissen und Wechseln für denkbar gehalten, sondern als das Aufeinanderbeziehen von Bild und Geruch. Das kann aber nicht in

⁴⁴ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 138 (Nagy halom lepedő! Tele buggyal, réssel, lyukkal, alagutakkal, gödrökkel, szakadékokkal, mint a behavazott Kárpátok, csak éppen éjszaka van, nincs medve meg farkas, csak a fehérre mosott csönd, de ezt is csak sejteni lehet, biztos a szagából, mert sötétben a fehér is szurok – s akkor egyszerre a kicsibék! [54]).

einem sprachlichen Bild aufgehen, denn es reicht nur für die Vermutung aus.

Im Gegensatz zur Gegenwärtigkeit des Bildes, die sich mittels Sprache nicht wiedergeben lässt, steht die beschreibende Narration der Sprache. Diese Narrativik ist ein Produkt des Versuchs, zwischen den Medien der Welterfahrungen zu vermitteln, eines Versuchs, der als das Nacheinander tropologischer Verfahren beschreibbar ist. Diese Narration bildet in ihrem metonymischen Nacheinander eine chronologische Reihe, entspringt aber nicht aus einer solchen Zeiterfahrung. Die Sprache bezieht sich in ihrer unaufhörlichen Vermittlung zwischen den Sinnen, im Ergebnis des metaphorischen Austausches, immer auf die gesehene Gegenwart, auf die Gegenwärtigkeit des Bildes. Die Erfahrung der Dauer des Lesens als Vermittlungsvorgang zwischen visuellem Geschriebenem und auditiver Sprachlichkeit wird in der Erfahrung der „erfüllten Zeit“ (Gadamer) zur Diskontinuität der ästhetischen Erfahrung.

Die Stille als sprachlich Unzugängliches, als Attribut bildlicher Wahrnehmung, taucht einige Seiten später wieder auf:

Sie hatten am Radio gedreht, und mit ahnungsvollem Fading erklangen jetzt aus Wien [...] die ätherisch geschlechtslosen Stimmen der *Sängerknaben*. Und sie blieben dann auch als Hintergrund, eine mögliche Variante der hörbaren Stille.⁴⁵

Wie die Stille das Attribut von Bildlichkeit ist, die für die – die Stille brechende, sie prinzipiell ausschließende – Sprache unzulänglich ist, so wird die Realität für den Menschen, für die Sprache unzugänglich. Das Metaphorische in der Sprache kommt in der Auseinandersetzung mit der Stille ans Tageslicht, und es stellt sich die nicht unwichtige – unentscheid-

⁴⁵ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 143 (A rádiót tovább csavarták Pestről, s [...] a *Sängerknabenek* légiesen nemtelen kórusa csendült fel Bécsből. S ez ott is maradt a háttérben, mint a hallható csend egyik lehetséges változata [61; Hervorh. im Original]).

bare? – Frage, ob die Sprache die Welt wiedergibt (ob sie ihr entspricht) oder sie durch metaphorischen Austausch hervorbringt. Was den Platz Mészölys an der spätmodernen Epochenschwelle betrifft, ist dies von entscheidender Bedeutung. In *Megbocsátás* erscheint Sprachlichkeit nicht mehr als Möglichkeit, eine prinzipiell unzugängliche Wesentlichkeit verschieden auszulegen, sondern als rhetorischer Vermittler von Welterfahrungen, als Potentialität der in der Vermittlung entstehenden Welten. Das ist auch in Anitas Aussage über die Kunsttechnik zu entdecken:

Ich denke nicht daran. Ich sehe noch nicht genau die Bewegung des Hirsches, wie er sich zur verkohlten Brücke zurückwendet. Ich weiß auch nicht, wie ich mit der Glut den Brand deutlich machen kann. Denn auch ich brenne. Das macht mir Sorgen.⁴⁶

Anita setzt sich in dieser Passage damit auseinander, dass die mediale Bestimmtheit der Ausdrucksform dem dargestellten Gegenstand nicht entspricht. Es ist nämlich unentscheidbar, ob die Technik – die Darstellung – das Bild wiedergibt, das sich Anita ausgedacht hat, oder ob sie es hervorbringt. In der unentscheidbaren Berührung von Medium (Sprache) und Gegenstand (Bild) wurden die Orte metaphorischen Austausches gezeigt. Als tropologische Bewegungen, die sich als Berührungspunkte von visuellem und sprachlichem Zugang ergeben, aber sich zugleich in die Sprachlichkeit zurückschreiben.

Eine Art Zusammenfassung der möglichen Entsprechungen von Visualität und Sprachlichkeit, ihrer temporalen Konsequenzen und des Funktionierens von Sprache als vermittelndes Medium findet man im vielleicht schönsten Satz in *Megbocsátás*: „Matt setzte sie [Anita] sich auf die verglaste Veranda und blickte in den dampfenden Garten [...] Sie

⁴⁶ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 105.

hörte fast, wie die Zeit zu Wüstenstaub zerfiel.“⁴⁷ Dass das Zermalmen der Zeit einen Ton ergibt, kann mit der Präsenz der Stimme aus dem Radio erklärt werden. („Aus dem kleinen hinteren Zimmer tönte das ohne Unterlaß laufende Radio – bei Noirt hatte die Loire den mittleren Pegel überschritten.“⁴⁸) Wie bereits gezeigt wurde, beschränken sich die meisten Metaphern im Text nicht auf die visuelle oder akustische Sphäre. Das Bild vom Zerfallen der Zeit erscheint hier auch als ein hörbares Ereignis; es zeigt uns die Zeit einerseits als Staub der Sahara, andererseits als eine Wandlung, als das Zerfallen eines Ganzen in Stücke. Einerseits trägt es die Konnotationen von Dauer und Wandel, andererseits die des Vergehens. Die Zeit, die in ihrer einstigen Vollkommenheit erscheint, zerfällt in der Metapher – als etwas Verlorenes – zu Staub, d. h. in Augenblicke. Die Erfahrung der Zeit als aufeinanderfolgender Augenblicke (Staubkörnchen) wird aber nicht mehr zum Gegenstand visueller Erfahrung, sie wird zu hören sein. Das Bildhafte, das die Unteilbarkeit der Zeit trägt, geht in der Metapher in Akustik, Sprachlichkeit, über. So zeigt sie das Hörbare, die Sprache als etwas von vornherein Zeitliches, als ein Aufeinanderfolgen von Elementen. Dadurch wird thematisiert, wie die Zeit von der Metapher selbst – in der das Nebeneinander genauso akzentuiert ist wie der Austausch – als eine in einer Chronologie, Narration erfassbare Erscheinung erfahrbar gemacht wird. Sie – die Metapher – hebt dies aber durch ihre immanente Bildlichkeit zugleich auf. Weder kann das Bild als ein zeitloses Ganzes zur Referenz des literarischen Textes werden, noch kann der rhetorische Text ein Bild hervorbringen, das der schlechthinnigen Zeitlichkeit der Sprache nicht ausgeliefert wäre. Diese Interpretation scheint auch eine

⁴⁷ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 118 ([Anita] báván leült az üveges verandán és kibámult a gőzölgő kertre [...] Szinte hallotta, ahogy szaharai porrá morzsolódik az idő [31]).

⁴⁸ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 118 (Közben a hátsó kis szobából kiszűrődött az örökösen üzemelő rádió hangja – a Loire kiöntött Noirt-nál [31]).

andere Passage zu stützen. In der Geschichte des Schreibers über Porszki liest man:

Vor der Villa setzt er sich auf eine Bank, in den gefilterten Halbschatten. Kastanien fallen von den Bäumen, prallen auf, jede für sich, mit dumpfem Gepolter. [...] Und irgendwie ist alles idyllisch. Wird es. Und jeder erreicht den anderen. Einen Unterschied nur gibt es: jeder für sich ...⁴⁹

Dem bewegten Bild werden im Bewusstsein des Erzählers aufeinanderfolgende Töne zugeordnet. Diese Töne lösen die Dauer des Bildgeschehens in abgegrenzte Zeitsequenzen auf. Wie Bild und Ton miteinander unvereinbar sind, so lässt sich die Passage über das gegenseitige Erreichen ironisch lesen. Deswegen überfällt den Schreiber „immer wieder der Schwindel“ der Geschichte, denn dieses Erreichen scheitert zwischen ihm und seiner Frau immer wieder. Sie fürchten sich davor, dass das Getrenntsein auch sie trifft, wenn die Kirmes der Tiere fertig wird:

»Gestern nacht bin ich mit dem Bild fertig geworden.«

»Kann es sein, daß wir uns deswegen fürchten ...?«⁵⁰

Und am Ende, am Weihnachtabend, spürt der Schreiber plötzlich den Spalt zwischen den Betten:

Sie schliefen in altmodischen Betten, die vorn und hinten eine Holzlehne hatten, und sie konnten die Betten noch so dicht nebeneinander schieben, immer blieb

⁴⁹ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 103 (A villa előtt leül a padra, a szűrt félárnyékba. A vadgesztenyefákról potyognak a gesztenyék – egymástól elhatárolt kattanások, koppanások [...] És valamiképpen minden idill. Azzá lesz. És mindenki eléri a másikat. Csupán annyi a különbség, hogy egymástól elhatároltak a kattanások, koppanások [13]).

⁵⁰ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 135 (– Éjszaka befejeztem a képet. – Lehet, hogy ettől félünk...? [51]).

eine kleine Lücke. Die zwischen Brett und Matratze gestopften Laken und die immer kalte Brettkante ließen sie nur noch deutlicher empfinden.⁵¹

Das Verhältnis der Figuren zueinander spiegelt das Verhältnis von Bild und Sprache in der Metapher wider.

Die Metapher ist nicht nur Mittel der Übertragung von Bild und Sprache, sondern zugleich Vermittler zwischen Zeitschichten und Perspektiven. Der Rauchstreif erscheint gleich am Anfang:

Der Zug hatte die Station längst verlassen, der lang sich schlängelnde Rauchstreif vergaß sich in der Luft. Es wäre einem Sieg gleichgekommen, wenn sich dieser Rauchstreif nicht aufgelöst, wenn er über dem Stadtrand verweilt, wenn er dort die Jahreszeiten erlebt hätte [...] Wenn er sich in den stetig wiederkehrenden Alltag des Himmels geschmiegt hätte. Solche Hoffnung bestand, denn bis acht Uhr abends hatte er sich noch nicht aufgelöst, unauffällig blieb er, wo er war, als wäre er eine bloße Wolkenformation [...].⁵²

Der Erzähler hätte es – rückblickend – für einen Sieg gehalten, wenn der Rauch am Himmel geblieben wäre, doch aus dem Satz wird auch deutlich, dass der Rauch doch einmal verschwindet, wahrscheinlich nach dem Ende der Geschichte. Man weiß nicht genau, wann; eines ist aber sicher: im Zeitraum der erzählten Geschichte bleibt er am Himmel. Es lohnt wohl, sich einige Gedanken darüber zu machen, ob man es in diesem Falle mit einem für jeden zugänglichen Bild oder nur mit einem Anblick – d.h. einem von irgendeiner Figur so oder so gesehenen Ding – zu tun

⁵¹ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 152 (Régi divatú, elől-hátul fatámlás ágyakban aludtak, melyeket bármennyire szoroson toltak is egymás mellé, egy kis rés mindig maradt közöttük, s ezt a külön-külön begyűrt lepedőszél és a mindig hideg deszkaél még el is túlozta [70]).

⁵² MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 95 (A vonat már rég kifutott az állomásról, a hosszan kígyózó füstcsík otffejtette magát a levegőben. Az lett volna valamilyen győzelem, ha ez a füstcsík nem foszlik szét, továbbra is ott marad a városszél fölött, ott érik az évszakok [...] Ha belesimul az égbolt visszatérő mindennapjaiba. Volt is remény erre, mert még este nyolckor sem foszlott szét, feltűnés nélkül a helyén maradt, mintha pusztá felhőalakzat volna [...] [5]).

hat. Handelt es sich hier nur um einen Anblick, wird vorausgesetzt, daß man seiner immer nur durch eine Innenperspektive gewahr werden kann, und in dieser Hinsicht verfügt der Erzähler über keine größere Kompetenz. Das unterstützt das nächste Zitat: „Als er nach fünf Uhr ins Gericht zurückging [...], sah er [...] den Rauchstreif immer noch.“⁵³ Demnach ist es ein Anblick. Es lohnt sich allerdings auch, im Zitierten Bemerkungen des Erzählers mitzulesen, in denen er Geschehnisse erwähnt, die streng genommen nicht zur Handlung gehören oder in denen er kurze Beschreibungen macht. Diese Sätze wecken im Leser dank den nicht lokalisierbaren Übergängen zwischen den inneren Perspektiven der Figuren und den äußeren des Erzählers, eine Unsicherheit: Weiß der Erzähler in Wirklichkeit mehr als die Figuren? Eine solche Stelle findet man, wenn der Schreiber einen Blick in die wiedergefundene Akte wirft: „Zuerst war der Schreiber auf den Zeitungsartikel aufmerksam geworden.“⁵⁴ Danach erwartet man mit Recht, dass der Erzähler aus der Innenperspektive des Schreibers darüber berichtet, was in der Akte geschrieben steht. Aus dem Folgenden geht jedoch nicht eindeutig hervor, was der Schreiber über den Vorfall weiß und inwiefern das Berichtete vom Erzähler ergänzt wird:

Der Artikel erschien in den Monaten vor dem Prozeß (1922) auf der Literatursseite der Komitatszeitung, geschrieben hatte ihn ein gewisser Syrasius Acrotophorius. (Hinter dem Pseudonym steckte vermutlich ein anderes Pseudonym, das des Komitatsdichters Jakab Mariosa, der sich mit Vorliebe romantischen Momenten der Stadtgeschichte zuwandte; dem Nekrolog zufolge war er an Tuberkulose gestorben, aber der Lokalratsch wollte wissen, in Wirklichkeit sei er erwürgt worden, aus Rache, wegen einer verschlüsselten Liebesnovelle ...)⁵⁵

⁵³ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 95 (Mikor öt óra után visszament a törvényszékre [...] még mindig ott látta a füstcsíkot [5]).

⁵⁴ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 110.

⁵⁵ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 110 (Az írás a pert megelőző hónapokban (1922) jelent meg a megyei lap irodalmi rovatában, bizonyos Syrasius Acrotophorius tollából. Az álnév

Einige Zeilen weiter findet man sogar einen konkreten Beweis für die Untrennbarkeit von Figuren- und Erzählerperspektive:

In den Kirchen der Stadt wurden die Glocken mittags zweimal geläutet, erst für die lebende, dann für die Gräberstadt. Das Läuten, so lesen wir, brach die Stille der Wendeltreppen auf und ließ die dröhnenden Orgelpfeifen, das Knarren des Glockenstuhls und das Rumoren des auf dem Kirchplatz zusammengelaufenen Volkes verstummen.⁵⁶

Als läse der Erzähler, über die Schulter der Figur gebeugt, die Geschichte mit. Oder als wollte er die Erzählung selbst im Sinne von Genette gleich als Nacherzählung apostrophieren. Nicht nur die Stimmen, auch die Perspektiven sind untrennbar. Anders: die Unterscheidbarkeit von Bild und Anblick ist in der Nicht-Unterscheidbarkeit von erzählerischer Objektivität und Subjektivität der Figuren aufgehoben.

Die Problematik der Nicht-Unterscheidbarkeit von Bild und Anblick wird durch die zweite Nachricht über das Erscheinen des Rauchstreifs in eine neue Perspektive gerückt.

Merkwürdigerweise fand der Rauchstreif, der über dem Stadtrand schwebte, in der Stadt kaum Beachtung. Inzwischen hatten mehrere Züge die Station verlassen, ihr Rauch hatte sich aufgelöst, wie es sich gehörte, nur dieser war wie in den Himmel graviert geblieben. Nicht etwa, daß man ihn nicht gesehen hätte, man schenkte ihm nur keine Beachtung. Man versäumte beispielsweise zu bemerken, daß die Strahlen der aufgehenden Sonne den Rauchstreif – er hatte sich östlich

mögött feltehetőleg egy másik álneves személy húzódott meg, Mariosa Jakab, a megye költője, aki előszeretettel foglalkozott a város múltjának regényes mozzanataival; nekrológja szerint tüdőbajban halt meg, de a helyi pletykák úgy tudták, hogy őt valóban megfojtották bosszúból, egy szerelmi kulcsnovellája miatt. [23]) – Die intertextuellen Bezüge zu *Magyar Novella* (1979) können hier nicht behandelt werden.

⁵⁶ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 111 (A város templomaiban kétszer kondultak meg a harangok délben, először az élő, utána a sírváros üdvéért. A zúgás – olvassuk – felszakította a csigalépcsők csendjét, elnémította a bezengő orgonasípokot, a harangállványok csikorogását, a templomtérre csődülők zsváját [24]).

der Stadt festgesetzt – nicht durchdrangen; die Ränder scharf hervorhebend, umleuchteten sie ihn wie eine Felsklippe in der Perspektive des blauen Meeres.⁵⁷

Den Rauchstreif zu bemerken heißt demnach, ihn als etwas anderes sehen zu können, in seinem Wandel zu begreifen. In diesem Licht könnte man die Worte des Erzählers so interpretieren, dass er die Bewahrung seiner Identität für einen Sieg gehalten hätte, dass er also als das im Himmel bleibt, als was er erschienen ist. Die Frage *Ist er da?* (die durch die Wechsel von Innen- und Außenperspektiven verunsichert wird), wird in die Frage *Wie ist er da?* transformiert. Bei aufmerksamer Lektüre stellt sich heraus, dass er sich nicht immer als dasselbe zu erkennen gibt:

Die Stadt schwamm im Mondlicht. In kameradschaftlicher Bescheidenheit hielt sich der Rauchstreif, ein dahindämmernder Fetzen Tapete, bei den anderen Requisiten.⁵⁸

Der Sommer war zu Ende, der Rauchstreif bewegte sich nicht, und er verblaßte ebensowenig wie die Flecken auf den riesigen Aussteuerlaken, denen auch Bleichmittel nichts anhaben können.⁵⁹

Schräg fiel Licht auf den Rauchstreif am schwärzlich-blauen Himmel; massiv, als vergäße er sich immer mehr in der Unvergänglichkeit, bewahrte er seine Form.⁶⁰

⁵⁷ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 107 (Különös módon a városban nem nagy figyelmet keltett a városszél fölött veszteglő füstcsík. Azóta több tucat vonat kifutott az állomásról, füstjük annak rendje és módja szerint szétfoslott, ez az egy azonban változatlan vésetként az égen maradt. Arról nem lehetett szó, hogy nem látták, kizárólag arról, hogy nem szenteltek neki figyelmet. Elmulasztották például észrevenni, hogy napfelkeltekor – a füstcsík a várostól keletre horgonyzott le – a nap sugarai valóban nem hatoltak át rajta, a széleit éles kontúrral körberagyogták, mint egy kék tenger távlatába helyezett sziklazátonyt [18]).

⁵⁸ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 115 (Holdfényben fürdött a város. A füstcsík, mint egy derengő kárpitfoszlány, bajtársias szerénységgel húzódott meg a többi kellék között [27]).

⁵⁹ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 119 (Elmúlt a nyár, de a füstcsík nem mozdult, se nem halványodott, akár a kelengyék óriási lepedőin a foltok, melyekkel a fehérítő sem bír [32]).

⁶⁰ MÉSZÖLY: *Vergebung*, S. 143 (A feketés-kék égbolton rézsút fényt kapott a füstcsík: masszívan őrizte formáját, mint ami egyre inkább belefeledkezett a maradandóságba [60]).

Auch in diesem Traumbild fehlte der unerschütterliche Rauchstreif nicht, er lagerte an der gleichen Stelle wie vor Monaten.⁶¹

Der Rauchstreif erscheint also als Überzugsfetzen, Requisit (der Erzählung!), verankertes Schiff, Klippe, Fleck auf einem Bettuch und als unveränderte Inschrift. Der Rauch, der während der ganzen Erzählung im Himmel bleibt, kann als Emblem (*pictura*) interpretiert werden, das die Erzählung von Geschichten – die Deutung (*subscriptio*) des Bildes – organisiert. Als würde die Geschichte der Umgestaltungen, der Zugänglichkeit des – nur in seinem Wandel erfassbaren – Rauchstreifs in Spiegelstruktur zur Erzählung stehen (genauer gesagt: zu ihrer eigenen Geschichte). Die Wandlungen des Rauchstreifs, also der Rauchstreif selbst sind – wie aus den Zitaten hervorgeht – nur durch metaphorischen Austausch erfassbar. Dabei ist die Metapher „eingraviert“ keine Ausnahme, denn sie erfasst ihn – mit den Worten des obigen Gegensatzpaares – nicht als Bild (den Rauchstreif als Rauchstreif), sondern dieser Zugang erweist sich als nur eine von mehreren möglichen metaphorischen Übertragungen. So wird der Wandel des Rauchstreifs durch die Metaphorik sprachlichen Funktionierens zur grundlegenden Voraussetzung des Sehens (Erfassens) oder Bemerkens. Das bedeutet einerseits, dass der vom literarischen Text produzierte Blick auf einen Gegenstand dessen ursprüngliche Temporalität nicht loswerden kann, andererseits wird die Rhetorik selbst zum Medium, das ermöglicht, Dinge anders zu sehen, anders zu verstehen. Das ist der Satz von der Vermittlung von Visuellem und Sprachlichem. Der Rauchstreif kann nicht in einem atemporalen Bild erstarren, (vgl.: „Es wäre ein Sieg gewesen ...“), so kann er auch nicht der bildhafte, identische Referent der Erzählung als der „Geschichte“ des Rauchstreifs werden. Er funktioniert nicht wie ein

⁶¹ MÉSZÖLY: Vergebung, S. 152f. (A rendíthetetlen füstcsík ebből az álmoképből sem hiányzott: ugyanott horgonyzott, mint hónapok óta [70ff.]).

identisches Emblem, das durch die Erzählung ausgelegt wird. Die – emblemhafte – Referenz wird als Produkt der Rhetorizität der Sprache erfahrbar. Das Bild selbst (vielmehr: der Anblick) gestaltet sich mit der Erzählung, wird zu einem zeitlichen Ereignis. Das heißt wiederum, dass die Erzählung keine Deutung des allegorischen Bildes vom Rauchstreif ist, denn sie bringt gleichzeitig – durch die Destruktion des allegorischen Codes – selbst das Bild hervor und zeigt seine immanente Temporalität auf. Die eigentliche Leistung der Allegorie liegt darin, daß die parallele Erfahrung der Zeitlichkeit von Bild und Text es unmöglich macht, einem von beiden den Vorrang zuzusprechen. Für die ästhetische Erfahrung wird in dieser Weise die „Präsenz des Gleichzeitigen“ (Gadamer) konstitutiv. Das macht andererseits die Identifikation der Figur des Lesens – der Nacherzählung? – als Allegorie unmöglich, da es keinen endgültig festlegbaren Referenten gibt. Weder wird das Bild zum Text, noch der Text zum Bild.

Diese gleichzeitige Präsenz der Zeitlichkeit von textuellem (rhetorischem) und bildlichem Code verursacht das Diskontinuierliche in der Rezeption; sie benötigt eine Auslegung, zeigt uns aber zugleich das Gemeinsame von Bild- und Texterfahrung. Die Erzählung ist demnach nicht nur als Auslegung des Bildes, sondern als dessen Geschichte zu deuten. Darauf verweisen die erzählerischen Reflexionen auf das Erzählen als das Aufeinanderbeziehen von Bild und Text. So konnte der Rauch als Requisit erscheinen, und Ähnliches besagt auch der nächste Satz: „Es hätte die Geschichte Porszkis illustrieren können, wie die reichen Früchte, jede für sich, im Garten von den Bäumen fielen.“⁶²

Vor dem Schluss kommen wir auf den Gedanken Gadammers zurück, ob Buchstaben-Lesen als Repräsentation der Stimme der ikonographischen Lektüre von Bildern, dem Erkennen der Details als etwas ent-

⁶² MÉSZÖLY: Vergebung, S. 106 (Akár a Porszki-történet illusztrációja is lehetett volna, ahogy az érett gyümölcsök – elhatárolt koppanások – le-lezuhantak a kertben [17]).

spricht. Die ästhetische Erfahrung entsteht demnach nicht in der Spannung vom unverständenen, unzugänglichen Buchstaben und der Konkretisierung temporalen Sinns, sondern – und hier steckt die Parallelität zur Geschichte des Rauchstreifens – in der Spannung zwischen den Buchstaben als Repräsentanten der „bloßen“ Stimme – die Inschrift ist wieder nicht als Inschrift lesbar – und dem sinntragenden Wort. Das heißt wiederum: das Bild des Buchstaben als Anblick wird vom Lesen wieder und wieder produziert, es lässt sich immer wieder aus neuen Perspektiven ansehen. Dies setzt seinerseits eine Form voraus, die sich in der Rezeption umgestaltet, und nicht eine Textauffassung, die mit dem Text als einer morpheartig vorgegebenen, in seiner Materialität der Interpretation widerstehenden Struktur operiert.

Hoffentlich war der Versuch nicht ganz überflüssig, an die Wechselwirkung von Bild und Text in der Literatur, die wahrscheinlich anthropologischen Ursprungs ist, heranzugehen und sie in einem literaturhistorischen Kontext zu nutzen. Bei Mészöly erscheint die Problematik der Tradition spätmoderner Schreibweisen als die spezielle Problematik der Bildhaftigkeit. In *Vergebung* wird über die Idee der naiven Vermittelbarkeit von bildlichen und sprachlichen Sprachsystemen hinausgegangen.⁶³ Das Problem der Nicht-Erstarrbarkeit des Bildes und seines adäquaten Interpretierens wird bei Mészöly nicht im Zeichen des nachmodernen Traditionszusammenhanges – als die Erprobung der Grenzen der sprachlichen Erfassbarkeit einer Substanz, die über die Sprachlichkeit hinausgeht – unternommen, sondern unter dem Stern der Erfahrung, dass diese Substanz (als Bild) nur in ihrer Temporalität und damit zugleich in ihrer sprachlichen Bedingtheit vorstellbar ist. Die Erfahrung

⁶³ „[...] mir wurde klar, fast schlagartig: was Bild heißt, kann auch in Worten mitgeteilt werden – es ist sogar niederschreibbar. Und auf einmal füllte sich jeder Gegenstand, der einfachste Anblick mit einem versteckten Sinn.“ (Tagebucheintrag 1980)“ Zitiert von KULCSÁR SZABÓ: *A magyar irodalom*, S. 120.

eines so aufgefassten Bildes hilft in Mészölys Prosa – wie schon in Bezug auf die Nicht-Rekonstruierbarkeit einer invarianten Geschichte angedeutet – nicht nur verschiedene Anschauungsweisen einer einzigen Welt, sondern die Entstehung verschiedener Welten zu entdecken.⁶⁴ Die Narration des Nebeneinanders von Bild und Text ist als die ihren eigenen Code destruiierende Allegorie der Vermittlung dieser Welten zu verstehen. Hätte Mészölys Poetik aus der Dichotomie von Bild und Text geschöpft, wäre sie im Paradigma des spätmodernen Gegensatzes Sprache–Substanz steckengeblieben, welches die Narration als die Geschichte der unendlichen Annäherung ans Bild als an sich unzugängliche Wesenheit impliziert. Das zu überbieten heißt, die durch Kunstwerke vermittelte Zeiterfahrung umzugestalten: sie zeigt sich zugleich kontinuierlich und diskontinuierlich. Dies wiederum impliziert, dass die Interpretation der Vergangenheit nur in ihrem Verhältnis zur jeweiligen Gegenwart vorstellbar ist. Mészöly schreibt wie folgt darüber:

Die Kunst unseres Zeitalters [...] möchte nicht so gerne über Vergangenheit und Gegenwart, über Augenblick und Ewigkeit sprechen, sondern über die gleichzeitig gemachte Historie des Seins und der menschlichen Relationen. Das Erbe der Vergangenheit ist nicht als eine Ausschließlichkeit zu bewundern, sondern ins Heute hineingebrochen, hineingerissen, unverschämt und jede Autorität zerstörend.⁶⁵

Vergebung ist auch nur in einer solchen Zeiterfahrung vorstellbar. Das so aufgefasste Verhältnis von Bildlichkeit und Sprachlichkeit als Manifestation einer neuen Zeiterfahrung ist es, durch das Mészöly den Weg zur Postmoderne weist und durch das er postmodernen Schreibweisen folgt.

⁶⁴ Vgl.: KULCSÁR SZABÓ: *A magyar irodalom*, S. 109.

⁶⁵ MÉSZÖLY: *A tágasság*, S. 73.

STEPHAN KRAUSE (BERLIN)

Nagy tudós vagy, idegen

Zu Franz Fühmanns Ungarntagebuch 22 Tage oder Die Hälfte des Lebens

Ungarn, Budapest, ungarische Kultur und Literatur sind die Orte, an denen Franz Fühmann zu Beginn der siebziger Jahre einen Text entstehen lässt, der selbst ein Ort wird. Im Titel bereits weist *die Hälfte des Lebens* auf einen potentiellen Wendepunkt, darin sich Gedankengänge, Wege, Erinnerungslinien kreuzen, sich begegnen und wieder verlieren. Der Leser reist mit Fühmann nach Ungarn zu ihm selbst. Im Wechsel der Örtlichkeiten, der zu Beginn eine bestimmt vor ihm liegende Reise ist – „Ostbahnhof, Bahnsteig A, Nord-Süd-Express, 23.45“ –, zeigt sich mehr und mehr das odysseische Moment des Erkenntnisgewinns im Blick auf sich selbst. Fühmanns vielschichtiges Tagebuch ist Ort der Wandlung, die sich für ihn wiederum an einen Ort bindet. Die Wahrnehmung und damit das individuelle Erleben der Orte führt zu ihrer symbolischen Aufladung und macht sie für Franz Fühmann zu Plätzen, an denen Wandlung *sichtbar* wird. Budapest, das die Donau in seiner Mitte weiß, erhält durch Fühmann die Bildlichkeit eines Ortes, der getrennt und vereint zugleich da ist:

Die Donau trennt und hält doch zusammen; in ihr gespiegelt vereint sich das unvereinbar Scheinende, erst in ihr werden Buda und Pest zu Budapest. Der Strom vereint, und sein Strömen trennt das von ihm Vereinte; die Brücken klammern zusammen und schieben gleichzeitig die beiden Stadthälften wieder voneinander; [...]

Zusammenstoß von Pannonien und Pußta: Kühle der Fluß nicht entspränge Feuer, so aber bildet sich die Stadt

Und du Trottel zerbrichst dir den Kopf über die Realität der Widersprüche und stehst mitten in einem: BUDA + PEST =BUDAPEST¹

Es ist der Nachdichter zahlreicher Texte Józsefs, Adys, Radnóti und Nemes Nagy', der hier ganz gegenständlich d. h. vielmehr örtlich die Kühlung auch des eigenen Widerspruchs und damit die Bewegung des eigenen Umbruchs erfährt. So sehr es auch mit Blumenberg „unwahrscheinlich [ist], daß in der Wirklichkeit als dem Resultat physischer Prozesse Sinnhaftes auftritt“² gerät für Fühmann eben die ungarische – und damit fremde – Umwelt zu einer in ihrer möglichen Symbolhaftigkeit vertrauten. Er findet hier im Angesichte Budapests und im Kontakt und der Auseinandersetzung mit ungarischer Kultur, Literatur und Sprache³ ein Gegenüber, das seine eigene Wandlung, die an der Hälfte des Lebens insbesondere auch eine poetologische Wandlung ist, zu enthalten scheint, so dass Fühmann sie sich mit Hilfe der Örtlichkeiten *erschreiben* kann bzw. die Fühmann ihnen *entschreibt*.

Zu Fühmanns quasi unterwegs stattfindender Wandlung kommt neben dem Ort selbst dessen Geist, der natürlich nicht von jenem zu trennen ist. Es ist gerade auch Ungarn – im unausgesprochenen Gegen-

¹ Franz FÜHMANN: *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Autorisierte Werkausgabe Bd. 3. Hrsg. Ingrid Prignitz. Rostock, Hinstorff 1993. S. 300. Die Abkürzung WA steht im folgenden immer für *Autorisierte Werkausgabe*.

² Hans BLUMENBERG: *Arbeit am Mythos* (Sonderausgabe). Frankfurt a. M., Suhrkamp 1996. S. 84.

³ Solche Auseinandersetzung ist für Franz Fühmann vor allem Nachdichtung. Die erwähnten Namen sind nur eine Auswahl aus einer größeren Zahl Autoren, deren Gedichte durch Fühmann lesenswerte Nachdichtungen erfahren haben. Trotz seiner sehr eingeschränkten – so bekennt er selbst in *22 Tage* – Kenntnisse der ungarischen Sprache zeugen seine Nachdichtungen von einem äußerst einfühlsamen und überaus sorgfältigen Umgang mit den Originaltexten, die er sich z. B. von ungarischen Freunden vorlesen ließ, um sich ein (Klang-)bild des ungarischen Textes zu machen. Auch *22 Tage* enthält mehrere Begegnungen mit dem Ungarischen. Sie reichen von sprachphilosophisch-tiefgründigen Gedanken über den Charakter der Sprache bis zu amüsanten Begebenheiten.

satz zu Fühmanns Herkunftsland DDR – und es sind *die* Ungarn, die dem Dichter als jener Ort denkerischer Klarheit, Offenheit und z. T. Ungeschminktheit entgentreten, die Fühmanns eigene Befangenheit insbesondere sich selbst gegenüber zunehmend lösen:

... – was macht diese Atmosphäre wie überall im geistigen Ungarn so angenehm? Völlige Unbefangenheit der Rede als Spielregel, das schließt nämlich Rücksichtslosigkeit durchaus ein, auch Schärfe, auch Bosheiten, aber man setzt vom andern voraus, daß er sich wehren kann, und man verteidigt oder attackiert in der Sache nichts Drittes, zumindest nichts außerhalb der kulturellen Sphäre Gelegenes [.]⁴

Zur geistigen Begegnung Fühmanns mit Ungarn gehört so vor allem der direkte Austausch mit ungarischen Intellektuellen und Künstlern⁵ und die mit ungarischer Literatur, der sich Franz Fühmann als Nachdichter nähert; wenn ihm auch – dies trotz wiederholter intensiver Bemühungen – die ungarische Sprache verschlossen blieb. Stellvertretend für die zahlreichen Reflexionen darüber stehe hier die Sicht des bedauernden und gleichzeitig bewundernden Fühmann auf die ungarische Lyrik:

Ich schaue in die ungarische Lyrik wie ein tauber Ali Baba, dem man, da er den öffnenden Zauberspruch nicht mehr lernen kann, Fensterchen in den Sesamberg schlägt [...] und durch diese Fensterchen sieht er dann Schätze funkeln, doch immer nur die, die das Fenster ihm zuweist und nie die Gesamtheit, und nie den Zusammenhang. Das, was er übersieht kann er beschreiben (in seine Worte übersetzen), doch er sieht nur sehr wenig, und nur der Zauberspruch könnte ihm den Berg aufschließen, doch diesen Spruch lernt er nimmermehr [.]⁶

Der Zauberspruchgedanke lässt an das berühmte Eichendorff-Wort zur Poetik der Romantik denken, der sich Fühmann durchaus verbunden

⁴ FÜHMANN WA Bd. 3, S. 420.

⁵ Davon zeugen u. a. der Besuch bei Halász Előd und die Künstlerfreundschaft mit Hajnal Gábor.

⁶ Ebd., S. 316f.

fühlte. Insofern ist Fühmanns Ungarnreise auch ein Versuch auf eben dieses *Zauberwort* zu stoßen, das eine Welt in eine angenehme geistige Atmosphäre hebt. Es geht um die Identifikation des eigenen Schrittmaßes, was zur Bewusstheit des eigenen Weges führt und auch schonungslose Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit bedeutet⁷. Der Weg nach und durch Ungarn, der Kontakt Fühmanns mit Ungarn in dessen Kultur und Geschichte geraten für ihn zum Vorbild für den Verein von *schonungsloser Selbstkritik* und *Weltoffenheit*. Die Grundvoraussetzungen für Fühmanns Wandlung finden sich in und an Ungarn. Fühmann verbindet seine persönliche wie poetologische Veränderung mit dem gegenständlichen wie geistigen Ort seiner Reise. Dabei tritt gerade das nötige Veränderungswissen an Ungarn zutage.

Was Ungarns Geschichte, was Ungarns Literatur lehren können: Die Kraft schonungsloser Selbstkritik, die Verbindung von Wahrheit und Würde; Weltoffenheit als Selbstverständnis eines kleinen Volkes, sich vor einer drohenden Überflutung nicht durch eine (entweder unmögliche oder verkrüppelnde) Abkapselung, sondern durch Sich-selbst-Erheben auf die Höhe der Weltkultur zu bewahren [.]⁸

Diese Wertschätzung der ungarischen Leistung zeigt nicht nur den von Fühmann empfundenen Gegensatz zwischen der zu Hause – in der DDR – erlebten zunehmenden Erstarrung des kulturellen und künstlerischen Lebens in den staatlich vorgemauerten Bahnen und dem in Ungarn vorgefundenen *esprit libre*. Was Fühmann durch Ungarn sucht und erreicht, ist eben die *Verbindung von Wahrheit und Würde*, die er im Ungarn-tagebuch bereits praktiziert. Es ist die profunde Wandlung in der eigenen

⁷ Fühmann führt in *22 Tage* auch die einschränkungslose Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit, deren schmerzhaftes Erkenntnis lautet: *Du hättest in Auschwitz vor der Gaskammer genau so funktioniert, wie du in Charkow oder Athen hinter deinem Fernschreiber funktioniert hast.* (FÜHMANN WA Bd. 3, S. 474)

⁸ Ebd. S. 417.

Poetologie, deren Kriterien hier anklingen und die Texte wie den Traklessay (1982) oder das Bergwerk (posthum 1991) erahnen lassen.

Das Ungarntagebuch Franz Fühmanns *22 Tage oder Die Hälfte des Lebens* wird somit der Fokus des poetischen Perspektivwechsels seines Verfassers. In dem Werkstattgespräch mit Wilfried F. Schoeller weist Fühmann selbst es als den Text seines Beginnens aus:

Mit diesem Buch möchte ich meinen eigentlichen Eintritt in die Literatur ansetzen. [...] In allen vorausgegangenen Büchern habe ich etwas geschrieben, was ich fertig im Kopf hatte. Ich habe in der Frage von Erkenntnis und Bewußtsein bis dahin nur gegeben, was vordisponiert war. Selbstverständlich habe ich handwerkliche Erfahrungen gewonnen – das schon. Aber ich habe geschrieben, um etwas mitzuteilen, was ich schon wußte.

In dieser Auskunft stecken die beiden poetischen Konzepte des Märchens und des Mythos. Das feste Gefüge des Märchens in seiner Abgeschlossenheit, in seiner moralischen Erstarrung ist das Vordisponierte, das Fertige bei Fühmann gewesen. Was fehlt, ist die Erkenntnis, das Resultat einer Erfahrung, sie bleibt im Bereich des Schriftstellerisch-Technischen, als seien die „vorausgegangenen Bücher[...]“⁹ bloße Stilübungen. Deutlicher noch geht Fühmann mit seiner Literatur ins Gericht, wenn er rückblickend über *Das Judenauto* (erschienen 1961) urteilt und das Problem seiner Wirklichkeitswahrnehmung und -darstellung im Bereich der eigenen Poetik erkennt:

Aber dann geht es rapide runter: es kommt die Illusion vom Eintritt in die neue Gesellschaft als Eintritt ins Reich vollkommener Gerechtigkeit, Menschlichkeit, Demokratie: diese Märcheneinstellung ging, nun als Prosa, weiter. [...] Der Bruch zwischen Gelungenem und Mißlungenem liegt da: ich schaue auf die Ver-

⁹ Franz FÜHMANN: *Den Katzenartigen wollten wir verbrennen: Ein Lesebuch* (Hrsg. Hans-Jürgen Schmitt). Hamburg, Hoffmann und Campe 1983. S. 362f.

gangenheit bis 1946 mit selbstironischer Distanz, ab dann wird es vollkommen unkritisch, feierlich und bierernst, und jeder Widerspruch ist verschwunden.¹⁰

Fühmann benennt hier klar das Problem seiner poetischen Vorstellungen der Märchenkonzeption: ihre Widerspruchslosigkeit als Illusion. Diese illusionären Vorstellungen werden bereits anhand von Äußerungen aus den fünfziger Jahren deutlich, die vor allem politischer Natur waren. Hier jedoch wird der Bezug zur – nicht unpolitischen – Literatur hergestellt und somit die Verbindung zwischen Fühmanns politischer Weltwahrnehmung, deren literarischer Umsetzung und einem Wirklichkeitskonstrukt in seinen Texten (am Beispiel des *Judenautos*) aufgezeigt. Das Märchenkonzept kann durchaus als Projektion gesehen werden, die in Form des Textes auf die Realität vorgenommen wird. Die Benutzung der Vokabel ›Illusion‹ durch Fühmann an dieser Stelle eröffnet diese Möglichkeit. Die Aussagen Fühmanns zu seinem Ungarntagebuch und zu dessen Funktion könnten eine solche Überlegung unterstützen: Als Gegenstand des Textes ist die Wirklichkeit ein Konstrukt, ein Geschaffenes. Mit der Märchenkonzeption geht Fühmann jedoch noch darüber hinaus, da seine Wirklichkeit durch dieses Konzept eine ganz andere wird, die sich nicht an einer (zugegebenermaßen schwer fassbaren) Größe wie der Realität orientiert, sondern am durch das Märchen vorgegebenen Schema Gut und Böse oder Schwarz und Weiß, und eine illusionäre Wirklichkeit konstruiert. Gegenüber diesem ausdefinierten Zustand des Märchens wird die Andersartigkeit deutlich, die Fühmann auch für das Schreiben der *22 Tage* feststellt. An der Stelle eines festen Schemas steht nun ein Prozess.

Ich bin aus dem Buch ›22 Tage oder Die Hälfte des Lebens‹ völlig anders herausgekommen als ich hineingegangen bin. Von da an begann ich Bücher zu

¹⁰ Ebd. S. 368.

schreiben – nicht um mitzuteilen, was man weiß, sondern um mir selbst im Prozeß des Schreibens Klarheit zu verschaffen.¹¹

22 Tage ist noch mehr als die bloße Analyse eines Davor und Danach, es ist selbst das Zeugnis einer Wandlung. *22 Tage oder Die Hälfte des Lebens* zeigt den offenen Prozess Fühmanns, der sich klar wird über die Problematik seines Weltbildes und seiner vereinfachten Wirklichkeit. Es wird erkennbar an den Gegenüberstellungen der beiden Konzepte, die Fühmann dort vornimmt. In den analytischen Passagen des Buches prüft der Dichter die Qualitäten des Märchens und des Mythos' aneinander. Dabei ist ihm nicht der Ausschluss des einen zugunsten des anderen wichtig, sondern die Identifizierung der Differenz beider. Es geht um die Unterscheidung zweier Konzeptionen, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit beeinflussen. Horst Lohr hat sich dieser Frage des Verhältnisses insbesondere von Märchen und Wirklichkeit und Mythos und Wirklichkeit gewidmet, zum Märchen bemerkt er:

Die Feststellung „alle Märchen werden Wirklichkeit werden“ (aus Fühmanns Gedicht Schneewittchen, S.K.) aber geht nicht auf. Die Frage ist, ob Märchen als Modell und die Wirklichkeit in Übereinstimmung gebracht werden können. Hier geht es um das Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit schlechthin.¹²

Im Ungarntagebuch findet sich die als Antwort passende Aussage Fühmanns, der jenes Problem des Wirklichkeitsverhältnisses der Märchen erkennt: „Das Märchen kann in der Wirklichkeit aufgehen; die Wirklichkeit aber geht nicht im Märchen auf[.]“¹³ Fühmann nimmt hier, wie meistens, Wirklichkeit für außerliterarische Realität, und es gelingt ihm das Verhältnis, welches zwischen der im Märchen konstruierten Wirklichkeit und der außerliterarischen entsteht, zu verdeutlichen. Die Zwei-

¹¹ Ebd. S. 363f.

¹² Horst LOHR: Vom Märchen zum Mythos: Zum Werk von Franz Fühmann. In: *Weimarer Beiträge* 1982/1, S. 62–82.

¹³ FÜHMANN WA Bd. 3, S. 481.

dimensionalität des Märchens, die sich in dessen moralisch-schematischer Aufteilung nach zwei gegensätzlichen moralisch klar definierten Parteien erkennen lässt, stellt die größte Entfernung von der Wirklichkeit dar. Die Eindeutigkeit, mit der im Märchen Zuordnungen z. B. zu Gut oder Böse vorgenommen werden, schließt ein Fragen nach den Gründen aus. Die Wirklichkeit aber mag ein derartiges Fragen, zum Verständnis, fordern. Beim Märchen, das der Wirklichkeit gleichen soll und somit keine eigene Wirklichkeit aufbauen würde, sondern als Mimesis der Realität funktioniert, entsteht eben dieses Problem. Aus der Wirklichkeit kommend, als ein Bild von ihr taugt die Märchenkonzeption nicht, da ihre Simplifizierungen nicht von den Gegebenheiten einer wie auch immer gearteten Realität ausgehen, sondern eigene schaffen. Diese enthalten ein Abbild einer potentiell darin aufgehobenen Wunschvorstellung einer Wirklichkeit, nicht jedoch das einer als wahrgenommen glaubhaften. Inwieweit das Aufgehen des Märchens seinerseits in der Wirklichkeit letztlich auch eine Wunschvorstellung bleibt, wäre weiterhin zu untersuchen.

Die oben formulierte Erkenntnis Fühmanns bildet die Grundlage für die Modifikation seiner poetischen Vorstellungen. Indem Fühmann das in der Märchenkonzeption liegende Problem der Inkongruenz von literarischer und außerliterarischer Wirklichkeit erkennt, vollzieht sich seine Abwendung vom poetischen Konzept des Märchens. Wenn hier von Inkongruenz der beiden Wirklichkeiten die Rede ist, so dient dies zur Verdeutlichung des von Fühmann erkannten Problems und setzt gerade nicht voraus, die literarische Wirklichkeit, als eine der Fiktion, könne in der Literatur eine Kongruenz mit der außerhalb der Literatur liegenden Realität erreichen. Es ist bei Fühmann eher der Wunsch nach einer Nähe zur Realität, einem „[M]ehr: Ein Märchen – nein, mehr, entscheidend

mehr: ein Mythos“¹⁴. Der Mythos wird bei Fühmann der Schritt über das Märchen hinaus, es ist die Fortsetzung eines Weges hin zu einer zu findenden Poetik, die sich aus dem Märchen und mit dem Märchen entwickelt. Fühmann reflektiert dies kurz für den *Prometheus* und bekennt in *22 Tage* anhand des eigenen Schaffens die Notwendigkeit, aus dem Märchen auf den Mythos zu kommen:

Anfangs wollte ich den Prometheusstoff als Märchen erzählen, und er fängt bei mir auch ganz märchenhaft an. Aber dieser Stoff war märchenhaft nicht mehr zu bewältigen: Die Moral des Kronos mußte sich von der des Zeus und diese beiden mußten sich von der des Prometheus prinzipiell nicht nur graduell unterscheiden. Damit aber war das Märchen gesprengt; der Weg des Prometheus von den Titanen über die Götter zu den Menschen war nicht mehr märchenhaft zu erzählen. Ich mußte den Schritt zum Mythos tun[.]¹⁵

Hier zeigt Fühmann das Problem der im Märchen vereinfachten moralischen Vorstellungen selbst auf. Eine Unterscheidung im Prinzipiellen ist dem Märchen unbekannt, da die Kategorien der Moral dort ohne jede Abstufung oder Schattierung festgelegt sind. Im Mythos, hier im Prometheus-Mythos, lassen sich gar Vergleiche anstellen und die unterschiedlichen Vorstellungen gegeneinander abwägen. Der Schritt zum Mythos jedoch ergibt sich nach Fühmann (noch) aus dem Stoff selbst; d. h. der Wirklichkeitsbezug ist für den *Prometheus* (noch) nicht maßgeblich. Der Weg des Prometheus beinhaltet jedoch schließlich dessen fortschreitende Wandlung, die durch Erkenntnis gefördert wird. Die im Märchen fehlende Wandlung der Figuren erscheint Fühmann schließlich als einer seiner wesentlichsten Mängel, so dass er feststellt:

¹⁴ Ebd. S. 441.

¹⁵ Ebd. S. 450f.

Wandlung im Märchen – wie seltsam, daß der Held gewöhnlich nur die Funktion eines Katalysators hat. Er geht zwar durch die Tiergestalt, doch er bleibt im Wesen unverändert [...].¹⁶

Der Erkenntnisprozess Fühmanns ist hier gut ablesbar. Er gibt seiner Verwunderung darüber Ausdruck, seine eigenen Vereinfachungen zu erkennen. Der Begriff des Katalysators zeigt nochmals, dass Entscheidungsfähigkeit keine Kategorie des Märchens ist. Ein Katalysator übernimmt keine ursächliche, sondern nur fördernde Funktion. Die Struktur des Märchens fordert im übrigen auch gar keine Entscheidung, da „das glückliche Ende“¹⁷ im Märchen selbst, in seiner Form schon als Merkmal vorhanden ist. Dieser Prozess, in Fühmanns Worten als eine Abkehr vom Märchen als Konzeption erscheinend, wird von ihm bewusst vollzogen:

Die Märchen waren meine lyrische Konzeption gewesen, sie ist seit vielen Jahren erschöpft, doch ich habe, anstatt mich von ihnen zu lösen, weiter und weiter die Märchen befragt[.]¹⁸

Der folgende Schritt weist auf den Mythos und zeigt die Souveränität, mit der Fühmann bereits das Problem seiner märchenhaften Konzeption erkannt hat:

Vom Zweidimensionalen zum Dreidimensionalen gehen[,] heißt die Richtung ändern[. ...] Vom Märchen weg heißt die Richtung ändern, aber habe ich noch die Kraft dazu? Die Dimension ändern heißt weder vorwärts noch zurück, es heißt, was es heißt: ins Andere ...¹⁹

Eine Richtungsänderung also sei es, so Fühmann. Es wird nicht gesagt, ob die eine Richtung die falsche war und die andere die vermeintlich

¹⁶ Ebd. S. 480.

¹⁷ Ebd. S. 481.

¹⁸ Ebd. S. 486.

¹⁹ Ebd. S. 486 und 501.

richtige sei, denn das Eine ist nicht notwendig das Falsche. Die Hinwendung zum Mythos geschieht demnach nicht als Negation des Märchens, sondern gerade durch es und mit ihm. Fühmann braucht das Märchen und er braucht auch dessen Qualitäten, um die anderen, vielleicht neuen Qualitäten des Mythos einschätzend daran messen zu können. Die folgenden Aussagen zum Mythos werden daher immer (noch) mit Hilfe des Märchens gemacht. Dieser Vorgang, der die Veränderung der poetischen Konzeption Fühmanns an sich meint, hat alle Züge des beinahe ständig bei Fühmann gegenwärtigen Problemes der Wandlung. Er problematisiert das mit Blick auf die eigene Biographie und seine Wandlung vom Faschisten zum Marxisten:

Die aber (die geistige Verfassung des jungen Faschisten; S.K.) könnte ich doch wiederum nur auf dem Kontrastgrund des gewandelten Weltbildes darstellen, also auf dem Neuen, das ich doch grad ohne das Alte nicht glaubhaft als neu darstellen kann.²⁰

In Übertragung auf die zwei Konzeptionen des Märchens und des Mythos wäre diese Überlegung vielleicht derart anwendbar, dass Aussagen darüber, was das Märchen nicht ist und nicht leistet, mit Hilfe der Kenntnis der Mythoskonzeption möglich sind. Der qualitative Unterschied, den der Mythos gegenüber dem Märchen ausmacht, ist jedoch ohne letzteres nicht möglich. Im Prozess der Wandlung der poetischen Konzeptionen sind Märchen und Mythos so miteinander konzeptionell verschränkt. Fühmann erreicht eine nachhaltige Distinktion des Mythos vom Märchen schließlich im Essay *Das mythische Element in der Literatur* (erschienen 1975).

Aus der Zuordnung ihrer unterschiedlichen Möglichkeiten zum Mythos und zum Märchen wird eine Nachordnung des Märchens im Anschluss an den Mythos erkennbar. Diese Nachordnung bezieht sich

²⁰ Ebd. S. 370.

auf das Maß der Dynamik und der Lebendigkeit. Wenn Fühmann sagt: „Mythen sind Menschheitserfahrungen; Märchen sind Aufbereitungen von Mythenmotiven“, so ist bereits enthalten, der Mythos sei *erste* und das Märchen *zweite Hand*. Denn das Mythenmotiv muss dem Märchen vorausgegangen sein, um im Märchen aufbereitet werden zu können. In diesem Sinne, dem des aufbereitenden Bezuges zum Mythos, ist auch das Hinweisen der Märchen „auf die Tiefe“²¹ als Über-sich-hinaus-Weisen zu verstehen²². In dem folgenden Satz des Ungarntagebuches zeigt Fühmann das breite Repertoire an Charakteristika des Mythos gegenüber dem Märchen und umgekehrt:

„Der Mythos schöpft aus der vollen Realität, das Märchen aus Bruchstücken der Mythen.“²³

In direktem Zusammenhang stehen hier Realität und Menschheitserfahrung, die sich im Mythos niederschlägt. Gegenüber dem Märchen, das sich nur an seiner Systematik und damit an der durch diese konstruierten Wirklichkeit orientiert, nicht aber an einer außerhalb seiner befindlichen, definiert Fühmann das Wesen des Mythos als „vieldimensional“. Die Logik im Märchen ist seine Struktur der „zweipolige[n] Gegensätze“²⁴, denn „[e]s ist ein Wesenszug des Märchens, daß alles mit allem und jeder mit jedem kommunizieren kann, aber das ist ja auch ein Wesenszug der Logik!“²⁵ Daraus resultieren zwei weitere Aspekte des Märchens: „[...]m Märchen gibt es nur einerlei Spielregeln“ und „Im Märchen geht es immer eindeutig gerecht zu“ Hingegen „[kennt der Mythos] verschiedene Systeme von Spielregeln, solche für Menschen und solche für Götter, und jedem sind die der Anderen nicht vollkom-

²¹ Ebd. S. 486.

²² Vgl. zu diesem Gedanken: *Die Märchen sind flach, doch sie weisen auf die Tiefe hin. Damit aber weisen sie über sich hinaus[.]* (a. a. O.)

²³ Ebd. S. 486.

²⁴ Ebd. S. 487.

²⁵ Ebd. S. 396.

men klar und auch nicht vollkommen erkennbar“, so dass „im Mythos [...] verschiedene Gerechtigkeiten“ zu finden sind. In der Beschreibung der Charakteristika ist die Frage des möglichen Realitätsbezuges der beiden Konzeptionen in der Form ihrer Dimensionen enthalten: „Märchen sind Linien auf der Fläche“ (also starr und zweidimensional); „Mythen Bewegungen im Raum“ (also dynamisch und mehrdimensional)²⁶. Daraus leitet Fühmann die Frage der Entwicklung und damit den Blick auf das Ende in beiden Konzeptionen, insbesondere aber im Märchen, her: „Der Mythos ist nie, das Märchen immer fatalistisch, darum kennt es auch keine Alternative. Das Happy-End ist gewiß“.²⁷ Dies bezieht sich auch auf die Möglichkeit der Entscheidung, die im Märchen aufgrund des beschriebenen Fatalismus nicht nur fehlt, sondern überflüssig ist. Wo keine Entscheidung möglich und nötig ist, fehlt dann (beinahe logisch) auch eine moralische Fragestellung:

Im Märchen ist die Moral mechanisiert; im Mythos entsteht sie[, da] Mythen [...] Prozesse, Märchen (aber) Resultate [sind], [weshalb auch feststeht:] Im Märchen siegt immer der Gute (der immer der Held ist), im Mythos sind die Götter nicht unbesiegbar[.]²⁸

Der wohl wichtigste Unterschied zum Märchen aber bleibt das Maß an Realität, das Fühmann in der Mythoskonzeption erkannt zu haben glaubt:

Man verbaut sich den Weg zum Verständnis der Mythen wenn man mythisch mit mystisch verwechselt. Das mythische Element ist eben das, das den Realismus über den Naturalismus hebt und das Gestalten über das bloße Illustrieren.²⁹

²⁶ Ebd. S. 487.

²⁷ Ebd. S. 488.

²⁸ Ebd. S. 488.

²⁹ Ebd. S. 488f.

Real ist in und an den Mythen die darin aufgehobene Erfahrung, woraus auch die Nachvollziehbarkeit resultiert, die ihnen eigen ist und sie vom Märchen unterscheidet. Das Märchen bietet ein System an, das nach klaren Wertigkeiten aufgebaut ist und somit „in der Erklärung vollkommen [aufgeht]“³⁰, jedoch mit der Realität äußerst wenig gemein hat. Verstehen ist hier sehr wohl möglich, ein Nachvollziehen kaum, denn die Entfernung, d. h. die Entfernung als Aufbereitung, bleibt im Märchen spürbar. So erklärt sich Fühmanns Feststellung der Differenz beider Konzeptionen: „Der Unterschied zwischen Märchen und Mythos ist der zwischen Verstehen und Nachvollziehen“.³¹ Hier offenbart sich ein Qualitätsmerkmal des Mythos, durch das er über das Märchen hinausgeht. Bloßes Verstehen bedeutet für das Märchen ein Verstehen von dessen Fabel und damit der Polarisierungen innerhalb des Gefüges der Figuren. Das Verstehen bleibt, als Erfahrung betrachtet, in merkbarer Distanz zu den Vorgängen im Märchen. Das Nachvollziehen ist hingegen ein Schritt über das Verstehen hinaus, und zwar dergestalt, dass die Distanz zu der vorgeführten Erfahrung durch die besondere Mittelbarkeit des mythischen Elementes verringert wird. Nachvollziehen schließt ein weitergehendes Betroffensein des Nachvollziehenden ein als es das Verstehen tut. Zu überlegen bleibt, inwiefern sich dem Nachvollziehen nicht ein Verstehen anschließt oder ob das Nachvollziehen nicht einen höheren Verstehensprozess darstellt. Diese Ausführungen Fühmanns zum Mythos, insbesondere das vorläufige Fazit seiner poetischen Entwicklung, lesen sich z. T.³² wie Paraphrasen von Aristoteles' *Poetik* (Περὶ ποιητικῆς), der sich dort allerdings auf die attische Tragödie bezieht.

³⁰ Ebd. S. 489.

³¹ Ebd.

³² Nur *teilweise* deshalb, weil Aristoteles in seiner *Poetik* nicht auch noch das Märchen im Blick hat, nicht haben kann, und der Begriff μῦθος dort eher Teilfunktion erhält.

Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse [...] Der wichtigste Teil (der Tragödie; S.K.) ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit.³³

Fühmann betont immer wieder den Prozesscharakter, der im Mythos zu finden sei, was der „Zusammenfügung von Geschehnisse[n]“ wenigstens ähnelt. Der entscheidende Aspekt aber ist die Betonung der „Lebenswirklichkeit“ als Gegenstand der Mimesis: Fühmann versucht mit seinem Schritt „[v]om Märchen zum Mythos“ quasi dieser Forderung gerecht zu werden, ohne jedoch das mimetische Prinzip als Instanz der Wahrheit zu setzen: „Vom Märchen zum Mythos heißt: zum vollen Leben, zum ganzen Menschen, zur dialektischen Realität“.³⁴

Fast wie ein Gegensteuern gegen den sich immer stärker durchsetzenden Mythos erscheint wenige Absätze danach Fühmanns Zugeständnis an das Märchenkonzept. Es ist wohl weniger in dieser Weise zu verstehen, sondern vielmehr ein Indiz dafür, dass das Mythoskonzept nicht als Ablöser der Märchenkonzeption fungiert. Das Mythoskonzept ist aus dem Märchen herausgetreten, gleichsam vor das Märchen; allein dieses bleibt dort, hinter dem Mythos, bestehen:

Ich bin ungerecht zu den Märchen gewesen; ich habe sie mit dem Mythos nur unter einem, freilich wesentlichen Aspekt verglichen (nämlich dem des Realitätsbezuges; S.K.). Aber oft sind die Märchen Juwelen, die Mythen nur Rohdiamanten[.]³⁵

Das abschließende Bild bestätigt wiederum die zuvor angestellten Überlegungen, denn Juwelen sind auch Resultate, wenn auch sehr kunstvolle,

³³ ARISTOTELES: *Die Poetik*/περι ποιητικής. Griechisch-deutsche Ausgabe. Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Reclam 1994. S. 19 und 21.

³⁴ FÜHMANN WA Bd. 3, S. 491.

³⁵ Ebd. S. 492.

wohingegen der Rohdiamant seinen Wert durch die Konstanz und Härte erhält, der im Prozess zum Juwel wird. Fühmanns einschränkendes »nur« und die vermeintliche Aufwertung des Märchens durch das Bild tragen diese nicht. Einzig der ungerechte Vergleich bliebe vielleicht als Zugeständnis an das Märchen zu werten.

„Anfangen? Oder: Aufhören?“³⁶, setzt Fühmann an das Ende des Tagebuches. Die Ankunft in Berlin, der eigentliche Abschluss der Reise, endet mit einem Ausblick, dem Fragen nach dem Weiter. Das Thema der Wandlung klingt darin nochmals an. Fühmann sah die *22 Tage* als sein eigentliches literarisches Debüt an und so wäre dieser Satzsatz möglicherweise auch die Frage nach dem literarischen Handeln, d. h. „Anfangen? Oder: Aufhören?“ in der Literatur. Ihmku Kim hat den Aspekt des literarischen Handelns mit Fühmanns Diskurs seiner Poetik verbunden und ist so zu dem Ergebnis gekommen:

Das Buch »22 Tage« endet mit einem fragenden Schlußsatz: »Anfangen? Oder: Aufhören?«; mit ihm ermuntert Fühmann sich selbst zum Neuanfang. Im Hinblick auf seine weitere literarische Produktion kann man seine letzte Frage so beantworten: »Aufhören mit den alten Märchenschemata und Anfangen mit der neuen mythischen Literatur.«

Zwar ist die Konstruktionsleistung – d. i. Produktion einer der Lebensrealität angemessenen mythisch-dialektischen Literatur – zunächst nur als Vorhaben formuliert und späterer Gelegenheit überlassen, doch dokumentiert »22 Tage«, wie reichlich sich das Veränderungswissen konstituiert.³⁷

Die Deutung, die Kim hier für den Schlußsatz der *22 Tage* anbietet, erscheint plausibel, insbesondere aus dem Blickwinkel einer potentialgeschichtlichen Betrachtung der Literatur, und im Speziellen der Literatur Fühmanns. Die Selbstaufforderung zum Beginn einer *mythischen Literatur* und zum Ablegen des Märchenschemas stellt den Bezug zu der Konzep-

³⁶ Ebd. S. 506.

³⁷ Ihmku KIM: *Franz Fühmann – Dichter des „Lebens“*. Frankfurt a. M., Peter Lang 1996. S. 87.

tion Fühmanns her, so die Deutung Kims. Demnach sei es eine Reflexion seines Schaffens, was mit Blick auf die kurzen, aber tiefen Überlegungen Fühmanns zu Märchen und Mythos im Ungarntagebuch sicher bestätigt werden kann. Allerdings enthält Fühmanns Diskurs des Anfangs und des Endes in seinem letzten Satz ja in dessen fragendem Gestus bereits die mythische Dimension des Widerspruchs: Der Abschluss der *22 Tage* sind das Ende der Ungarnreise und die Rückkehr nach Berlin. Das Wort Heimkehr würde hier nicht passen, da Fühmann Berlin und Brandenburg nie als seine Heimat verstanden hat, nicht als solche verstehen konnte. Dennoch ist die Allusion auf die Odyssee nicht zu übersehen. Fühmann kehrt zurück mit neuer Erkenntnis, mit neuen Überlegungen und Ideen und vor allem mit einer neuen poetischen Konzeption. Die Reise ist beendet. Allerdings hat ein Prozess erst begonnen. Somit ist das Ende der Reise ein Anfang. Fühmann selbst hat die *22 Tage* in einem Gespräch als seinen „eigentlichen Eintritt in die Literatur“³⁸ bezeichnet, was als die nachträgliche Proklamation eines Beginns verstanden werden kann.

Das Zu-Ende-Bringen, Zum-Ende-Kommen, als neuerliches Anfangen – letzteres erwächst gar aus dem Ende – ist insofern auch die später³⁹ durch Fühmann noch präziser definierte mythische Qualität einer Offenheit über das Ende hinaus. Es öffnet nicht nur die endende Erzählung für einen möglichen Neubeginn, sondern verweist zudem auf ein Merkmal des Mythos, nämlich auf seine notwendige Tradition als seine Existenzform. Die Frage nach Ende oder Beginn legt so gleichsam den Grundstein für die Forterzählung eines zuvor bereits erzählten Mythos in einer neuen, anderen Fassung, die wiederum notwendig zu

³⁸ FÜHMANN: *Den Katzenartigen* S. 363.

³⁹ Gemeint sind hier sowohl der Essay *Das mythische Element in der Literatur* als auch der Fragment gebliebene Bergwerksroman (erschieden posthum unter dem Titel: *Im Berg. Texte aus dem Nachlaß* [Hrsg.: Ingrid Prignitz. Rostock, Hinstorff 1993]).

den vorhandenen untreu⁴⁰ zu sein hat. Hierin zeigt sich eine entscheidende Differenz zum Märchen, das im Guten und mit dem Guten (Helden) klar endet und durch diese Art des Endes eine Frage wie „Anfangen? Oder: Aufhören?“ ausschließt.

Biographischer Hinweis:

Franz Fühmann, geb. am 15. Januar 1922 in Rokytnice nad Jizerou (Rochlitz an der Iser), gest. am 8. Juli 1984 in Berlin, Schriftsteller und Mitglied des Schriftstellerverbandes der DDR. Kindheit und Schulzeit im Sudetenland und in Österreich, Teilnahme am 2. Weltkrieg (Ukraine, Griechenland) als Wehrmachtsoldat, nach Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft geht F.F. in die DDR, Mitglied der NDPD, Kulturfunktionär, verstärkte schriftstellerische Tätigkeit seit den sechziger Jahren (*Das Judenauto*, 1961), verschiedene Reisen nach Ungarn, Nachdichtung ungarischer Lyrik (z. B. von József, *Gedichte*, 1960; von Radnóti, *Ansichtskarten*, 1967; Nemes Nagy, *Dennoch schauen*, 1986), 1972 erscheint *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, es folgen verschiedene Mythosserzählungen (z. B. *Prometheus*, *Der Geliebte der Morgenröte*), der poetologische Essay *Das mythische Element in der Literatur* (1975) und das unvollendete Bergwerk-Projekt sowie *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*. (1982).

⁴⁰ Der Gedanken der *Treue zum Mythos [als] Untreue gegenüber allen seinen vorhandenen Fassungen* findet sich in FÜHMANN WA Bd. 3, S. 105.

Wie (un)zugänglich sind literarische „Bewegungsbilder“?

Zur Lesbarkeit kinetographischer Techniken in der Lyrik zwischen Avantgarde und Spätmoderne

Wie der Ton als Sandfigur, so nimmt sich das rätselhafte X des Dings an sich einmal als Nervenreiz, dann als Bild, endlich als Laut aus. (Nietzsche)

Der im o. g. Thema avisierte Versuch kann sich – dem verfügbaren Rahmen geschuldet – nur auf einen einzigen Aspekt des Themas beschränken, indem er sich (anhand des Problems von Lesbarkeit) vordergründig einem dichtungsgeschichtlichen Problem widmet, und zwar der Frage nach der temporalen Verortbarkeit lyrischer Texte, die sich in der Zeit zwischen der Hochmoderne und der Spätmoderne der 30er Jahre kinetographischer Verfahren bedienen. Das zentrale methodologische Interesse gilt dabei der Frage, ob sich die Untersuchung vertextlichter „Bewegungsbilder“ im Horizont einer möglichen historischen Paradigmatik der literarischen Moderne als relevant erweist bzw. ob die so gewonnenen Einsichten auch hinsichtlich der Erschließbarkeit der (widersprüchlichen) Seinsweise des lyrischen Bildes schlechthin operationalisierbar sind.

Konkret wird dabei auf zwei paradigmatische Texte Bezug genommen, die in der Literaturgeschichte der Moderne traditionell zwar mit der Avantgarde in Verbindung gebracht werden, sich jedoch bereits innerhalb dieser groben Einordnung deutlich hervorheben. Während Stadlers *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* zu den emblematischen Beispielen des sich entfaltenden Expressionismus zählt, gilt Lőrinc Szabós *Lidérc (Irrlicht)* eher als Produkt der ausklingenden Phase dieser Strömung. Die

beiden Texte – die übrigens durch ein knappes Jahrzehnt voneinander getrennt sind – eignen sich für eine exemplarische Bezugnahme insofern besonders, als sie referentiell gut vergleichbare Formen von Bewegung thematisieren: Die Konstruktion der Standpunkte der jeweils stillstehenden Betrachter erinnert in den beiden Fällen – auch wenn der eine sich im vorbeirasenden Zug befindet – an die formale Struktur der Subjektivität, wo das Subjekt – um mit ziemlicher Vereinfachung zu formulieren – von einem Anblick berichtet, der ihm als Objekt der kontemplativen Beobachtung zuteil wurde. Bei dieser Struktur kann es – referentiell gesehen – freilich nur noch auf den empirisch-thematischen Unterschied ankommen, der zwischen der textuellen Erfassung eines im äußerlichen Sinne fiktionsrealen und der eines imaginären Bewegungsablaufs besteht.

Bereits hier sind aber die Ähnlichkeiten stärker und beredter als die Unterschiede: Es ist nämlich kaum zu übersehen, dass bei der Inszenierung der visuellen Wahrnehmbarkeit von Bewegung sich beide Texte einer Spiegelsymmetrie bedienen, deren aktivierbares Wechselseitigkeitspotential selbst der ihm entgegenwirkenden kontemplativen Struktur der formalen Subjektivität eingeschrieben ist. Die potentielle Umkehrbarkeit der Blickwinkel wird bei Stadler durch provisorisch vorgenommene Anthropomorphisierung des künstlich-technisch beleuchteten Anblicks angezeigt:

O Biegung der Millionen Lichter, stumme Wacht,
Vor deren blitzender Parade
Schwer die Wasser abwärts rollen. Endloses Spalier, zum Gruß
Gestellt bei Nacht!
Wie Fackeln stürmend! Freudiges!
Salut von Schiffen über blauer See! Bestirntes Fest!
Wimmelnd, mit hellen Augen hingedrängt!
Bis wo die Stadt
mit letzten Häusern ihren Gast entläßt.

Ähnliche prosopopöische Inskriptionen finden sich bei Szabó zwar nicht, für eine mögliche Umkehrung der Perspektiven sorgen jedoch Stellen der grammatischen Unbestimmtheit, die infolge der durch Interpunktionszeichen vorgenommenen semantischen Trennungen (die dank der so freigesetzten tropologischen Bewegung auch als Identifizierungen lesbar sind) typographisch der Struktur des Anblicks eine nicht-stabilisierbare Wechselseitigkeit einschreiben:

doch vergebens, es narrt mich

dein Licht: ich kann es nicht fassen:

dein Licht: die Einbildung: ich, –

dein Licht: so unbegreifbar,

wobei das Prädikat „unbegreifbar“ als Äußerung des lyrischen *Subjekts* nicht einfach die semantische Rätselhaftigkeit des anthropologisch-referentiell zu deutenden Phänomens des im Traumlicht erscheinenden Angesprochenen meint, sondern als *Aussage des Textes* – wenigstens im Akt einer von tropologischen Bewegungen gesteuerten rhetorischen Lektüre – auch auf die grammatische Unfixierbarkeit der (und eben deshalb „unbegreifbaren“) materiell-typographischen Wortgestalt von „Licht“ bezogen werden kann.

Sind auf den ersten Blick die Ähnlichkeiten der beiden Texte stärker und eindeutiger ins Auge gefallen, scheint ein sorgfältig artikulierter Vergleich nun jedoch die Relevanz bestimmter poetologischer Unterschiede zutage zu fördern. Der Eindruck näherer Ähnlichkeit nämlich, der dadurch erweckt wurde, dass die beiden Texte – trotz der fiktion-realen bzw. imaginären Gestaltung ihrer Bewegungsbilder – dem gleichen avantgardistischen (konkreter: [futuro]expressionistischen) Paradigma angehörten, rührt vermutlich – und darin lässt sich das gemeinsame Erbe der Klassischen Moderne erblicken – daher, dass die diskursiven Muster beider Texte scheinbar die gleiche subjektzentrische

Aussagesituation reproduzieren, die in der wirkungsgeschichtlichen Systematik der Lyrik vor Apollinares *Zone* wohl der ganzen ästhetischen Hochmoderne eigentümlich war.

Die äußerliche diskursive Ähnlichkeit der beiden Texte scheint um so skurriler, als ausgerechnet die Avantgarden darauf bedacht waren, das selbstgenügsame Subjekt der Hochmoderne um seine poetologische Omnipotenz zu bringen und die sog. werkbildenden Zentren außerhalb seines Wirkungsbereichs zu verorten. Vom „Technischen Manifest“ des Futurismus über das Zufallsprinzip der Dadaisten bis hin zur surrealistischen *écriture automatique* waren sich selbst die am meisten voneinander abweichenden Avantgardepoetiken darin einig, den individuellen anthropologischen „Schöpfungsakt“ durch „Kunstgeschehen“ nicht-menschlichen, nichtsubjektiven Ursprungs ersetzen zu wollen. Es mutet also merkwürdig an, dass diese Texte – indem sie Bewegungsmomente nur durch mediale Substitutionen wie „versprachlichte“ Schall-, Licht- und Farbeffekte, flimmernde (Täuschungs-)Eindrücke traumhafter Substanzlosigkeit bzw. durch optische Materialisierung (z. B. Häufung graphischer Segmentierungszeichen) festhalten – jedoch weniger bereit sind, sich gegen die klassisch-modernen Diskursschemata des Lyrischen abzuheben. Wie kommt es, dass Avantgardetexte, die sich des Bruchs zwischen kinetischen Signifikaten und visuell-lautlichen Signifikanten offenkundig bewusst sind (und teilweise sogar einen sekundären Bruch zwischen vertexteter Rede des Gedichts und dessen schriftlicher Materialität akzeptieren), und somit die ästhetischen Wahrnehmungsmodi der Hochmoderne aufheben, in der diskursgenerierenden Macht, die von der Subjektzentrik der Hochmoderne ausgeht, dennoch gefangen bleiben? Oder betrifft dies beide Gedichte nicht im gleichen Maße?

Um hier schlüssige Antworten zu finden, müssen mindestens drei weiterführende und zum Teil über die Dichtungsgeschichte hinausgehende Zusammenhänge ins Spiel gebracht werden. Für die literarische

Schreibbarkeit von Bewegung eröffneten sich nämlich – spätestens um 1900 – in der Geschichte der ästhetischen Erfahrung ganz neue Bedingungen. Denn gerade um die Jahrhundertwende hat die ästhetische Paradigmatik des Spiels einen der größten Wandel ihrer Geschichte erfahren, und zwar, als Nietzsche das Phänomen der Spielbewegung mit dem Künstlerischen par excellence in Verbindung brachte: „Der Mensch erfand die Arbeit ohne Mühe, das *Spiel*, die Bethätigung ohne vernünftigen Zweck. [...] ... sich bewegen ist ein Embryo des Kunsttriebs. Der Tanz ist Bewegung ohne Zweck.“¹ Dadurch nämlich, dass das Spiel von seinen herkömmlichen humanideologischen Kontexten befreit wurde, eröffnete sich der denkgeschichtliche Weg vom spielenden Subjekt zum Gespieltwerden des Subjekts mit all seinen spätmodernen anthropologischen Konsequenzen. Unter anderem auch in der literarischen Hermeneutik, in deren ästhetischen Spieltheorie das künstlerisch omnipotente Konstrukt des selbstgenügsamen Subjekts schließlich abgebaut wurde.

Indem Nietzsche die Nicht-Stabilisierbarkeit der ästhetischen Spielbewegung grundsätzlich mit der sinnlichen Unzugänglichkeit des Akts des Werdens in Zusammenhang bringt², beschreibt er Bewegungsmomente als transfigurative Substitutionen, die sich als materiell nicht-positivierbare Wechsel der medialen Kanäle erneut an der metaphorischen Figurativität verdeutlichen lassen: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“³ Nahezu parallel zu dieser Ablehnung jeglicher organischen Verbindung zwischen Codesystemen vollzieht sich die dichtungsgeschichtliche Aufwertung der

¹ Friedrich NIETZSCHE: *Kritische Studienausgabe [KSA] Bd. 8*, München, DTV 1999 (Neuausg.), S. 432.

² Siehe *KSA Bd. 1*, S. 830, bzw. *Bd. 13*, S. 53–54.

³ *KSA Bd. 1*, S. 879.

Allegorie in der französischen Moderne, die den Weg für eine „städtische Lyrik“ (in deren neues Paradigma sich übrigens auch Stadlers Gedicht einordnen lässt) nicht so sehr aus soziologischen Gründen für neue Urbanisationserfahrungen freimachte, sondern vielmehr durch eine ähnliche Infragestellung der spätromantischen Einheit von Naturbild und Seelenzustand. Unzugängliche Bewegungsmomente haben nunmehr also in die neue Lyrik insofern auch als mediale Grenzüberschreitungen Eingang gefunden, als sie das lyrische Bild fortan durch differente (anorganische Entitätswechsel durchführende) Codierung des Anblicks und willkürliche Zeit- und Raumstrukturen des Allegorischen um seine immanente Beständigkeit brachten.

Dieser Abschied von der postromantischen Verbindlichkeit der organischen Bildgestaltung (bald eine weitverbreitete poetische Option der Avantgarden) war schließlich aber möglich, da das Ästhetische selbst als etwas zeitlich Unbeständiges und Flüchtiges seine dichtungsgeschichtliche Legitimation erfuhr. Und zwar bei Baudelaire zum ersten Mal in einem Konstrukt, das die Opposition von Transitorischem und Ewigem – wie Jauß dies zeigte – nicht mehr als das klassisch-versöhnende Gleichgewicht von Vorübergehendem und Unveränderlichem wiederherstellt, sondern selbst dem „unzeitlich“ Schönen eine „bewegliche“, d. h. temporal-historische (auf die jeweilige Rezeption angewiesene) Seinsweise zuschreibt.⁴ Und in der Tat maß erst die poetologische Preisgabe „des Schönen“ an diese doppelte Zeitlichkeit dem Ästhetischen eine Unbeständigkeit nichtgegenständlichen Charakters, und d. h. Bewegungs- und Umwandlungscharakter, bei, wodurch es dem so erneuerten Diskurs der Moderne gelang, der Seinsweise von Identität des

⁴ Zum Baudelaire'schen Verhältnis von „éternel“ und „fugitif“ bzw. Bewusstsein der Modernität siehe: Hans Robert JAUSS: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979 (6), S. 11–66.

Ästhetischen den äußerst fruchtbaren Widerspruch von Bestand und Wandlung einzuschreiben.

Die so involvierte Veränderlichkeit, deren Tropologie selbst die Formel der „ewigen Wiederkehr“ als eine Bewegungsfigur des unaufhörlichen Neuanfangs umgeschrieben und die Metapher der Bewegung von Jauß⁵ über Deleuze⁶ bis Vattimo⁷ zum Wahrzeichen der Moderne gemacht hat, indem sie die differierende Bewegung – gleichzeitig als *essentia* und Seinsweise – im Innersten des Ästhetischen verortete und damit die Moderne durchgängig über das Ästhetische zu deuten suchte, verknüpfte das als kunsteigenes Phänomen par excellence herausgestellte Kinetische mit dem Prinzip des Medialen. Das geschah vor allem mittels Rückgriff auf den von Nietzsche aufgewerteten ästhetischen „Plötzlichkeitseffekt“⁸, der es ermöglichte, den Akt des Wandels, der „Bewegung ohne Zweck“ unzugänglich konstituiert, als nur in medialen Substitutionen wahrnehmbares (und deshalb auch unbeherrschbares) Geschehen zu erfassen und zu beschreiben.

Da sich im klassisch-modernen Diskurs des Lyrischen das Subjekt als ein notwendiger Fluchtpunkt hinstellte, an dem sich die Lektüre stabili-

⁵ Siehe seinen des öfteren verwendeten Ausdruck „das unaufhaltsam weiterrollende Rad der *modernité*“: A. a. O. S. 56.

⁶ „Nicht das Selbe kehrt wieder, nicht das Ähnliche kehrt wieder, vielmehr ist das Selbe die Wiederkehr des Wiederkehrenden, d. h. des Differenten, ist das Ähnliche die Wiederkehr des Wiederkehrenden, d. h. des Ungleichartigen. Die Wiederholung in der ewigen Wiederkunft ist das Selbe, allerdings nur insofern, als es sich einzig in der Differenz und dem Differenten aussagt.“ Gilles DELEUZE: *Differenz und Wiederholung*, München, Fink 1992, S. 373.

⁷ „... für uns deckt er [nämlich Nietzsche] das Wesen der Moderne als Zeitalter der Reduktion des Seins auf das *novum* auf“. Gianni VATTIMO: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart, Reclam 1990, S. 182.

⁸ „Alles Plötzliche gefällt, wenn es nicht schadet, so der Witz, das Glänzende, Starktönende (Licht, Trommellärm). Denn eine Spannung löst sich, dadurch dass es aufregt und doch nicht schadet.“ (Wohlgemerkt, die Definition des Plötzlichen schließt auch hier Sprachliches, Visuelles und Lautliches mit ein.) NIETZSCHE, *KS A 8*, S. 432.

sierte⁹ und dadurch die Identität lyrischer Aussagen gewahrt wurde, bemisst sich die Gültigkeit von Identitätskriterien der neueren Lyrik daran, wie sie die Diskursstabilität der Gattung in Abwesenheit eines als anthropologische Gestalt identifizierbaren Subjektes und ihrer poetologischen Vorrechte gewährleistet. Dass beide Gedichte auch auf Wahrnehmungscodes einer Lyrik diesseits der avantgardistischen Epochenschwelle hin lesbar sind, schulden sie ihrer nicht erneuerten Aussagestruktur, deren Stabilität von der bewahrten poetischen Kompetenz des Äußerungssubjekts herrührt, die die Struktur des Anblicks authentisch beherrscht. Und das heißt, dass sich all die evozierten visuellen Komponenten nach derjenigen Wahrnehmungsordnung richten, deren Systematik in der Einbildung des Subjekts verankert ist. Die Teile des bewegten Anblicks werden nämlich, auch wenn sie sich in der Phantasie des Wahrnehmenden sozusagen nur „widerspiegeln“, nach einer anthropologisch vorgezeichneten Ordnung in der Wahrnehmungsselektion situiert. (Dies lässt sich an den anthropomorphisierenden Angleichungen der im Licht aufblitzenden Zivilisationsobjekte exemplarisch beobachten.) In dieser Lektüre wirkt Stadlers Gedicht, das übrigens die Dominanz des anthropologisch vorcodierten und kontrollierten Aufzeichnungssystems durchs Festhalten des kinetisch-mechanischen Nacheinanders der vorbeischiebenden (Bewegungs)Bilder auszugleichen versucht, insofern jedoch innovativ und zeitgemäß, als seine Szenik die beliebten technisch-zivilisatorischen Codes der frühavantgardistischen Großstadtlyrik bevorzugt. Im gleichen Lektürehorizont erinnert Lőrinc Szabós *Irrlicht* hingegen eher an ein postromantisches Liebesgedicht von unerfüllter Sehnsucht; seine konsistent und organisch anmutende Szenik steht der ästhetischen

⁹ Vgl.: Karlheinz STIERLE: *Identität des Gedichts*. In: Odo MARQUARD – Karlheinz STIERLE (Hg.): *Identität* (Poetik und Hermeneutik VIII), München, Fink 1996 (2), S. 518–520.

Hochmoderne auf den ersten Blick möglicherweise noch näher als der feierlich-erhabene Ästhetismus der Stadler'schen Schlussworte.

Wie bereits angedeutet, gehen aber aus der in den beiden Texten verwendeten, jedoch durchaus anders inszenierten Spiegelungstechnik relevanter artikulierbare dichtungsgeschichtliche Unterschiede hervor. Nimmt man nämlich eine Lektüre vor, die zunächst gerade von der Dichtung jenseits der avantgardistischen Epochenschwelle als eine ihr angemessene angeregt und eingefordert wurde, welche das referentielle Lesen auf die Ebene der grammatisch-rhetorischen Figuren bzw. auf die konstitutive Tropologie des Textes ausweitete, scheinen die ersten Eindrücke sich deutlich zu ändern, wenn nicht sogar ins Gegenteil zu kehren. Denn einer Lektüre unterzogen, – die durch den üblichen nachträglichen bildlichen Nachvollzug gerade die textuelle Wirklichkeit des Textes (als die eigentlichste und wichtigste mediale Umschaltstation) nicht umgehen will und damit das Werk als (unter anderem auch) Bilder produzierenden Text nicht ungelesen lässt –, verhalten sich die beiden Texte ziemlich verschiedenartig: Sie richten sich nach voneinander systematisch abweichenden poetologischen Regeln, die trotz des geringen Zeitabstands ihrer Entstehung nicht einmal demselben dichtungsgeschichtlichen Paradigma angehören.

Die Spiegelungstechnik wird in den beiden Texten durch eine ungebrochene Grammatik bedient, die maßgebend dazu beiträgt, dass die diskursive Stabilität der äußere bzw. innere Bewegungsbilder evozierenden Aussagen durchweg gewahrt bleibt. In *Irrlicht* wird sie aber mit einem Ersatzpotential von rhetorischer Figurativität aufgeladen, das im Verlauf einer tropologischen Lektüre die starke Kohärenz des traumhaft-halluzinatorischen Anblicks sprengt und seine referentielle Lesbarkeit gefährdet. Wenn nämlich referentielle Lesbarkeit von Traumbildern den linear-zeitlich verlaufenden Nachvollzug des in der Einbildung des Aussagesubjekts „verorteten“ Anblicks bedeutet, verliert dieser Nachvollzug

dadurch seine Wirksamkeit, dass ihm in *Irrlicht* gerade die Ambivalenz der zentralen rhetorischen Figur des Gedichts zuwiderläuft. Das ganze tropologische System wird hier nämlich von der Figur der umkehrbaren Identifizierung her bestimmt und in Bewegung gehalten. Eine auf referentielle Identifizierungen rekurrierende Lektüre wird hier dadurch gekippt, dass sich die Interpunktionszeichen grammatisch nicht stabilisieren lassen. Die zweifache Ausrichtung der Identifikationsobjekte entspringt – unter anderem – der grammatisch unentscheidbaren Situiertheit der Kolone. Indem sie nämlich die nominalen Prädikativsätze zunächst mit asyndetischen Figuren interferieren lassen und dadurch zwei unterschiedliche Mitteilungsmodi und -intentionen ineinanderspielen, werden die Aussagen – weiter verstärkt durch die funktionelle Zwiespältigkeit des einzigen Gedankenstriches – einerseits als Ankündigungen, andererseits aber (dank der mitspielenden asyndetischen Figurativität) als eine semantisch unabschließbare Kette von umkehrbaren Ersetzungen gelesen, deren zweifach gerichtete Bewegung tropologisch nicht aufzuhalten ist.

Damit also, dass die semantische Unaufhaltsamkeit der Bewegung tropologischer Ersetzungen auf diese Weise die referentiell vorzunehmenden Identifikationen selbst aufhebt und die „Bedeutung“ nicht von einer zentralen Identifikationsaussage her ableiten lässt, wurden poetologisch nicht nur die Bedingungen für einen bildlich nicht mehr nachvollziehbaren Anblick geschaffen, sondern auch die für eine medial einzigartige Erfassung der zum Stillstand kommenden Bewegung. Da die umkehrbaren Identifizierungen selbst das Aussagesubjekt dem Spiegelspiel der Ersetzungen preisgeben („dein Licht: die Einbildung: ich – / dein Licht: so unbegreifbar, / ungreifbar ist dieses Licht“) – werden im Gedicht nicht nur die von ihm heraufbeschworenen Bilder „sichtbar“, sondern auch „das Zerrbild umarmende“ Ich, als es dem Tanz einer – infolge des gebrochenen Wahrnehmungscodes – unbestimmbaren Figur

zusieht. Die Gegenseitigkeit der Spiegeloptik von Sehen und Gesehenwerden setzt das Ich über die lichtmetaphorischen und deren paronomastische¹⁰ Identifizierungen mit dem Du gleich, und gerade dieser Akt bereitet das eigenartige Bild vor, in welchem das Aussagesubjekt eines unsichtbaren Anblicks par excellence visuell teilhaftig wird. Und zwar eines Anblicks, in dessen optischer Wechselseitigkeit es selbst zugleich als Lichtquelle und als Beleuchtetes sichtbar wird: Gerade an diesem (Stand-)Ort tritt es klar als dichtungsgeschichtliche Metonymie vom veräußerlichten Ich der poetischen Innerlichkeit der Spätmoderne hervor:

Dieses Licht: du, wie du tanzest so nackt,
ich werde dich niemals erlangen,
weil du tief in mir strahlst wie das Feuer,
das schwarz in der Kohle gefangen.

Im Schlussvers hält ein (einem übergeordneten Vergleich eingeschriebener) Anthropomorphismus zwar die Kette der tropologischen Ersetzungen („schwarz in der Kohle *gefangen*“) auf, demzufolge die Bewegung von Licht als Tanz (einer Gestalt und auch der Flammen) plötzlich zum Stillstand kommt, aber das plötzliche Einfrieren der Bewegung geht mit einem bemerkenswerten Doppeleffekt einher, der sozusagen einen nie wahrnehmbaren Anblick vor Augen führt, nämlich einen nur sprachlich „festzuhaltenden“ Bewegungsmoment des Werdens, in dem sich die Unzugänglichkeit dieses Phänomens selbst (als ein nicht-positivierbarer Übergang von einer Seinsweise in die andere) kundtut. Der synästhetisch erweckte Eindruck vom schwarzen Flimmern wird kinetisch allein schon deshalb einzigartig vermittelt, weil er das spannungsgeladene Vorher eines jederzeit zu erwartenden Umschlagens von Glut in Feuer genauso

¹⁰ Die Wortgestalt von *fény/Licht* schließt im Ungarischen wie auch im Deutschen die von *én/ich* mit ein, wobei im Original sich diese Verbindungen auf den Ausdruck *in der Kohle* ausbreiten, in welchem (*szénben*) auch die Dativform von *ich* (*énben*) etwa mit der Bedeutung *im Ich* enthalten ist.

festhält wie – in undenkbarer Gleichzeitigkeit ineinandergeschobener Bewegungsphasen – das glitzernde Strahlen des entflammenden Feuers. Als für eine referentielle Lektüre nicht nachvollziehbares Bewegungsbild wird dabei der der sinnlichen Wahrnehmung grundsätzlich entzogene Augenblick des Werdens (und Vergehens) poetologisch als mediales Geschehen dennoch eingefangen. Was in diesem medialen Ereignis nämlich als Visuell-Nicht-Abzubildendes festgehalten wird, ist der diskret-immaterielle Moment des Übergangs von Glühen in Entflammen, von Dunkelheit in Licht, von Sichtbarem in Unsichtbares, welcher dem plötzlichen Einswerden von Stillstand der referentiellen und Bewegung der rhetorischen Lektüre entspringt.

Da die textuell-materiellen Bewegungen des tropologischen Systems die identifikatorischen Transfigurationen gerade im Bereich des Medialen zum generierenden metapoetischen Prinzip des Gedichts gemacht haben, kommen nicht nur zwischen den Sphären von Erfahrungswelt, Einbildung und Bewusstseinsreflexion, sondern zwischen den vom Text „aufgeführten“ und sich in ihm selbst abspielenden Bewegungen poetologische Interferenzen zustande, die das (sowohl vom Text „einverleibte“ als auch veräußerlichte) Subjekt nicht nur in Licht, Verstand und Einbildung verwandeln, sondern – über eine paronomastische Transfiguration – bildlich wie materiell mit dem apostrophierten Du gleichsetzen. Beide gehen in einer solchen tropologischen Dynamik des Textes schließlich auf, welche das Neben- und Nacheinander der noch wahrnehmbaren Bewegung asyndetischen Charakters in den Übergangsmodus einer chronotopischen Zwischenidentität¹¹ des Nicht-Wahrnehmbaren wendet.

¹¹ Dieser Übergangscharakter als „zwischen-zeitliche“ Seinsweise des Sich-Ereignenden wird auch bei Deleuze mit dem „Werden“ in Zusammenhang gebracht: „Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit

Die textmedialen Techniken des Gedichts *Irrlicht*, die, auf den heraklitisch-Nietzsche'schen Umschlag des Werdens konzentriert, fähig sind, dieses Phänomen des Unzugänglichen und Unbeständigen ästhetisch in Erfahrung zu bringen, räumen Szabós Gedicht einen bemerkenswerten dichtungsgeschichtlichen Platz in der Nähe der spätmodernen Epochenschwelle ein. Denn während Stadlers Gedicht den Stillstand der Bewegung in den Zustand einer metaphysischen Bewegungslosigkeit klassisch-moderner Mortalität wendet, wo im erreichten Ziel sich tatsächlich nichts mehr rührt, erweist sich der Stillstand in Szabós Werk als eine zwar vom Text eingefrorene, potentiell aber jederzeit freizusetzende Bewegung des Werdens. Dieser Augenblick ist alles andere als einer des Stadler'schen „Untergangs“. Es ist der poetologische Augenblick des jeweiligen Werdens, der als („vertagter“ Anfang und aufgeschobene Entstehung) gerade deshalb der wertvollste von allen Bewegungsmomenten ist, weil er sich – wie auch die nicht-stabilisierbare Seinsweise des wörtlich verstandenen dichterischen Bildes – in der Unschuld¹² seiner materiell-textuellen Entstehung grundsätzlich jeder Usurpirungsabsicht sowohl der todes-, als auch der humanideologischen Bedeutungsbildung entzieht.

Sollte also Friedrich A. Kittler mit seiner weitführenden medienarchäologischen Einsicht Recht haben, dass es nämlich „seit dem 28. Dezember 1895 [...] eben ein unfehlbares Kriterium für E-Literatur [gibt]: ihre Unverfilmbarkeit“¹³, so scheint Szabós Gedicht – mit seinen sinnlich nicht-positivierbaren, sondern nur „lesbaren“ Bildern – sich dieser äußerst ernst zu nehmenden Herausforderung erfolgreicher zu stellen als sein weltliterarisch viel bekannterer (Vergleichs-)Konkurrent.

überhaupt, sie ist Werden.“ Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M., Suhrkamp 1996, S. 185.

¹² Siehe Nietzsches „Unschuld des Werdens“, in: *Götzen-Dämmerung. KSA 6*, S. 97.

¹³ Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München, Fink 1995 (3. vollst. überarb. Aufl.), S. 314.

Zur Problematik des „Rollengedichts“

Kaum jemanden dürfte die Erkenntnis überraschen, dass die Begriffe, mit denen die Interpretation von literarischen Texten arbeitet, leicht zur Verdeckung der Probleme führen können, die ihre Entstehung und Operationalisierung erzwungen haben. Diese Probleme werden oft erst dort wieder bewusst, wo der Begriff selber bereits viel an Wirksamkeit verloren hat. Das Schicksal des Ausdrucks „Rollengedicht“ ist ein gutes Beispiel für diesen Ablauf, da eine der bestimmendsten ästhetischen Erfahrungen der Literatur der letzten Jahrzehnte ebenso Argumente für seine Ungültigkeit liefert wie eine ganze Reihe von Einsichten der modernen Literaturtheorie. Das Vergessen im oben erwähnten Sinne – vielleicht die Bedingung der Entstehung von Begriffen überhaupt – kann jedoch gerade durch die Enthüllung der illusorischen Natürlichkeit der mit diesem Begriff bezeichneten Lektürefigur dazu verhelfen, die Fragen, die keineswegs vergessen wurden, so zu stellen, dass dabei – um ein Modewort zu gebrauchen – die „Arroganz“ der Begrifflichkeit umgangen werden kann.

Die Funktion einer „Rolle“ in einem literarischen Text ist vielfältig vorstellbar. Auffassungen jedoch, die den Ausdruck nach einer supplementären Logik begreifen (wonach der Sinn von Rollen z. B. darin bestehen könnte, dass es etwas anderes gibt, das sich von der Rolle unterscheidet und sie dadurch „spielen“ kann), sind einander darin durchaus ähnlich, dass sie die Bedingungen der Existenz (oder Wahrnehmbarkeit) einer Rolle kaum bestimmen könnten. Der allgemeine Gebrauch des Ausdrucks „Rollengedicht“ würde z. B. einem Dogma der Literaturtheorie widersprechen, dem zufolge sich der Text referenziell nicht auf die Figur des Autors bezieht. Wenn jemand doch in die Versuchung käme, eine „Rolle“ von dem unterscheiden zu wollen, der sie „spielt“

(und damit also das Moment der Entstehung einer Rolle beobachten zu wollen), würde er den Ort der Rolle vermutlich in der Tropologie des Textes suchen. Das „Ich“ eines lyrischen Textes (also das „lyrische Ich“), das in diesem Sinne eine Rolle spielen könnte, wäre vermutlich mit dem performativen Vorgang gleichgesetzt, einen Text vor- bzw. nachzusprechen, die Struktur der Rolle wiese also auf die Kluft zwischen kognitiven und performativen Operationen der Sprache hin. Der angedeutete performative Akt kann aber selbst zur Rolle werden, indem er z. B. zitiert werden kann (eine Sprechsituation z. B. wird dann zu einer „Rolle“, wenn sie wiederholbar ist). In diesem Sinne jedoch sind performative Akte grundsätzlich „Maskenspiele“, zumindest unter der Voraussetzung, dass Performanz die Leistung der Sprache, nicht also eines Subjekts ist: wer spricht, kann solche Akte notwendigerweise nur zitieren.¹ Jede Anerkennung des Vorrangs der Sprache wird auch heißen, dass jede Äußerung unzweifelhaft „Rollen“ spielt; in diesem Sinne ist jedes Gedicht ein „Rollengedicht“, wobei die Entstehung irgendeines lyrischen Ichs zugleich die Entstehung von „Masken“ in der Lektüre implizieren muss.²

Die Gattung „Rollengedicht“ schafft freilich die Temporalität der Entstehung einer Rolle (und die Erzählbarkeit dieser als Vorgang) ab, da sie vielmehr die gleichzeitige (und gemeinsame) Äußerung von „Ich“ und „Rolle“ voraussetzt. Diese „Verdoppelung“ des lyrischen Ichs als die Leistung von „Rollen“ hat Interpretationen oder gar Bewertungen verschiedener Gedichte auf verschiedenliche Weise mitbestimmt.³ Dass

¹ S. dazu P. DE MAN: Hegel on the Sublime, in: Ders.: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1996, S. 113.

² Vgl. dazu: DE MAN: Autobiography as De-Facement, in: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press 1984, S. 71–72.

³ Auch moralische Urteile. In einem Brief an József Bajza hat Ferenc Toldy das Gedicht *Vanitatum vanitas* von Ferenc Kölcsey durch einen Hinweis auf die Differenz zwischen Rolle und Ich vom kritischen Urteil hinsichtlich einer „Philosophie des Todes“ freigesprochen, vgl. *Bajza és Toldy levelezése*, Budapest 1969, S. 406; s. weiter P. DÁVIDHÁZI: A

der Begriff von „Rolle“ – vom Theater hier einmal abgesehen – vor allem in der Lektüre lyrischer Texte eine ernsthafte Funktion hat, liegt offensichtlich daran, dass die Identifikation und Anthropomorphisierung eines sprechenden Ichs als interpretativer Schritt hier am wenigsten umgangen werden kann. Dass die Entstehung einer „Rolle“ notwendigerweise die Anthropomorphisierung der Sprache voraussetzt, zeigt sich jedoch an einer narrativen Figur am deutlichsten. „Erlebte Rede“ kann nämlich kaum anders aufgefasst werden als eine Art Ausdehnung der Figur von „Rolle“ auf einer syntagmatischen Ebene, und es ist kaum zu bezweifeln, dass dieser Begriff von der latenten Voraussetzung der Narratologie am Leben gehalten wird, nach der die Narration im Text notwendigerweise menschliche Züge hat. Die Fragwürdigkeit einer Unterscheidung zwischen dem Bewusstsein des Narrators und der Personen impliziert eine Ungewissheit, die jedoch gerade diesem Anthropomorphismus entspringt. Diese Ungewissheit hinsichtlich der Unterscheidung ist auch ein konstitutives Moment des rhetorischen Systems vom Rollengedicht oder sogar der grundsätzlichen Strategie des Lesens lyrischer Texte überhaupt.

In einer Lektüre des 20. Paragraphs von Hegels *Enzyklopädie* zeigt Paul de Man die semiotische „Falle“⁴, die bei der Aussage vom „Ich“ entsteht, wo der Versuch, den Sprecher zu bestimmen oder auszudifferenzieren, notwendigerweise das allgemeinste Symbol der Sprache erzeugt. Das sprachliche Setzen eines „Ichs“ wird also nur möglich, indem das „Ich“ sein „Ich“-Sein vergisst, was zugleich auch bedeutet,

Vanitatum vanitas és a magyar kritika, in: „*A mag kikél*“, hg. E. TAXNER-TÓTH, Budapest / Fehérgyarmat 1990, S. 146.

⁴ Vgl. G. W. F. HEGEL: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Bd. I., Frankfurt 1979, S. 74.; DE MAN: Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*, in: Ders.: *Aesthetic Ideology*, S. 97–99. Vgl. ferner die Debatte über diese Lektüre zwischen Raymond Geuss und de Man: R. GEUSS: A Response to Paul de Man, in: *Critical Inquiry* 2/1983, S. 380. und DE MAN, Reply to Raymond Geuss, in: Ders.: a. a. O., S. 189–190.

dass die Entstehung von Subjektivität in der Sprache Vergessen zur Bedingung hat: das Ich soll seine Ersetzbarkeit vergessen (von hier aus gesehen entfaltet sich übrigens die Scharfsinnigkeit von László Némeths Aussage am Anfang von *Ember és szerep*: „Wer sich zutraut, Held des eigenen Romans zu sein, weiß viel zu wenig über sich“⁵). Wenn – wie aus dieser Einsicht folgt – die grammatische Universalität von „Ich“ die Selbstaussage eines „Ichs“ ausschließt, kann die Figur der „Rolle“ als Kompensation dieses Bruchs im sprachlichen System betrachtet werden: eine „Rolle“, die jemanden voraussetzt, der ihr verschieden ist, ermöglicht nämlich, ein Subjekt hinter jedweder sprachlichen Operation zu denken. Letztendlich wird durch sie die Intentionalität sprachlichen Ausdrucks gewährleistet oder wiederhergestellt, wobei zugleich die paradoxe Natur dieser ans Licht kommt: in der Leistung der Entstehung einer „Rolle“ zeigt sich, dass sprachliche Intentionalität aus der Unmöglichkeit folgt, einen Sprecher normativ zu identifizieren.

Das Verhältnis von Rolle und (lyrischem) Ich ist also als ein gegenseitiges Voraussetzungsverhältnis vorzustellen, worauf sich das Schema des Rollengedichts gründet, das in weiterem Sinne vielleicht auch die Strategien des Lesens von Lyrik überhaupt bestimmen kann; dieses Schema ist ja auch unter den Konventionen der Lektüre von Gedichten zu finden.⁶ Eine interessante Kombination vom lyrischen Rollenspiel und einem charakteristischen und bedeutenden Ideal von Lyrik findet sich in János Horváths bekannter Petőfi-Monographie. Die Bedeutung des Konzepts vom lyrischen „Rollenspiel“, das im zweiten Teil des Buches entworfen ist, zeigt sich darin, dass in dieser Hinsicht

⁵ L. NÉMETH: *Ember és szerep*. in: Ders.: *Homályból homályba*, Bd. I., Budapest, Magvető 1977, S. 307.

⁶ Ein ähnlicher Zusammenhang, wenn auch unter anderen Gattungsbedingungen, ist in Philippe Lejeunes Begriff des „autobiographischen Paktes“ zu erkennen, wo „die erste Person eine Rolle ist“, (Ph. LEJEUNE: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt, Suhrkamp 1994, S. 21).

zumindest in der ungarischen Literaturwissenschaft seitdem nicht viel geschehen ist, man könnte die Wirkungsgeschichte dieser Konzeption gar als eine Serie von Rückfällen bezeichnen, als einen Vorgang, der zu einem zum Denkmal erstarrten Begriff führte.

Das Kapitel, das die Jahre von Petőfis „lyrischen Rollenspielen“ behandelt, fängt mit einer bemerkenswerten Erklärung zur Entstehung der „Rollen“ an, die die frühe Phase von Petőfis Dichtung bezeichnen. Diese Erklärung beruft sich auf eine Wechselwirkung mit der Öffentlichkeit, auf die Rückwirkung des Publikums (also der Rezeption) und teilweise auf gewisse Einflüsse literarischer Art⁷ und deutet damit an, dass die „Rolle“ in der Auffassung Horváths auch eine Notwendigkeit spiegelt, da sie ein Produkt der – hier als unmittelbar erscheinenden – literarischen Kommunikation sei. Daraus, dass die lyrische Stimme anfängt, zu sprechen, folgt gleichsam die Entstellung der Figur des Dichters, die Rückwirkung der Rezeption impliziert die Verwandlung des „Ichs“ in eine „Rolle“, in einen stilisierten „Pseudo-Petőfi“: der Vorgang ist also gewissermaßen das Spiegelbild des „Rollenspiels“, der literarischen Projektion der Dichterfigur. Es ist dabei von gewisser Bedeutung, dass Horváth unter den „Rollengedichten“ Texte hervorhebt, die „gar nicht zu uns, zum Leser sprech[en]“⁸ und in diesem Sinne nicht zur Literatur gehören, sondern Äußerungen eines „vor unseren Augen sich mit unmittelbarer Wahrheit abspielenden lyrischen Lebens“ sind.

Die Entstehung einer „Rolle“ als Folge und Bedingung des Rezeptionsvorgangs und des literarischen Feldes ist – was ebenfalls die Unaussagbarkeit des Ichs bestätigen kann – sogar an den von Horváth als „Selbstbildnisse“ bezeichneten Gedichten von Petőfi zu erkennen („sogar das Selbstbildnis wird zu einer *Rolle*“⁹), diese sind also nicht

⁷ J. HORVÁTH: *Petőfi Sándor*. Budapest 1922, S. 29–35.

⁸ a. a. O., S. 38.

⁹ a. a. O., S. 52.

unmittelbar „echt“; dass die Erwartung, die hierin sich zeigt – nämlich die Übereinstimmung des „wirklichen“ Petőfis mit seiner Dichtung –, sich nicht erfüllt, wird von Horváth immer wieder mit dem Widerspruch zwischen Selbstaussage und Reflektiertheit (d. h. Aneignung bestimmter literarischer Konventionen) erklärt. Hier ist jedoch anzumerken, dass diese Kritik keineswegs dem Anspruch „biographischer“ Nachweisbarkeit oder Dokumentierbarkeit entspringt, sondern vielmehr vom Ideal einer unreflektierten Selbstaussage, d. h. der tropologischen Stabilisierung des „Ichs“ im Gedicht gelenkt wird (erst in dieser Hinsicht ist verständlich, dass der Text Horváths konsequent die Überlegenheit der „Lebensnähe“ thematisiert: dies liegt also weniger an einem Ideal der biographischen „Echtheit“, als an dem des Anthropomorphismus). Die Beschreibung der verschiedenen – obwohl nicht ganz konsequent von einander abgegrenzten – Gedichttypen in diesem Kapitel löst diese Unmöglichkeit auf, da Horváth an der Struktur des „Rollenspiels“ offensichtlich auch bei der Bestimmung eines dem „Volkslied“ nahestehenden Gedichttyps festhält; sogar das Prinzip der Unterscheidungen beruht auf dieser Struktur.

In der Beschreibung eines der grundsätzlichen Typen, der „Genrebilder“ vergleicht Horváth Petőfis Gedichte dieses Typs mit den sogenannten „Situationsliedern“ („helyzetdal“) von Mihály Vörösmarty, Kölcsey und Bajza.¹⁰ In diesem Vergleich zeige sich Petőfis Überlegenheit darin, dass er die „Gespieltheit“ („játékosítás“) vollkommen durchführt, weil in seinen „Genrebildern“ dieses Typs „der Dichter völlig verschwindet“, er irrealisiert sich gleichsam, dadurch „hat die vorgestellte Figur den Vorrang“. Das „Genrebild“ verdeckt die vermittelnde Leistung der „Rolle“, wobei die für Horváth unvollkommenere Form des „Situationsliedes“ dadurch gekennzeichnet wird, dass hier „die

¹⁰ a. a. O., S. 58–59.

vorgestellte Figur spricht, doch ist es der Dichter, der ihr zuflüstert, was sie zu sagen hat“, deshalb wirken die verschiedenen Figuren einander viel zu ähnlich. Das Beispiel von Horváth, das Gedicht *A csavargó*, trifft in dieser Hinsicht genau zu („wer könnte sagen, ob Petőfi hier sich selber meint oder wirklich *den* Landstreicher?“), da einerseits am Ende der Strophen das „Ich“ wiederholt mit dem Landstreicher gleichgesetzt wird, andererseits identifiziert sich die Stimme des Textes darüber hinaus auch mit weiteren Rollen („Betérek Debrecenbe/ Bolond Istók gyanánt“ [literal übersetzt: ‚ich kehre ein in Debrecen als dummer August‘]).

Den Höhepunkt dieser ersten Phase der Dichtung Petőfis erkennt Horváth im Gedichttyp des „Volkslieds“, die in Hinsicht auf die „Rolle“ strukturell ähnlich dem „Genrebild“ beschrieben wird.¹¹ Eine Differenz liegt jedoch in den sprachlichen und thematischen Neuerungen, durch die es Petőfi gelang, praktisch ein „Publikum“ neuen Typs zu schaffen. Von seiner Struktur her gesehen ist das „Volkslied“ ebenfalls ein „Rollengedicht“, die Eigenschaften seiner „Rollen“ führen hier jedoch nicht mehr zur Entstellung des „Ichs“ im Diskurs der Öffentlichkeit. Die „Unpersönlichkeit“ dieser Gattung schaltet hier die Möglichkeit einer direkten Anrede des Publikums in der Tat aus, wodurch die Rolle in zweierlei Richtungen geöffnet wird, nämlich in die Richtung des „Dichters“ und die der Rezipienten bzw. des Lesers (offensichtlich ist diese – auch im Struktur des „Rollengedichts“ gegebene – Möglichkeit der Grund für die eventuelle Vulgarisierung dieser Figur des Lyrischen zur „Repräsentationsdichtung“: „Repräsentationsdichtung“ könnte als ideologische Lektüre der Konzeption des „Rollengedichts“ aufgefasst werden¹²): „Jeder kann sie sich aneignen, der der angedichteten einfachen

¹¹ S. dazu vor allem a. a. O., S. 96–100.

¹² Offensichtlich liegt hierin einer der Gründe dafür, dass ein allgemeines Moment im Selbstverständnis der neuen Bestrebungen der ungarischen Literatur seit den 70er Jahren auf die Abweisung nichtliterarischer „Rollen“ zielt, wie es sich vielleicht am deutlichsten an der Dichtung von György Petri zeigt. Das Schema einer

Stimmungen teilhaft wird“.¹³ (Das erklärt übrigens auch, warum die „Rollenspiele“ literarischer Natur gegenüber dem Volkslied von Petőfi abgewertet werden). Die zweiseitige Besetzbarkeit der Rolle wird – wie aus einem Vergleich mit dem „wirklichen“ Volkslied hervorgeht – dadurch ergänzt, dass die Individualität und dichterische Kraft des „lyrischen Ichs“ die Rolle „koloriert“ und dadurch individualisiert; das bedeutet, dass Horváths Konzeption des „Rollengedichts“ eine Auffassung (oder ein Ideal) des Lyrischen entwirft, wo die Stimme des lyrischen Ichs (als eine Art Inskription) vom Leser ersetzt und anthropomorphisiert wird und in dieser „Umbesetzung“ zugleich die Erfahrung der Subjektivität zugänglich wird. Die ideale Verknüpfung von „Ich“ und „Rolle“ (die Voraussetzung für Anthropomorphismus und für die Intentionalität der lyrischen Sprache) wird hier bereits auf die Bestätigung von der Seite des Rezipienten begründet. Dass diese zu den bedeutendsten konstitutiven Elementen des „Lyrischen“ gehört, zeigt sich an den verschiedensten Behauptungen der (oder zumindest: zur) Theorie der Lyrik, z. B. der viel zitierten These Bachtins (in der Tat: Vološinovs), wonach „die grundsätzliche Voraussetzung der lyrischen Intonation im ungebrochenen Vertrauen in das Mitgefühl der Hörer liegen“ soll.¹⁴

„Repräsentationslyrik“ lässt sich freilich nur behaupten, wenn man davon absieht, dass die Leserrolle ebenso eine Verdopplung impliziert, wie – auf andere Weise – die „Dichterrolle“. Wolfgang Iser's Konzeption der „Leserrollen“ betont unter anderem die Leistung solcher Verdoppelungen, der zufolge das rezipierende Subjekt mit ihm fremden Erfahrungen konfrontiert wird, vgl. W. ISER: *Der Akt des Lesens*. München, Fink 1976, besonders S. 328–338. Es gibt jedoch andere, vielleicht sympathischere Auffassungen von „Repräsentation“: „Akik nem tudnak beszélni, azok helyett annak kell beszélni, aki tud“ [Für die, die nicht sprechen können, muss derjenige sprechen, der es kann] – schreibt z. B. Péter Esterházy: P. ESTERHÁZY: A te országod, in: Ders.: *Az elefántcsonttoronyból*. Budapest, Magvető 1991, S. 18.

¹³ HORVÁTH a. a. O., S. 78.

¹⁴ V. VOLOŠINOV: Slovo v žizni i slovo v poezii. In: Ders.: *Filosofija i sociologija gumanitarnych nauk*. St. Petersburg, Asta-Press 1995, S. 82. Die Aneignung der privaten Sprechsituation oder privaten Erfahrung kehrt möglicherweise in einer gängigen These moderner Lyriktheorie wieder, wonach der spezifisch lyrische Rezeptionsvorgang sich

Die Auffassung des „Rollengedichts“ in János Horváths Petőfi-Monographie bedient sich also einer diskursiven Operation, die, mit der Erkenntnis der Notwendigkeit der Entstehung von Rollen konfrontiert, mit dem ausgleichenden Modell des „Volkslieds“ die Bedrohung dieser Erkenntnis umgeht und auf diese Weise die Voraussetzungen für die Intentionalität des Ausdrucks und die Möglichkeit der Selbstaussage wiederherstellt. Dieses ausgleichende Modell des „Rollengedichts“ verhüllt also die wechselseitige Bestimmtheit zwischen der Entstehung von Rollen und der sprachlichen Intentionalität. Dies zeigt sich besonders klar im Kontext der Analyse der „reinen Dichtung“ in einer unverdient vergessenen, ebenfalls in den 20er Jahren erschienenen Arbeit von Oskar Walzel. Walzel, der die Meinung teilt, das lyrische Werk richte sich nicht unmittelbar an das Publikum, verwendet den Begriff der „Rolle“ für die Lyrik im Kontext eines Vergleichs zum Drama und impliziert, indem er die kommunikative Funktion der Rolle (ihre Wechselwirkung mit dem Publikum) betont, die Folgerung, lyrische Sprachsituation und „Rollen“ seien unvereinbar: „Lyrik verzichtet überhaupt auf Gespräche. Wird sie vorgetragen, so setzt sich der Vortragende nicht an die Stelle des Dichters, spielt er nicht die Rolle des Dichters.“¹⁵ Diese kleine Bemerkung von Walzel weist auf die Inkompatibilität von lyrischem Ich und der in der Rezeption entstehenden Rolle hin und zeigt zugleich den Widerspruch in Horváths ausgleichendem Modell, da Walzels Behauptung – im Gegensatz zu der Horváths – auch im Zusammenhang der paradoxen Unaussagbarkeit vom „Ich“ gilt.

als eine Konkretisierung, Aktualisierung oder (Re-)Pragmatisierung der Sprachsituation vollzieht, vgl. z. B. H. SCHLAFFER: Die Aneignung von Gedichten, in: *Poetica* 1–2/1995, S. 38–43.; H. VENDLER: *The Odes of John Keats*. Cambridge Mass., Belknap Press of Harvard University Press 1983, S. 246.; T. BAHTI: *The Ends of the Lyric*. Baltimore; London, John Hopkins University Press 1996, S. 3–8.

¹⁵ O. WALZEL: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin, Athenaion 1923, S. 378.

Die Wechselbeziehung von Rolle und Dichtung erschließt einen schwer festsetzbaren Zusammenhang. Die Möglichkeit, sich von einer Rolle zu trennen, scheint der Lyrik (oder dem Kode des Lyrischen) nämlich von vorherein zu widersprechen, andererseits ist es eben die Entstehung von Rollen, die die Identifizierung des „lyrischen Ichs“ verhindert. Es fragt sich also, wie in der Selbstpräsentation der Poesie überhaupt eine Trennung von den Rollen vollgezogen werden kann. In dieser Hinsicht könnte Endre Adys Gedicht *Az utolsó kuruc* [Der letzte Kuruze, 1910] von Bedeutung sein, da dieser Titel in gewisser Weise das „Aufhören“ eines Rollenspiels impliziert, das von István Király dadurch ausgezeichnet wurde, dass es sich im Oeuvre Adys in der Form von echten „Rollen-Liedern“, also nicht – wie bei Ady üblich – in „Situationsliedern“ offenbart: „Hier wachsen Ich und die gespielte Rolle zusammen. Es ist unmöglich zu unterscheiden: wo hört Ady auf, und wo erscheinen die dargestellten landflüchtigen Krieger.“¹⁶

Der Titel *Az utolsó kuruc* [Der letzte Kuruze] – hält man sich diese Unentscheidbarkeit vor Augen – verdoppelt die Funktion des lyrischen Ichs, da hier die Möglichkeiten einer vorführenden (eine Rolle spielenden) Diktion und eines lyrischen „Selbstbildnisses“ klagender Modalität nebeneinander gestellt sind. Der Akt der Aufnahme der historischen „Rolle“ wird an mehreren Ebenen des Gedichts thematisiert: die Vermischung von archaisierenden Wortformen mit ausgesprochen modernen lexikalischen Elementen¹⁷ deutet ebenso darauf hin, wie der „Schatten“ der sogenannten Balassi-Strophe aus der ungarischen Dichtung des 16. Jahrhunderts im Strophenbau. Dies verhindert jedoch keineswegs eine Lektüre, die die im Titel genannte Gestalt mit dem Ich des Gedichts gleichsetzen (und dadurch gleichsam einen Doppelpunkt am Ende des Titels setzen) würde. Es ist auch von gewisser Bedeutung, dass der Text

¹⁶ I. KIRÁLY: *Ady Endre*. Bd. II., Budapest 1970, S. 707.

¹⁷ Vgl. dazu B. ZOLNAI: *Nyelv és stílus*. Budapest 1957, S. 284.

wiederholt Momente des „Aufhörens“ und des „Verschwindens“ artikuliert. Das Vergehen der Zeit wird durch die Wiederkehr des Attributs „vén“ [alt] mit dem Selbstpräsentation des Ichs verbunden, die deutlichste lexikale Schicht des Gedichts ist die der verschiedensten Negationsformeln („se“, „sem“, „nem“, „nincsen“, „nincs“). Das auffälligste Moment in der Szenerie des Gedichts ist die seltsame Negativität oder Unbesetztheit der „Schauplätze“. Diese Atopie der Selbstpräsentation des Ichs zeigt sich sowohl an den wiederholten Verbindungen der verschiedenen Städte- und Ländernamen mit Verneinungswörtern, als auch an Ausdrücken wie „ez árvult országbán“ [literal übersetzt: in diesem verwaisten Lande], „Nincsen itt már semmi“ [Hier gibt es nichts mehr], oder „Nincs hely a kurucnak“ [Es gibt keinen Platz mehr für den Kuruzen]. Im letzteren wird diese Atopie zugleich auf die Figur der „Rolle“ bezogen, womit die Frage nach der Besetzbarkeit der „Rolle“ sich stellt. Die Einsamkeit des „letzten Kuruzen“ („Nincsen egy barátom“ [Ich habe keinen einzigen Freund mehr]) weist auch in die Richtung des Aufhörens des Rollenspiels, da der Zustand Einsamkeit prinzipiell den Bedingungen jedes Rollenspiels, der Besetzbarkeit und der Wiederholbarkeit widerspricht (zumindest wenn „Einsamkeit“ sich auf die Rolle bezieht, da Einsamkeit andererseits traditionell unter die herkömmlichsten dichterischen Rollen gehört).

Die (in bestimmter Hinsicht) selbstreflexive Szenerie der letzten Strophe („S vércsillogva látom / Utolsó kurucnak / Érdemelt csúf sorsát“ [Und ich sehe das verdiente hässliche Schicksal des letzten Kuruzen blutig strahlen]) gehört zu den Signalen des Aufhörens des Rollenspiels, da, auch wenn der „Kuruze“ der lyrische Sprecher sein soll, der Held des Gedichts von der Perspektive des lyrischen Ichs entfernt wird. Mit Blick auf die Entstehung der Rolle erscheint Király's Interpretation hier als besonders bedenklich, da der Monographist – der damit selbstverständlich seine Konzeption einer trotzensen Moral bei Ady

unterstützen will – den Schluss des Gedichtes („S jaj annak, ki megmaradt.“ [Und wehe dem, der übrigblieb]) übermäßig betont und das letzte Wort im Text zum „Schlüsselwort“ ernannt.¹⁸ Dieses Übrig- oder Am-Leben-Bleiben setzt die „Rolle“ nämlich zurück in das Feld der möglichen Selbstpräsentationen, schafft jedoch auch ein System von Bedingungen, in dem dieses Verbleiben die Trennung von der Rolle („Nincs hely a kurucnak“) voraussetzt. Das Wort passt sich jedoch in keiner der möglichen Lektüren des „Ichs“ vollständig der Tropologie der „Rolle“ an, denn selbst wenn das Demonstrativ „annak“ sich ausschließlich auf die Kuruzenrolle beziehen würde, ließe sich kaum vergessen, dass diese Aussage als eine negative Wahrsagung formuliert ist.

Diese performative Ebene des Textes macht jedoch – paradoxerweise – darauf aufmerksam, dass der Verzicht auf die Rolle keineswegs das Aufhören des Rollenspiels mit sich bringt. Einerseits, weil die Aussagen, die an die Strategie der Wahrsagungen erinnern, bzw. ihre Überzeugungskraft im Text von vornherein als falsch erscheinen („Óh, bolond vad vélés, / Hires Buda vára / És ti, régi babonák, / Be megcsúfoltátok, / A legigazabbat, / Legmagyarabb katonát“ [Oh verrückt wildes Vermuten, berühmte Festung von Buda, und ihr, alte Aberglauben, wie habt ihr den treuesten, ungarischsten Soldaten so betrügen können]), womit das Gedicht die Gültigkeit des eigenen Schlusswortes bereits in Frage stellt; andererseits überschreitet die Inszenierung des Verzichts die Rahmen der Heraufbeschwörung einer poetischen Tradition oder Sprechsituation nicht und tritt ebenso nicht aus der „Rolle“ einer Diktion, der des sogenannten ungarischen Landflüchtigenliedes, heraus. Dass der Text, der die Möglichkeit des Aufhörens des Rollenspiels anbietet, diesen Vorgang nicht zu Ende bringen kann, lässt sich nur behaupten, weil er ihn als sich endlos wiederholend und unauf-

¹⁸ KIRÁLY, a. a. O., S. 712.

hörlich präsentiert. Das inszenierte Aufhören des „Rollenspiels“ erweist sich selber als eine „Rolle“: die „Rolle“ verschwindet also nicht, Adys Gedicht stellt gerade die zirkuläre, nie zu Ende kommende Bewegung dieses Verschwindens oder Aufhörens dar.

Eine Rolle lässt sich also nicht stabilisieren, ist jedoch nicht aus dem Kode des Lyrischen auszuweisen, und das kann erklären, weshalb sie so oft in engen Zusammenhang mit dem Problem der Öffentlichkeit gebracht wird. Das Problem der „Rolle“ bringt nämlich unausweichlich die Frage der „Wirkung“ mit sich. Tivadar Thienemanns erstaunlich modernes Werk *Irodalomtörténeti alapfogalmak* von 1930 behandelt die Frage von Rollen im Zusammenhang mit der Entfernung von Autor und Publikum, auf den ersten Blick auf eine ziemlich konventionelle Weise, da diese Argumentation sich aus rhetorischer Sicht der Metapher von „Innen“ und „Außen“ bedient.¹⁹ Doch Thienemann erkennt nicht nur die Unmöglichkeit des Selbstaudrucks, was hier in den vorher schon behandelten Kontext des Paradoxons sprachlicher Intentionalität gestellt wird („wir können nicht alles sagen, was wir meinen und können nicht alles schreiben, was wir sagen“), er verbindet die ganze Problematik außerdem mit der Frage der „Wirkung“, und zwar in einer Erörterung der „Führerrolle“.²⁰ Nach einer scharfsinnigen Unterscheidung zwischen „passiven“ und „aktiven“ Führern (erstere sind dadurch gekennzeichnet, dass sie „kaltleuchtende Sterne sind, die nichts dafür können, dass man sich im Dunkeln nach ihnen richtet“) zieht Thienemann sie gleich zurück, und erklärt die Entstehung von Führern eigentlich mit dem Phänomen „Wirkung“ („Auch wenn der Autor sich ganz in das Schneckenhaus seiner Werke zurückziehen könnte, seine Leser würden

¹⁹ S. T. THIENEMANN: *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs, Danubia 1931, S. 222–223.

²⁰ Vgl. ebd., S. 240–241. Zum Kontext der Führerfigur in der Literaturgeschichte der Modernität s. L. KABDEBÓ, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél“. Budapest, Argumentum 1992, S. 22–24.

sie dennoch in den Lärm des Marktes hinausbringen; sie machen ihn zum Verkünder eines Gedanken, eines Geschmacks oder einer Weltanschauung; stellen ihn mit anderen Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern in Beziehung⁶⁾, d. h.: die Möglichkeit oder gar Notwendigkeit literarischer Wirkung oder der Entstehung von Führern soll in der Unabschaffbarkeit und Unfestsetzbarkeit von „Rollen“ bzw. in der Unmöglichkeit bestehen, das „Ich“ zu offenbaren.

Es ist also gut möglich, dass ein „Führer“ nichts anderes ist, als eine sprachliche Notwendigkeit, der keine Ideologiekritik im Wege stehen kann. Wenn Wirkung sich auch nur annäherungsweise nach dem Schema formalisieren lässt, dass eine, von einem Subjekt vollgezogene Prädikation von anderen Subjekten zitiert wird (und dadurch ersterer vom Subjekt zur Rolle, zum Zitat, das Prädikat vom Zeichen zum Symbol wird), dann wird man einsehen müssen, dass „Rolle“ und „Wirkung“ völlig auf einander bezogene Begriffe sind. Ein theoretisch höchst fragwürdiger Begriff wie der der Rolle zeigt also, dass Wirkung und Macht (in dieser Hinsicht gibt es keinen Unterschied) in Wirklichkeit sprachliche Effekte sind, deren Namen von „strong poets“ bis zu „Diktatoren“ bloß die blinde, setzende Macht der Sprache familiarisieren oder anthropomorphisieren.

Ästhetizistische Positionen und mediale Kontexte

(Hofmannsthal und Babits)

In der Forschung der epochenbildenden Verfahren der Literaturgeschichte hat sich die Klassische Moderne als eine besonders vielschichtige Epoche erwiesen. Nicht nur wegen des vielleicht zu oft angeführten Begriffes vom „Stilpluralismus“ der Jahrhundertwende, sondern unter anderem wegen der inneren Widersprüchlichkeit der auf den Namen „Ästhetizismus“ getauften literaturhistorischen Formation. Diese Widersprüchlichkeit – die Ausdifferenzierung bzw. die betonte Abhebung des Kunstwerkes von den Normensystemen der „Realität“, der „Welt“ oder gesellschaftlichen Umwelt, zu gleicher Zeit aber die in jeglicher ästhetischen Autonomie unvermeidlich implizierte Fremdreferenz auf diese Systeme – hatte freilich schon die Romantik beschäftigt, aber ihre Antwort auf dieses Dilemma, ihr Versuch der „Verankerung der Ästhetik in der Geschichtsphilosophie“¹ wurde erst in der Moderne endgültig als Illusion verabschiedet. Gewiss, die klassische Moderne hat dies nicht im Rahmen einer vermeintlichen kognitiven Kontrolle realisiert, vielmehr hat sie es erst in jener Antwort erkannt, die sie aus ihrer geschichtlichen Prägung, gleichsam als strukturelle Vorbedingung, auf die romantischen Ansprüche gegeben hatte. Diese „Antwort“ – „das Auseinanderfallen ästhetischer und politischer Moral“² – bestimmte das Verhältnis der Moderne zur Romantik. Demgemäß hat das Eingebettetsein der klassischen Moderne in der Wirkungsgeschichte sich als eine unhintergehbare Konstellation erwiesen, insofern der Hori-

¹ Vgl. Viktor ŽMEGAČ: Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende, Wien; Köln; Weimar, Böhlau 1993, S. 16.

² Ebd.

zont der Moderne sich erst in der Verabschiedung der romantischen Erwartungen herausbilden konnte.

Nun führte die Auflösung bestimmter, für romantisch gehaltener Prämissen keineswegs zu einer „Abklärung“, nicht einmal zu einer nur in negativen Kategorien fassbaren, sie brachte vielmehr – wegen der temporalen Unvoraussehbarkeit – ein Gewebe von neuen Fragen, Zusammenhängen und unabgeschlossenen Problemen mit sich. Diese neuen Fragen sind freilich aus der Umfunktionalisierung der älteren entstanden, da damit eigentlich jener Horizont „lesbar“ wurde, in dem sie gestellt wurden. Dieser Horizont wird aus der geschichtlichen Nachträglichkeit nicht als absolute organische Gegebenheit beobachtbar, sondern als „Produkt“ jener Bedingungen, die – ob sprachlich-temporeller, epistemischer, gesellschaftlicher oder medialer Art – im Prozess ihrer aktuellen geschichtlichen Veränderungen nicht einfach außer Kraft gesetzt werden, sondern die im Geschehen der Gegenwart gleichsam aus ihren früher für stabil gehaltenen interpretatorischen und applikativen Prämissen in eine Verschiebung einrücken. Selbst der Horizont der „Gegenwart“ bildet sich erst in dieser Umfunktionalisierung, in der Doppelung von Vergessen und Erinnern heraus. Diesem gleichzeitig in mindestens zwei Richtungen – in die Vergangenheit, respektive in die Zukunft – verlaufenden Zusammenhang konnten zahlreiche Deutungen der Moderne nicht entsprechen, insofern sie diesen Zusammenhang entweder nur in seiner Negativität (vgl. Žmegač: „Auseinanderfallen“) beschreiben konnten oder ihn bloß als einen – wiederum negativen, da sich auflösenden – Endpunkt eines Prozesses verorteten, der seinen Anfang in der Romantik nahm.³

³ Wie z. B. die Ästhetizismus-Konzeption von Peter Bürger, die das Dogma der Autonomie des Kunstwerkes als einen Mangel an gesellschaftlichem Handeln beschrieben und dann angenommen hat, dass die Unzulänglichkeit dieser Norm eigentlich erst mit dem Auftreten der Avantgarden offenbar geworden sei (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1974). Er hat somit außer Acht gelassen, dass die Krise des

Da die innere Widersprüchlichkeit des Ästhetizismus im wesentlichen aus seiner geschichtlichen Seinsweise und nicht aus einem kognitiven Kurzschluss resultierte, lässt sich dieser aporetische Zug weder mit der Apotheose des/der „ästhetischen Bewusstseins oder Unterscheidung“ noch mit deren Verurteilung und restlosen Destruktion angemessen aufdecken. Die Ausdifferenzierung der Kunst aus der Ordnung der überlieferten Erwartungen und Normen – seien diese gesellschaftlicher, politischer oder geschichtsphilosophischer Art – zieht notwendigerweise ihre Autonomisierung mit sich, zu gleicher Zeit geht aber die Pluralisierung der ästhetischen Gebilde, die Herausbildung der Vorstellung vom „imaginären Museum“⁴ mit der Veränderung der Öffentlichkeit einher bzw. ist dieser zu verdanken. So hat die Zurückgeworfenheit von Kunst oder Kunstwerk auf den singulären Rezipienten nicht eine bloß solipsistische Punktualität zur Folge, sondern treibt potentiell die Multiplizierung der rezeptiven Perspektiven voran. In dieser Weise ist sogar das für am geschlossensten gehaltene ästhetizistische Gebilde der unkontrollierbaren, weil mit Ganzheitsvorstellungen und traditionellen Bindungen nicht zu verdeckenden, dispersiven Wirkung der Öffentlichkeit ausgesetzt. Die emphatische Selbstbehauptung des „Werkes“ und die entschiedene Aufrechterhaltung seiner Grenzen kann eigentlich auch als eine Reaktion auf die oben genannte

Ästhetizismus bereits vor dem Auftritt der Avantgarden eine wirkliche Form angenommen hatte – es genügt, wenn wir hier an den berühmten Chandos-Brief denken. (Vgl. mit der ähnlichen Kritik über die Konzeption von Bürger aus der Feder von Russell A. BERMAN: *Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie*, in: P. BÜRGER (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie, Avantgarde*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1987, S. 61–62.)

⁴ Vgl. Helmut PFEIFFER: *Ästhetisches Bewußtsein und imaginäres Museum – Funktionen der Kunst und Wandel des Gesellschaftsbegriffs*, in: H. PFEIFER; H. R. JAUSS; F. GAILLARD (Hg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München, Fink 1987, S. 78–80; 101–103. Vgl. ferner Hans BELTING: *Das unsichtbare Meisterwerk – Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck 1998.

Öffentlichwerdung und ihre aus produktionsästhetischer Sicht unabsehbaren semantischen Folgen fungieren.

Dieser Aporie wird man in zahlreichen Kunstwerken des Ästhetizismus gewahr, insofern in den bedeutenderen Werken die Bestimmung der Intertextualität im Zeichen der „kommunikativen Überlegenheit“⁵ sich mit intertextuellen Impulsen mischt, die diese Kontrolle dekonstruieren, und insofern die Überwachung der intentionierten Grenzen des Textes den textuellen, diese Grenzen immer wieder überschreitenden und sich als ein Hin-und-Zurück-Spiel gestaltenden Bewegungen ausgesetzt wird – oft quer zu den pragmatischen Intensionsrichtungen. Die Herausarbeitung dieser – freilich nicht allzu zahlreichen – poetischen Phänomene lässt noch auf sich warten, andererseits folgt die Fachliteratur schon seit Jahrzehnten mit eigener Aufmerksamkeit den explizit – z. B. den brieflichen – oder implizit poetologischen – in den Werken zum Ausdruck gebrachten – Auseinandersetzungen und Unterschieden zwischen Hofmannsthal und George als den Protagonisten des Ästhetizismus, wobei diese Differenzen in den letzten Jahren in den Augen von mehreren Interpreten noch signifikanter geworden sind.⁶ Diese Ausein-

⁵ Vgl. Ernő KULCSÁR SZABÓ: A szimmetria felbomlása? (A posztmodern intertextualitás kérdéséhez) [Auflösung der Symmetrie? Zur Frage der postmodernen Intertextualität], in: Ders.: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben. [Sprechweise und Horizont. Formationen in der literarischen Moderne]*, Budapest, Argumentum 1996, S. 273.

⁶ Einige Beispiele: Karl PESTALOZZI: *Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal*, Zürich, Atlantis 1958, S. 100; Gotthart WUNBERG: Öffentlichkeit und Esoterik. Zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals (1972), in: Ders.: *Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen, Narr 2001, S. 282; Karlheinz STIERLE: Hugo von Hofmannsthals „Manche freilich“ – ein Paris-Gedicht? In: *Études germaniques 1990*, S. 117; Christoph PERELS: „Auch hier bewegt sich in reiner Luft“ – Ein unbekanntes Gedicht Hugo von Hofmannsthals. Mitgeteilt und kommentiert von Christoph PERELS, in: *Hofmannsthal Jahrbuch – Zur europäischen Moderne*. 1/1993, S. 9–18; Gregor STREIM: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1996, S. 129; Vgl. ferner Friedrich A. KITTLER: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München, Fink 1995 (3.), S. 430–431. Die latente Spannung zwischen dem Begriff des von Hofmannsthal als verstreut charakteri-

andersetzung fand im Rahmen der oben skizzierten Aporie statt: die Zweifel Hofmannsthals über die Konzeption des als identisch erachteten, von jedweder funktionellen Umgebung abhebbaren künstlichen Gebildes von George münden mehrmals in ausdrücklich subtile poetologische Figuren *und* deren Dekonstruktion. Dabei lässt sich oft kein scharfer Unterschied machen zwischen der textuellen Polemik gegen die Georgische Kunstreligion *und* den die mediale Selbstkontrolle der romantischen Poetik aufbrechenden zitationellen Textmomenten – diese können sich auf dasselbe Moment richten.⁷ Diese paradoxe Ineinanderschiebung könnte darauf hinweisen, dass die Texte, die in der Rezeption gleichsam mit dem Epochenindex des Ästhetizismus versehen werden und die auf besonders wirksame Weise die Transformation bestimmter

sierten Lesepublikums und dem „geschlossenen Leserkreis“ der *Blätter für die Kunst* kann auch hier nicht gänzlich ausgeschaltet werden.

⁷ Das von G. Perels vor einigen Jahren veröffentlichte Gedicht *Auch hier bewegt sich in reiner Luft* zieht z. B. nachweislich die fixierte und mit Wertindizes versehene Deixis des lyrischen Subjekts von der Georgischen Kunstreligion in Frage: „Auch hier bewegt sich in reiner Luft / nachdenklich und ergriffene Gestalt: / allein sie hängt nicht bange am Bezirk / des Tempels, hebt den leichten Fuß hinweg / und wagt sich einsam in das starrende / befremdliche Gefilde und empor / und drängt tiefathmend, einsam, großen Strom / des schicksalvollen Aethers sich ins Herz“. Ein anderes, etwa in dieser Zeit (1899) entstandenes Gedicht mit dem Titel *Spaziergang* relativiert auf ähnliche Weise die romantische ästhetisierende Konfiguration des Gartens – als eines die Selbstvergewisserung des lyrischen Subjekts ermöglichenden Rahmens: „Ich trat aus meinem Haus und freute mich / an einer Säule, die in meinem Garten / zwischen den beiden ältesten der Bäume / beredten Schatten wirft auf einen Rasen. / dem Schatten den sie wirft nickte ich zu / wie einem Knaben der im Grase läge, / und trat dann durch die hölzerne kleine Tür / heraus aus meinem Garten“. Der Einklang zwischen dem künstlichen, „kulturellen“ Produkt – der Säule – und der naturmäßigen Komponente der Bäume – als Allegorie der romantischen Versöhnung von Natur- und Kunstschönem – wird hier als ein artifizieller Rahmen gedeutet, der einen geschlossenen Raum zu konstituieren fähig wäre. Die potenzielle Überschreitung des lyrischen Subjekts über diesen Rahmen führt aber in die Dimension der Unvorsehbarkeit und Unabschließbarkeit, wo diese diskursiv-ästhetischen Kontrollfunktionen ihrer Gültigkeit beraubt sind. Kein Zufall, dass die Inszenierung des im Titel vorweggenommenen Moments im Gedicht gleichsam als eine Leerstelle übrigbleibt, denn die Aufgabe des präformierten Rahmens verwandelt das Gedicht notwendigerweise in ein Fragment – sie virtualisiert also dessen „Fortsetzbarkeit“.

romantischer Allegorien verwirklichen, parallel zu ihrer Distanzierung von der Romantik und entgegen den ästhetizistischen Vorhaben mindestens in demselben Maße die aus heutigem Blickwinkel interessantesten poetischen Verfahren erarbeiten. So entsteht das literaturhistorische „Paradox“, dass diese Texte sich zu gleicher Zeit in Auseinandersetzung mit der Tradition und der Gegenwart befinden, was charakteristischerweise in die temporale Dynamik der modernen Selbstaufhebung und Selbstüberbietung mündet. Diese interne Aporie des Ästhetizismus als einer literaturhistorischen Kategorie könnte nahezu die Allegorie der rhetorischen Notwendigkeit der literarischen Epochenbildung und deren gleichzeitiger Subversion darstellen: jene Texte, die die oben genannte doppelte Des- bzw. Reartikulation bewerkstelligen, entfernen sich sowohl vom romantischen als auch vom ästhetizistischen Erwartungshorizont und widersetzen sich den Ansprüchen auf die Homogenität der „Epoche“ als Rahmenbedingungen.

Diese zeitliche Doppelung kann ihrerseits nur in der Nachträglichkeit in Kraft treten, weil sich die interne Diskontinuität der gegebenen „Epoche“ nur in der Erfahrung der aus jenem Zeitraum heraustretenden geschichtlichen Formationen artikulieren lässt. (Es handelt sich also um keine sich selbst automatisch produzierende rhetorische Aporie, sondern um die komplexe Wechselwirkung mehrfach aufeinander bezogener zeitlicher Horizonte und Traditionsstränge.) Warum die erwähnte poetisch-temporale Widersprüchlichkeit in den meisten Annäherungen der Fachliteratur zu keiner produktiven, ihre eigene nicht-festlegbare Verschiebung implizierenden Aporie werden konnte, ergab sich eben aus der Vernachlässigung der Beziehung zwischen dem Ästhetizismus und der Spätmoderne der Zwischenkriegszeit. Die Leistung der die poetisch-textuellen Rahmen des Ästhetizismus aufbrechenden Texte kann sicherlich aus diesem nachträglichen Horizont am besten gewertet werden, daher erzwingt der literaturgeschichtliche Prozess eine doppelte Erinne-

rung: im Sinne der jeweils eigenen Verdopplung sowohl der *Vergangenheit* als auch der *Zukunft* bzw. im Sinne dieser nicht sequenzhaften, eher in einem Übergang wahrnehmbaren nicht identischen temporalen Zusammengehörigkeit. Die These Wunbergs, Erinnern und Vergessen seien in der Moderne bestimmend, weil der Rezipient im Spielraum der die Regeln destruirerenden Innovation „wiedererkennt, was er schon einmal gekannt, aber vergessen hat“⁸, kann mit dieser in platonischen Konstellationen keineswegs aufgehenden zeitlichen Dynamik nicht recht fertig werden. Praktisch reduziert die genannte These das Wechselverhältnis des in der Lektüre veranlassten Erinnerns auf die eine Richtung. Dieses Wechselverhältnis kann aus der Perspektive der jeweiligen Gegenwart so gefasst werden, dass die Texte, an die der Leser der jetzigen Jahrhundertwende sich erinnert, sich selber auch erinnern – an andere Texte –, und dass dieser Leser sich auch nicht aus der „identischen“ Gegenwart erinnert, sondern die Texte mit dem partiellen Bewusstsein von mehreren aufeinander projizierten Traditionsschichten liest. Deshalb geht in der Idee des „Wiedererkennens der [vergesenen] Erinnerungsspuren“⁹ die Frage verloren, auf welche Initiative oder mit welcher Motivation sich der Leser überhaupt erinnert, und wie sich im Zusammenhang damit die „Erinnerungsspuren“ im Wechselspiel von Gegenwart und Vergangenheit verändern können. Zur Erinnerung hat man nämlich auch das Vergessen nötig, aber nicht bloß in jenem banalen Sinne, dass wir uns darum an etwas erinnern müssen, weil wir es vergessen haben, sondern, weil auch die Erinnerung (ihre Veränderung, Differenzierung von ihren früheren Konzepten) vom Vergessen ermöglicht wird: dieses Vergessen stellt aber nicht nur ein „Löschen“ dar, sondern ein Anders-Werden, das auf diese Weise die Versetzung und Remodalisierung des

⁸ G. WUNBERG: Vergessen und Erinnern. Ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, in: Ders.: *Jahrhundertwende*, S. 3.

⁹ Ebd., S. 10.

Erinnerns impliziert. Anders ausgedrückt: das Vergessen des Gedächtnisses und das Gedächtnis des Vergessens werden möglich, ohne dass diese sich dialektisch „ergänzen“.

Wunbergs These, die die Initiativmöglichkeiten der auf geschichtliche Alterität gerichteten ästhetischen Erfahrung beschränkt – und sich nicht zufällig als wahrnehmungstheoretisch versteht – ist jedoch insofern nicht kontingent, als sie als rezeptives Korrelat einer gut konturierbaren historischen Poetologie aufgefasst werden kann. Sie kann mehr oder weniger eindeutig auf die Hauptkomponente der den Ästhetizismus dominierenden Traditions- und Sprachkonzeption zurückgeführt werden, nämlich auf die ontologische Auszeichnung des „Wortes“, auf den Glauben an die „Kraft der elementaren Worte [mit denen das Dasein sich ausdrückt]“.¹⁰ Diese Worte als ästhetische Gebilde wären der Gegenstand der Erinnerung, der poetische Prozess stünde unter anderem – entsprechend der Praxis der „Wortmagie“ – in der Aktualisierung der vergessenen Bedeutungen dieser Worte. (Die eigentlich auf eine Richtung beschränkte, an der Rekollektion interessierte Gedächtniskonzeption erweist sich als partiell: in Bezug auf das Ganze der Moderne keineswegs stichhaltig, kann sie sich höchstens auf einen ihrer Züge beziehen. Ihre Geltung ist auch hier nicht unproblematisch, da ja, wie oben ausgeführt, der „Ästhetizismus“ keine homogene Formation ist.) Der Erwartungshorizont, der die Seinsweise der „Erinnerungsspuren“ nicht hinterfragen, sondern lediglich ausfindig machen will, beansprucht in der Praxis den von der zirkulativ-prosaischen Beschaffenheit der Alltagssprache freien Status des substantiellen „Wortes“ oder lässt sich zumindest davon ableiten.

¹⁰ Diese Vorstellung „deckt sich mit einer charakteristischen Kunstausslegung der Klassischen Moderne“ sogar in Heideggers *Sein und Zeit*. Vgl. Ernő KULCSÁR SZABÓ: Törvény és szabály közt. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben. [Zwischen Gesetz und Regel. Das Erzählen als sprachlich-poetische Attitüde in den Romanen der dreißiger Jahre], in: Ders.: *Beszédmód és horizont*, S. 91.

Damit sind wir bei unserem eigentlichen Thema angelangt. Die Frage, welche die argumentative Hauptrichtung dieser Arbeit angibt, lautet im folgenden, in welcher Weise dieses Moment der Sprachauffassung der klassischen Moderne in bestimmten, unter die Kategorie des Ästhetizismus eingereihten Texten inszeniert oder vielleicht dekonstruiert wird. Die Abtrennung des „Wortes“ mit seinem dichterischen Potential vom alltäglichen Sprachgebrauch, der die Worte als Scheidemünzen benutzt, entspricht eigentlich einer Verdopplung der „Sprache“: „Sprache als Medium und Sprache als die reine Form“.¹¹ Die evokative Rolle des „Wortes“ gibt sich somit als eine Form kund, die aus der Selektion der Möglichkeiten des Mediums hervorgeht. Hinfort wird das „Wort“ als Form selber zum Medium, insofern es nonreferentiell wird¹², sich der medialen Tätigkeit der Dichtung aussetzt. Diese Loslösung der Form vom Medium – und kein vermeintliches „Kunstwollen“ – ist es, was den Ästhetizismus als solchen überhaupt ermöglicht. Weil sich diese dichterische Sprachauffassung auf die genannte Trennung gründet, zeitigt sie eine doppelte Wirkung, die auf sie selber zurückgeworfen wird: die Deklaration des poetischen „Wortes“ zur reinen Form öffnet einerseits den Weg zur dichterischen Erforschung des semantischen Potentials dieser Worte, andererseits bildet die so konstituierte Form einen medialen Rahmen, der eine gewisse Kontrollfunktion ausübt. Sie begründet also den exklusiven Charakter des von unvorhersehbaren prosaischen Impulsen gereinigten „Wortes“ so, dass sie zu einem reduktiven und präskriptiven Faktor wird. In diesem Sinne wird die „Form“ – als „elementares“ Gebilde – transparent für verschiedene semantische Optionen, sie verliert gleichsam ihren medialen Charakter, indem sie in

¹¹ Niklas LUHMANN; Peter FUCHS: Vom schweigenden Ausflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik, in: Dies.: *Reden und Schweigen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989, S. 163.

¹² a. a. O. 162–163.

ein restloses Selbstaussprechen mündet. Als Beispiel kann dies ein Zitat von Hofmannsthal beleuchten: „In seinem [Mutterwurzers] Mund werden die Worte auf einmal wieder etwas ganz Elementares, der letzte eindringlichste Ausdruck des Leibes ... reine sinnliche Offenbarungen des inneren Zustandes.“¹³

Diese ästhetische Ideologie postuliert im Endeffekt die Erfassung des Mediums „als solches“ und seine – zumindest semantische – Verfügbarkeit¹⁴, welche als poetisches Anliegen in seinen verschiedenen Transformationen und Figuren von der Romantik (z. B. von ihrem Musikalitätsprinzip) bis zur gegenständlichen Materialitätsauffassung der Avantgarde verfolgt werden kann. Die Fiktion des „Wortes“ lässt das Prinzip vom Wesensgehalt zur Geltung kommen, welches die Medialität ermöglichende Differenz – den Unterschied von Medium und Form – unabhängig vom Gebrauch setzen und damit eigentlich beherrschen will. Insofern aber das „Wort“ als mediale Fiktion – als eine kompensatorische Reaktion auf die Unmöglichkeit der „reinen“ Erschließbarkeit des Mediums – die Möglichkeiten des Mediums nicht abzudecken vermag, wird die Kontrolle der Differenz von dichterischem und „alltäglichem“ Sprachgebrauch, von Form und Medium immer schon problematisch. Die gegenständliche Isolierung und Betrachtung des „Wortes“ an sich versteht sich schon deshalb nicht von selbst, weil sie das Produkt einer durchaus materialen Errungenschaft ist: die Schrift ist das, was die „Wörter in gewisser Weise als Dinge, ruhende Objekte, immobile

¹³ HOFMANNSTHAL: Eine Monographie, in: Ders.: *Reden und Aufsätze I*. Frankfurt a. M. 1979, S. 480.

¹⁴ Auf analoge Weise mit dem Anspruch der Herrschaft über „die Welt der Dinge“: „Die Vervollkommnung der Form, der die Spuren der Mühe nicht mehr anhaften dürfen, gilt als Zeugnis für die Aufrechterhaltung der Herrschaft über die Welt der Dinge im dergestalt gereinigten Medium der Sprache“. Ralph-Rainer WUTHENOW: *Der Europäische Ästhetizismus*, in: H. J. PIECHOTTA; R. R. WUTHENOW; S. RATHMANN (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa I*. Opladen, Westdt. Verlag 1994, S. 116.

Zeichen für die visuelle Aufnahme repräsentiert.“¹⁵ Dazu ist natürlich die Loslösung des „Wortes“ von dem oralen Ereignis, seine Aushebung aus dem Redefluss und somit seine Vergegenständlichung, „Technologisierung“ nötig. Diese „Formalisierung“ des Wortes (im Sinne von Luhmann–Fuchs) im Ästhetizismus öffnet aber keinen Raum für die dekonstruktiven Effekte der Schriftlichkeit (z. B. Anagrammatik), sondern bezieht sich auf den Zentralbegriff der Ästhetik der klassischen Moderne, auf das Konzept von Wahrnehmung.¹⁶ Das begründet die Konzeption des ästhetischen, vom Medium losgelösten Gebildes. Der Ästhetizismus aber – da er die unvermeidliche Differenz von Medium und Form aufzulösen nicht imstande ist, nun aber aus umgekehrter Sicht – verlegt sein Interesse auf die Reoralisierung dieser „Form“, des Wortes als solchen, da die Materialität des Wortes, seine indifferente Buchstäblichkeit und Zergliederbarkeit die bereits etablierten Grenzen von Medium und Form gefährden würde. Diese Reoralisierung wird somit praktisch mit der Medialisierung der „Form“ äquivalent, und die Aufladung des „Wortes“ mit verschiedenen medialen Funktionen wird zum Teil der kompensatorischen Strategie des Ästhetizismus. Der Anspruch, das Medium (als solches) zu erfassen, verlegt daher das Wort paradoxerweise in Hinsicht auf Klangwirkung und Bildlichkeit – als „immanente“ Merkmale – in einen medialen Rahmen, der jedoch von der Subjektivität kontrolliert wird. Es mag seltsam scheinen, dass der Versuch zur Kontrolle des (sprachlichen) Mediums im Grunde genommen eine intermediale Konstellation zur Folge hat, doch all das geht im Ästhetizismus nicht mit der Erschütterung dieser Konstruktion einher, denn er schließt gerade die subversiven (inter)medialen Impulse aus, genauer: er verhüllt

¹⁵ Walter J. ONG: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen, Westdt. Verlag 1987, S. 93.

¹⁶ S. dazu Bettina GRUBER: „Nichts weiter als ein Spiel von Farben“. Zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus, in: B. GRUBER; G. PLUMPE (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1999, S. 13–20.

die Kontingenz der Ästhetisierung als des keineswegs selbstverständlichen Transfers zwischen den Qualitäten verschiedener Künste. So kommen auf: Oralität anstelle der Materialität der Schriftlichkeit, Phänomenalisierung gegenüber den (a)visuellen Momenten der Textualität, Symbolisierung gegenüber der kontingenten Bildlichkeit. Die Substantialisierung des „Wortes“ mit Funktionen anderen medialen Ursprungs verlagert sich wider allen Anschein nicht in dessen plurale mediale Zugänglichkeit, eher ist sie an der Fixierung der Form und an der diskursiven Kontrolle der ästhetischen, zwischen mehreren Zeichenbereichen erfolgten Übertragungen interessiert. So bekommt die Rücklesbarkeit der Form vom Horizont des Mediums keinen Spielraum, sowie die Form nur einige Möglichkeiten des Mediums perspektivieren kann, auch wenn sie – im Ästhetizismus über diesen elementaren Tatbestand hinaus – diese als die eigensten Funktionen des Mediums präsentiert und zwar bis zu dem Punkt, wo diese vermeintlich mit dem Medium selbst zusammenfallen. Vor allem deshalb, weil von dieser Substantialisierung die mediale Sättigung der Sprache und deren interne und externe intermediale Übersetzbarkeit grundlegend repräsentational verstanden wird im Zusammenhang mit der Auszeichnung der Wahrnehmung (und nicht mit der jeweiligen kommunikativen Verbundenheit). Dieser sprachlich-ästhetische Horizont ist Hegelschen Ursprungs, d. h. er ist an der Modellierbarkeit der sinnlichen Repräsentation der Idee interessiert. All das kann sich erst dann auflösen, wenn der fiktionale Charakter des „Wortes“ aufgedeckt, die Isolierbarkeit des „Wortes“ als Fiktion enthüllt und somit der intermedialen Multiplizierung ausgesetzt wird.

In der Lyrik des frühen Hofmannsthal können die verschiedenen poetischen Allegorien dieser Problematik beobachtet werden, oft auf der Ebene der lyrischen Sprechsituation bzw. der aktuellen Vertextung der Rede und deren Selbstreflexion. In die Dimension der ästhetischen

Erfahrung übersetzt: die frühen Gedichte Hofmannsthals effektuieren in mehreren Fällen die poetische Reflexion der medialen Vermittelbarkeit.

Im Hinblick auf die Sprachlichkeit der Lyrik kann dies an der partiellen Zersetzung, zumindest aber an der Transformation der lyrischen Adressierungsstrategien verfolgt werden. Zur Reflexion der Bedingtheit der poetischen Sprechsituation bietet das Gedicht *Reiselied* von Hofmannsthal (1898) eine gute Gelegenheit. Hier legt das „Aber“ zwischen der ersten Strophe und den – gleichsam als Terzette eines Sonetts artikulierbaren – beiden anderen eine auffällige Zäsur ein, deren Funktion trotz der motivischen Beziehungen in erster Linie die der Diskontinuität sein kann. Der Sprachgebrauch der ersten vier Zeilen weicht nämlich von dem pragmatischen Modus der beiden anderen Strophen ab, eine Differenz, die bei den Interpreten des Gedichtes eigentlich keine Erwähnung gefunden hat.¹⁷ Hier sind die Landschaftselemente so sehr an die im dreifachen „Wir“ markierte Subjektivität gebunden, dass sie gleichsam den Schein der Anthropomorphisierung erwecken, obwohl die mit ihnen verknüpften Geschehens- und Handlungsformen („stürzt“, „rollt“, „fliegen“) in sich selber begriffen noch nicht unbedingt anthropomorpher Art sind. Damit aber, dass der Text sie dennoch in einen teleologischen Zusammenhang mit dem Menschen bringt („stürzt, [daß]“), setzt er die prosopopöische Illusion der sprachlichen Figuration und Ansprechbarkeit in Gang, weist also auf das Moment der Vermittlung hin. Mit dem wiederholten Hervorheben von „Wir“ entspricht diese Strophe am meisten der Antizipierung des Titels, der Verdopplung von Narrativität und dem subjektgebundenen Ereignis des Sprechens („Lied“). Daher wird der mit dem „Aber“ eingeführte Wandel so auffällig, denn so wird in der zweiten Strophe nicht nur die illusorische

¹⁷ Auch in der besten Interpretation des Gedichtes geht dieser Unterschied verloren. Vgl. PESTALOZZI: *Hofmannsthal ›Reiselied‹*, in: Ders.: *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin, de Gruyter 1970, S. 283–309.

Dynamik der ersten durch die Zuständlichkeit, sondern auch die Orientierung an der Subjektivität durch die unpersönliche „Deskription“ verabschiedet. Die vertikalen Verhältnisse der ersten Strophe werden ebenso von der Dominanz der flachen Räumlichkeit abgelöst wie die anthropomorphe Figuration der impliziten Ansprechbarkeit und des Gesicht-Verleihens durch die „Spiegelung“. Im Zusammenhang hiermit fällt die Veränderung des Inszenierungs-codes vom Text mit dem selben Nachdruck ins Gewicht: der imaginative Charakter der ersten Strophe – der zugleich symbolisch kodiert ist, da er mit dem Subjekt in Beziehung tritt – übergibt seinen Platz gleichsam der Inszenierung des „Realen“, das Gedicht setzt also nicht mehr die Projektionen des Subjekts in Szene, sondern legt – prosaisch gesagt – darüber Rechenschaft ab, was *ist*. Freilich wird dies durch das Phänomen der Spiegelung in der zweiten Strophe sogleich relativiert, es kann sogar nicht ausgeschlossen werden, dass selbst die in der dritten Strophe erscheinende bildliche Konstellation von „Marmorstirn und Brunnenrand“ in der Spiegelung des Wassers, in der Verdopplung von Bild und Zeichen zu denken ist. So wird unentscheidbar, ob das Gedicht die kulturellen Fragmente in ihrem gegenständlichen Dasein oder in dem Simulationsraum des Textes inszeniert. So sind aber die artifiziellen Überreste als *Zitate*, nur als Zeichen ihrer selbst zugänglich. Damit reflektiert das Verschwinden des Subjekts im Medium der Depersonalisierung den wesentlichen Unterschied des Sprachgebrauches: nicht die durchaus kontinuierliche Beziehung der subjektabhängigen Imagination zum Symbolischen wird in dieser lyrischen Sprache bestimmend, sondern die mediale Autonomisierung von Realem und Imaginärem, die die Erwartungen der unmittelbaren symbolischen Übersetzbarkeit suspendiert. So kann man mit Recht annehmen, dass das Zusammenspiel von Realem und Imaginärem der Dominanz der Narrativität und des symbolischen Paradigmas der Oralität entrückt wird. Die Umkehrung der markierten lyrischen Deixis in die Anonymität

vollzieht sich darum im Kontext andersartiger medialer Verhältnisse: die Verselbständigung des durch die Spiegelung konstituierten Scheins¹⁸ wird zu jenem Prozess, der notwendigerweise temporal verfasst ist, nicht nur wegen der „alterslosen Seen“. Die Spiegelung veranlasst zu gleicher Zeit die Fixierung und Virtualisierung der Sichtbarkeit¹⁹, prägt die Simulation aus: sie bringt die „Sichtbarkeit“ zustande und setzt diese zugleich als Medium; in diesem Vorgang kommt ein Zeichenverhältnis zustande, da das Spiegelbild im Wasser gleichsam zum Zeichen dessen wird, was es spiegelt. Die so inszenierte Spiegelung verdoppelt also nicht einfach etwas, sondern sie *liest* zugleich das Verdoppelte, setzt es als Imaginäres, folglich wird der „Schein“ zum medialen Kontext. Dieser „heterotopische“ Raum²⁰ löst sich sowohl von der Teleologie der Narrativität als auch von den symbolisierenden Strategien der ontischen Raumvorstellungen, und lässt die Oppositionen von Oben und Unten, Oberfläche und Tiefe hinter sich.²¹ So wird die Verdopplung von Spiegelung und Simulation unentscheidbar und auch temporell in einem unfassbaren Zwischenraum situiert. Die Fixierung oder Einschreibung des Zeichens fällt mit seiner Konstitution und – da die Umrahmung von vornherein Interpretation voraussetzt – mit seinem Lesen zusammen – aber nicht substantiell, sondern im zeitlichen Sinne. Daher setzt die Einschreibung

¹⁸ Vgl. PESTALOZZI: Ebd. S. 297.

¹⁹ Der Spiegel „ist ein Ort ohne Ort. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt ...“ FOUCAULT: *Andere Räume*, in: Ders.: *Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*, Stuttgart 1999, S. 149.

²⁰ FOUCAULT: Ebd. S. 150.

²¹ Der eine Goethesche Prätext vom *Reiselied*, das Gedicht *Auf dem See*, setzt den von der Spiegelung unvermeidlich implizierten Umrahmungseffekt gleichsam gegen die von ihm konstituierte Verdopplung, es versucht also, die virtualisierte Räumlichkeit, die Asymmetrie von Zeichen und Imaginärem unter der Kontrolle der Umrahmung zu halten, das führt somit wohl ohne Zufall zur Vorstellung der teleologischen Erfüllung: „Liebe Nebel trinken / Rings die türmende Ferne, / Morgenwind *umflügelt* / Die beschattete *Bucht*, / Und im See *bespiegelt* / Sich die reifende Frucht“. (Hervorh. Cs. L.)

immer schon das Lesen in Gang, so wie das Lesen auch schon Setzung ist: die zeitliche Beziehung dieser ist aber unentscheidbar, da sie permanent umkehrbar bleibt. Das Imaginäre und die Adressierbarkeit können also nicht zusammenfallen, weil die Lesbarkeit des Mediums sich nur als Fixierung von Bedeutungen, also als unvermeidliche Perspektivierung vollziehen kann, die mit der gleichzeitig materialen und virtuellen Beschaffenheit des Imaginären notwendig in Konflikt tritt.

Es ist kein Zufall, dass die Szene dieser Disjunktion die Fragmentarität darstellt: die Artifizialität von „Marmorstirn“ und „Brunnenrand“ ist als Moment der Perspektivierung des Mediums zum Werk aufzufassen, damit wird sie aber den Folgen von dieser Differenz ausgesetzt. Die etwaige Wiederkehr der Vertikalität („... *steigt* aus blumigem Gelände ...“) erneuert nicht das Symbolische des gewohnten räumlichen Orientierungscodes, sie weist vielmehr auf die Inkompatibilität von natürlicher und artifizierlicher Ordnung hin. So wird keine Zentralperspektive herausgearbeitet, da die Sichtbarkeit vom Gedicht in der unentscheidbaren Intermedialität von Spiegelbild und Gespiegeltem gesetzt wird, vielmehr wird mit der Postulierung der rezeptiven Fortsetzbarkeit der Fragmentarität gerade die Semantik der Virtualität potenziert. Die potentiellen – nicht zur Gegebenheit erstarrenden – Ganzheitsvorstellungen vervielfachen eher die Möglichkeiten der medial-materialen Konstitution. Die Synchronie von Wiedereinschreibung und Löschen veranlasst somit die Pluralisierung der Einrahmung²² und bringt gegenüber der ontologisierenden Neigung der rahmenhaften Umreißung vom Typ Goethes das Zusammenspiel von Artifizialität, Virtualität und Simulation in den Vordergrund. So kommt die ateleologische Seinsweise der Spiegelung mit der Unabgeschlossenheit des Fragments in Verbindung:

²² „Bezeichnenderweise handelt es sich bei Stirn und Rand um Begrenzungstücke. Sie bilden Übergänge zwischen Gestaltetem und Nichtgestaltetem“. PESTALOZZI: a. a. O., S. 299.

die endlos werdende, nicht mehr als Struktur, sondern als Prozess zugängliche Spiegelung als Medium tritt mit der Offenheit des Fragments in ein korrelatives Verhältnis. Gerade deshalb, weil beide mit den Verhältnissen des Lesens als Zitieren von vornherein verflochten sind: im Kontext des zum Medium materialisierten „Scheins“ kann sich die Zeichensetzung als Lesen, also als Zitieren erweisen (und umgekehrt), so wie das Fragment immer erst im Zusammenspiel von möglichen Bezugsrahmen erfahren werden kann und stets auf die rezeptive Elaborierung angewiesen bleibt.

Die poetischen Verfahrensweisen von *Reiselied* – die die Supplementarität in mehreren textuellen Hinsichten impliziert haben – münden in der letzten Zeile in die Heraufbeschwörung der unkontrollierbaren Bewegung. Der kontingente Charakter des akustischen Moments vom Wind löst das in der ersten Strophe beobachtbare, auf inverse Weise zielorientierte Adressierungsverhältnis ab. So die Möglichkeit der oralen Selbstbehauptung verlierend, verwandelt sich das Subjekt in der heterogenen Staffelung der medialen Funktionen notwendig in eine anonyme Instanz, die die vom Titel nahegelegte Subjektivitätsposition und deren sprachliches Paradigma ausschließt. Dies kommt in der Transposition der linearen sprachlichen Verhältnisse zur Geltung: die mediale Multiplikation hebt gerade die Beziehung zwischen den den Diskurs überholenden Zeichen und deren symbolischen Signifikaten auf und befreit somit eine Materialität, auf die sich die sprachlichen Bedeutungen als Interpretieren nur virtuell beziehen können. So durchläuft die symbolische Repräsentation des Menschen selber einen beträchtlichen Wandel: die gegenseitige Zuordnung von „Marmorstirn“ und „Brunnenrand“, Menschlichem und Dinglichem²³, verabschiedet die Vorstellung über den Menschen nicht als solche, sie macht diese als Supplement zugänglich.

²³ Vgl. PESTALOZZI: Ebd. S. 299.

Selbst die kognitive Fähigkeit (s. „Marmorstirn“) – als das traditionelle anthropomorphe Auszeichnungsmerkmal des *animal rationale* – wird in das konstitutive System von Bedingungen der material-kulturellen Rahmenseiten („Brunnenrand“) verschoben. Die Möglichkeit von Kognition kann sich nur als medienbedingte Potentialität erweisen, damit ist sie auf die sie überholenden sprachlichen Rahmungsverhältnisse, auf deren Zitieren angewiesen. Im Zusammenhang damit wird auch sichtbar, dass die als ästhetisches Zeichenverhältnis aufgefasste Spiegelung keine „ästhetisierende“ Attitüde darstellt – die letztendlich an der ideologischen Totalisierung von Kunst- und Naturschönem, von Wahrnehmung und Bedeutung interessiert ist –, sie vollzieht vielmehr die zitationelle Virtualisierung der Gestaltungssemantik, folglich schreibt sie sie in Kontingenz um.

Das Gedicht *Manche freilich ...* konfrontiert den Leser auch mit der intertextuellen Seinsweise des lyrischen Sprechens und somit seiner potentiellen Mehrstimmigkeit, diesmal in anderer Hinsicht. Hier gibt die lyrische Stimme ihre Verflochtenheit mit der Pluralität der „Schicksale“, ihre Verknüpfung im „Dasein“ kund, welche im Gedicht als der unvermeidliche Erfahrungskontext des Subjekts inszeniert werden. Ebenfalls im thematischen Sinn, aber bedingt durch die diskursive Redeweise, die weniger an dem absoluten Anfang als an der Fortsetzbarkeit interessiert ist, wird vor allem der nicht-durchschaubare Charakter dieser Eingeschlossenheit betont. Laut dem Interpreten des Gedichts ist „das Ich jene Instanz, wo der Zusammenhang der Schicksale zu Bewusstsein kommt. Es fehlt ihm gleichsam die Kraft der Ausgrenzung und Abgrenzung. Es erfährt sich in offenen Zusammenhängen und als Echo offener Zusammenhänge.“²⁴ So wird die scheinbare Unmittelbarkeit des „Lebens“ zur Szene des mehrfachen Aufeinanderbezogenseins der

²⁴ STIERLE: a. a. O., S. 115. (s. Anm. 6.)

verschiedenen Formen der Erfahrung, in welchem Zusammenhang auch die für am individuellsten erachtete Disposition plötzlich als kontingent, von nicht-zugänglichen Kontexten bedingt erscheinen kann. Hofmannsthal weist auf diese kontextuelle Sättigung in *Der Dichter und diese Zeit* mit der Metapher vom „Gewebe“ hin und lässt so die sich aus intertextuellen Beziehungen zusammenstellende Poetik²⁵ von *Manche freilich ...* noch bedeutungsvoller erscheinen. Ebenso signifikant ist zu gleicher Zeit neben dem selbstreflexiven Signal in der letzten Zeile auch jene textuelle Verweisungsreihe, die auf weniger transparente Weise in einem anagrammatischen Netzwerk zur Geltung kommt. Die relative homonymische Ähnlichkeit von „Lider“ (in der zweiten Zeile der vierten Strophe) mit „Lieder“ kann diese Wörter aufeinander beziehen, damit deutet das Gedicht seinen intertextuellen Charakter an, insofern die Effekte der Vergangenheit („Ganz vergessener Völker Müdigkeiten ...“) im Text selbst zum Ausdruck kommen, nicht nur – auf der thematischen Ebene – in der anthropologischen Beschaffenheit des Subjekts. Gewiss, diese doppelte Lesbarkeit ist schon in sich selbstreflexiv, indem der Index des Sehens („[Augen]lider“) benötigt wird, um die semantische Ambivalenz von „Lider–Lieder“ zu entscheiden (der Unterschied ist eher zu sehen als zu hören). Schon hier rückt der sehensbedingte Charakter des lyrischen Gebildes in den Vordergrund²⁶, der vom Gedicht weiterdifferenziert wird in der letzten, reflexiven Strophe:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern (...)

Viele Geschicke weben sich neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,

²⁵ Von STIERLE aufgedeckt in: a. a. O., S. 114, 118–126.

²⁶ Diese Annahme kann auch dadurch gestützt werden, dass schon die erste Strophe die Metaphern der Lesbarkeit heraufbeschwor: „... kennen Vogelflug und die Länder der Sterne“.

Und mein *Teil* ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale *Leier*.

Die Betonung der Buchstabenkombination von „ei-ie“²⁷ bereitet das Lesen im Falle von „Li(e)dern“ auf die Beobachtung von ähnlichen Phänomenen vor, so ist der Vorschlag des Zusammenlesens von Li(e)der-Teil-Leier wohl nicht ganz willkürlich. Besonders, wenn die „Li(e)der“ auf das in der ersten Zeile der zweiten Strophe auch am Zeilenende plazierte „Glieder“ verweist, das sowohl auf der Klang- als auch auf der semantischen Ebene mit der analogen Textstelle der vierten Strophe in Zusammenhang gebracht werden kann (die „Müdigkeiten“ implizieren das Moment der „schweren Glieder“).²⁸ Nun, das Wort „Gliedern“ verhält sich ebenso homonym, wie das „Li(e)dern“, seine im Gedicht explizit nicht thematisierte Funktion als Verb kehrt genau die Semantik der *Zergliederung* hervor, so wird offensichtlich, dass sich das Gedicht seiner anagrammatischen Verhältnisse und der somit veranlassten rezeptiven („zergliedernden“) Attitüde durchaus bewusst ist. Hier geht es freilich nicht um eine analytische Zerlegung, sondern um die Tätigkeit des De-konstruierens, die neue, unvorhersehbare Verknüpfungen herstellt. Zum Zusammenlesen von „Li(e)dern–Teil–Leier“ zurückkehrend: die Partialität der „Lieder“ („Teil“) ist genau aus ihrer Eingeschlossenheit im intertextuellen „Gewebe“ abzuleiten, nicht aus ihrer Unzulänglichkeit

²⁷ Auch im zweiten und verstärkt bedeutungstragenden Wort des Gedichtes kann diese Lautreihe beobachtet werden („*freilich*“). Die Titelgebung von Rudolf BORCHARDT hatte gerade auf das Moment des „Liedes“ hingewiesen („*Schicksalslied*“), in einer, wenngleich aus textueller-gattungsmäßiger Sicht unangemessenen, aber – als paradoxer Zufall – auf der Ebene des Buchstaben zutreffenden Weise. (Über die philologischen Umstände des Gedichtes s. *Sämtliche Werke I. Gedichte I.* Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M., 1984. S. 261.)

²⁸ Was hier im ganzen Gedicht zerstreut situiert wird, ist in der im selben Jahr entstandenen *Ballade des äußeren Lebens* in einem einzigen Syntagma anwesend: „Müdigkeit der Glieder“. So werden die Prozesse der metonymischen Deformation und Reartikulation auch auf intertextuelle Weise aktiviert und gelenkt.

gegenüber einem vermeintlichen Ganzen. Sie sind eben deshalb partiell, weil sie immer auf Kontexte und Zusammenhänge anspielen, die ihre Grenzen überschreiten. Diese kontingente Übertragbarkeit und Vermittelbarkeit kann vom Subjekt nicht beherrscht werden. Auch der in der lyrischen Stimme situierte akustische Code kann das nicht kontrollieren: die ähnliche Partikularität von „Leier“ macht die mediale Partialität der lyrikbildenden Rolle vom Prinzip der Oralität und des Rezitierens manifest. Die vermuteten „Lieder“ gehen nicht im Phänomen des Tons, gleichsam als repräsentierte „Rede“ auf, sie bedürfen der Dynamik eines Sehens, das neue Beziehungen schafft und nicht bloß nachschafft; so kann die orale Codierung von „Leier“ im Medium der Anagrammatisierung nicht als das einzige sprachliche Paradigma der rezeptiven Gestaltung des Gedichtes angesehen werden. Damit wird noch verständlicher, warum bei Hofmannsthal die Vorstellung des „Gewebes“ so bestimmend ist: weil dies auch in der Aufeinanderfaltung von Wort, Buchstabe und Text zur Geltung kommt, fundiert es jene mediale Lesbarkeit, das Zusammenspiel von Hören und Sehen, das über die ästhetizistische Operatorfunktion des lyrischen Subjekts hinausweist, und legt den entscheidenden Schwerpunkt vielmehr auf das Im-Text-Sein, auf die Weiterschreibbarkeit des Textes durch das Lesen. Das „Gewebe“ von Text und Lesen kann von keinem substantialisierenden, bloß evokativen oder grammatisierenden Antrieb bzw. von Abgrenzungen kontrolliert werden, da das Verhältnis von Medium und Imaginärem nicht mit der Funktion eines sprachlichen (Teil)codes gleichgesetzt werden kann.

Ein anderes berühmtes Gedicht von Hofmannsthal, die *Ballade des äußeren Lebens*, kann ebenfalls wichtige Zusammenhänge der Poetik der Medialisierung zum Vorschein bringen. Eine Komponente des Titels spielt auf die oralisierende Konvention der Gattung der Ballade an, gerät aber zugleich in Konflikt mit dem abstrakt-diskursiven Modus des Syntagmas vom „äußeren Leben“. Dieser Konflikt wird vom Gedicht

weiter vertieft, da durch das Auftauchen der unmittelbaren Frage, also durch das Fehlen eines denkbaren narrativen Grundmusters sowie durch den interrogativ-beiordnenden Sprachgebrauch und durch den Verzicht auf die repräsentierte Oralität die Erinnerung an die Gattungskomponenten der Ballade fast vollständig ausgelöscht wird. Weil diese Trennung in gesteigertem Maße auffällig ist, kann sie den Leser dazu bewegen, die Interpretation der nicht-identischen Anspielung auf den Code der Ballade an der vielleicht einzigen mit der Gattung der Ballade in Zusammenhang stehenden Charakteristik, die das Gedicht bietet, an der Vorstellung der Impersonalität also, zu versuchen. Der auffallendste textuelle Zug im Gedicht, das Phänomen und Ereignis der Dispersion und der Zergliederung hängt nach der dritten Strophe mit dem Hören und Sagen der Worte zusammen. Auch hier kann – wie im *Weltgeheimnis* – die Loslösung des „Wortes“ vom Ursprung beobachtet werden, die narrative Eingliederung ist nicht einmal so bestimmend wie im anderen Gedicht, wo das Narrative gerade in der Allegorie ihrer Aufhebung kulminierte. Die Zirkulation und Oszillierung des „Wortes“ oder der Worte erzwingt notwendigerweise das Moment der Impersonalität: das Gedicht projiziert gleichsam die rezeptive Rahmenbedingung der Ballade, die sprachliche Seinsweise des Weiter- und Widersprechens auf die Zugänglichkeit des lyrischen Sprechens. Auf diese Weise wird der Charakter der Fragmentarität und die potenzielle Mehrheit von (Text)varianten von vornherein in das rhetorische Spektrum des Textes eingeschrieben.²⁹ Dieser materielle Kreislauf bringt in Bezug auf die Sprechsituation radikale Folgen mit sich, die sich aus der Sicht der oralen Situativität nicht erschließen lassen. Er löst die Zurückführung der Deixis auf eine einzige Stimme – damit auf eine anthropomorphe Bestimmbarkeit – auf und führt in die Multiplikation der nicht-oralen Sagbarkeit, besser: Lesbarkeit herüber.

²⁹ Vgl. mit der dritten Zeile: „und alle Menschen gehen ihre Wege“.

Die Inszenierungsverfahren der vierten Strophe räumen mit dem lokalisierenden – räumlich-zeitlichen, semantischen – Antrieb der zentrierten Sinnbildung auf, durch die Rolle der „Wege“, die den Raum umreißt und ihm Relationen verleiht, und durch die Absonderung am Zeilenende von „Orte“, die nachträglich im Kontext der Relativierung situiert werden („... und Orte / Sind da und dort...“). Das kann auch deshalb signifikant werden, weil die Strophe, die die Streuung des Zentrums („Orte“) mit der Vervielfachung der „Wege“ verknüpft, ihren Platz genau in der Mitte des Gedichtes hat. Der Spur-Charakter der „Wege“ („im Gras“) kann gleichsam als Allegorie des Lesens gedeutet werden. Sie appelliert nicht einfach an den konstativen Modus der „Anschauung“, dementsprechend auch nicht an die im vorhinein gewussten phänomenalen Verhältnisse der oralen Situativität, sie stellt vielmehr die Verschiebung und Textualisierung der Bildlichkeit in Aussicht. So wird die Ähnlichkeit der „Orte“ in der nächsten Strophe auch auf explizite Weise in Zweifel gezogen: „und gleichen / einander nie?“ Der Destruktion der Erwartungen der Phänomenalität wird charakteristischerweise auch hier durch den textuellen Bruch der Zeilengliederung Nachdruck verliehen. Die Bezweiflung der Ähnlichkeit besitzt kardinale Bedeutung, denn das Gedicht gibt es auf, die Pluralität der „Orte“ („und sind unzählig viele?“) auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Eher folgt es im Keime einer Tendenz der Entähnlichung. Die Fiktion des singulären „Ortes“ könnte in diesem Falle die Allegorie der jeden Vergleich begründenden, als Beispiel fungierenden deiktischen Zeigegeste des oralen Sprechaktes darstellen.³⁰ So ist die Impersonalisierung nicht bloß mit der grammatischen „Löschung“ des sprechenden Subjekts gleichzusetzen, da sie sich als Index einer gänzlich anderen Sprachkonzeption manifestiert. Andererseits: wenn die Figur des Vergleichs als Generator der multimedialen

³⁰ Vgl. dazu Paul DE MAN: *Hypogramm und Inschrift*, in: A. HAVERKAMP (Hg.): *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1998, S. 398–400.

Effekte der traditionellen Poetiken aufzufassen ist³¹, so widersetzt sich die Relativierung dieser Figur – und der Möglichkeit der transparenten medialen Übertragungen – den ideologischen Tendenzen der Ästhetisierung. Aus diesem Zusammenhang kann der Zwischenstatus des im Schluss gesetzten Vergleichs hergeleitet werden.

Die Verstimmlichung des „Abends“ als einer scheinbar unmittelbar oral inszenierten Mitteilung versteht die Beziehung von Wort und Text jedoch nicht im Kontext der Repräsentation, sie wird eher als Zitat eingesetzt. Sein kontextbrechender Charakter gibt sich nicht nur im unerwarteten pragmatischen Wechsel, sondern auch in der Verweigerung der narrativ-situativen Eingliederung kund. Der Sachverhalt nun, dass das Gedicht den eigentlichen Vergleich auch auf typographische Weise von der vorgängigen Strophe trennt, bereitet das textuelle Feld auch trotz der Bewahrung der Struktur des Vergleichs³² für die bildliche Lesbarkeit vor. Schon die typographische Abtrennung hat in Hinsicht auf das Textmedium eine gewisse Signalwirkung, denn das Zitieren – nicht das Repräsentieren – der Oralität und die damit zusammenhängenden textuell-figurativen Verfahren sind der Materialität ausgesetzt. Die Verbildlichung von „Abend“ ist nicht einfach mit einer vermeintlichen „Versinnlichung“ isomorph, sie entzieht sich darüber hinaus der narrativen Definition und stellt die bildliche Transposition der fiktionalisierten Mündlichkeit, des „Wortes“ dar. Obwohl das Bild auch hier so zum Bild wird, dass es sich als „Simulation eines Anblicks“ versteht³³, verlässt es

³¹ Wo die „Verbildlichung“ des Wortes oder des sprachlichen Zeichens als ein instrumentelles Verfahren von der vom Subjekt vollzogenen sprachlichen Strategie bedingt ist, lässt sie sich mit dem oralen Modus durchaus vereinbaren: sie bringt die „bildliche“ Funktion gleichsam in das sprachliche Element herein, dies hat jedoch nur Phänomenalisierung zur Folge.

³² Über den semantischen Verfremdungscharakter in Bezug auf eine Zeile von *Manche Freilich* ... („und da sitzen sie wie zu Hause“) vgl. STIERLE: a. a. O., S.114.

³³ Vgl. Gottfried WILLEMS: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen, Niemeyer 1989, S. 170.

doch durch seine Ablösung von den vorgängigen pragmatisch-narrativen Rahmen und seine Verselbständigung die Koordinaten der situativen Einbettung der Wahrnehmung. Das „Wort“ wird hier von der in den „Waben“ involvierten – den organischen Ursprung verändernden – Artifizialität und netzartigen Räumlichkeit bestimmt, wo die Erwartung eines Mittelpunktes nicht selbstverständlich ist.

Da hier auf eine umfassende Behandlung des ungarischen Ästhetizismus verzichtet werden muss, können wir die Probleme der unterschiedlichen kulturell-poetischen Interpretation der oben angedeuteten Zusammenhänge nur anhand eines herausragenden intertextuellen Beispiels berühren. Die seit der Bemerkung von Lőrinc Szabó³⁴ mehrmals erwähnte Beziehung zwischen der *Ballade des äußeren Lebens* und der *Frage am Abend* von Mihály Babits ist tatsächlich so auffallend, dass die beiden Gedichte wahrscheinlich von mehreren Lesern als Repräsentanten desselben dichterischen Paradigmas angesehen werden. Gewiss könnte die Tatsache, dass zwei Texte schon auf der Ebene der Semantik starke Ähnlichkeiten aufweisen, diese Meinung legitimieren. So bliebe nichts mehr übrig, als Babits' geschichtliche Sensibilität zu würdigen, ohne die delikate Frage zu stellen, welchen Überschuss die zwischen den Entstehungen beider Gedichte vergangenen sechzehn Jahre dem historischen und virtuellen Leser von *Frage am Abend* gewähren könnten. Ganz zu schweigen davon, dass Babits Hofmannsthal später vorwarf, er speise sich zu sehr aus den Requisiten der Vergangenheit, und diesbezüglich Béla Balázs auf die allein inspirative Kraft des eigenen kulturellen Erbes (in diesem Fall der Volksballaden der Székler) aufmerksam machte, auf die „alte und fremde

³⁴ S. Az „Esti kérdés“. Irodalomról a rádióban [Die „Frage am Abend“. Über Literatur im Rundfunk], *Nagyvilág* 1975, S. 461.

Formtradition“ Hofmannsthals verzichtend.³⁵ Nun, da die *Frage am Abend* eine Palinodie von Hofmannsthals Gedicht darstellt, ließe sich die Folgerichtigkeit dieses kulturellen Urteils bezweifeln. Die Nivellierung der interkulturellen Bedingtheit kann auch an der Aufhebung der dispersiven, anhand kultureller Paradigmen nicht kontrollierbaren Wirkung der inversen Lesbarkeit von der Andersheit her interessiert sein. Dennoch kann nur – auch in diesem Falle – die sprachlich-poetische Leistung der Texte über die (Il-)Legitimität der über sie gefällten Urteile entscheiden.

So gesehen kann aber leicht bewiesen werden, dass sich hinter der auffallenden Nähe in Wahrheit eine Fremdheit verbirgt, denn diesseits und jenseits der syntaktischen oder teilweise semantischen Ähnlichkeiten sind die beiden Gedichte in ganz anderen Horizonten der Sprachauffassung zu situieren. Die Unabhängigkeit der rhetorischen Virtualität von den jeweiligen grammatischen Strukturen³⁶ kann solche Lesarten in Bezug auf die beiden Gedichte begründen, wo die offensichtlichste intertextuelle Anspielung in der Wirklichkeit keine identische oder verwandte Perspektive signalisiert, sondern sich als ein Fall des „misreading“ entpuppt.

Die *Frage am Abend* kann gleichsam in metonymischem Sinne als das „Weiterschreiben“ der *Ballade des äußeren Lebens* aufgefasst werden: darauf kann der paratextuelle Effekt hindeuten, der die nachdrückliche Rolle vom „Abend“ aus dem früheren Gedicht in die Position des Titels setzt. Das Gedicht versteht sich hier als eine gänzlich orale Mitteilung, als die lyrische Figur der (Selbst)anrede, d. h. das Moment der Mitteilung ist an das Subjekt gebunden. Dieses Subjekt ist es, das den im Titel angedeuteten Sprechakt, also das Gedicht selbst, vollzieht. Die mediale Bedingtheit des lyrischen Textes ist in dem Vollzug dieses Aktes kurzgeschlossen:

³⁵ S. Ferenc SZÁSZ: Die Rezeption der Dichtung von Hugo von Hofmannsthal in Ungarn, in: *Hofmannsthal-Forschungen* 1981, Wien, S. 326.

³⁶ S. Paul DE MAN: *Hypogramm und Inschrift*, S. 403.

das Sprechen selber kann sich nicht verselbständigen oder sich vom „Sprechenden“ lösen, so wie es das deutschsprachige Gedicht inszeniert. (Es ist kein Zufall, dass in *Frage am Abend* nirgends jene sprachliche [Selbst]reflexion aufgespürt werden kann, die bei Hofmannsthal in mehreren Gedichten bestimmend war.) Die „Textualisierung“ der lyrischen Stimme hat dort ihre plurale mediale Zugänglichkeit begründet und umgekehrt, hier wird die Aufzählung der verschiedenen Lebenssituationen („während du in der weiten Welt wo immer / herumstreifst ...“) von vornherein nur in der Orientierung zum einzigen Telos für das Gedicht relevant („wirst insgeheim [„dennoch“ – im Orig.] verwaist dich fragen müssen“). Auf den Einwand, im Gedicht konstituiere sich doch eine beeindruckende Vielfalt, lässt sich schon hier erwidern: es werden vor allem *Situationen* in Szene gesetzt, lebensweltliche Situationen („döst in deinem Zimmer“, „gehst müd mit deinem Hund“, „im Staub der Landstraße“), die die Phänomenalität der oralen Sprechsituation auf das Textganze verlagern: deshalb wirkt die „philosophische“ Fragenreihe im zweiten Teil des Gedichtes – da sie in der symbolisierenden Strategie des subjektiven Aktes konstituiert wird – teilweise unvermittelt mit den bildlich-evokativen Elementen des Textes. So stammt die Selbstaufhebung der Frage notwendigerweise aus dieser Unvermitteltheit, wegen des Mangels an diskursiver Differenzierung, wegen der Totalisierung, die „das Ganze des Daseins“ aufstößt, eigentlich aber die Ordnung des Seienden vergegenständlicht Totalisation. Es kann sogar gefolgert werden, dass das „gedankliche“ Hauptproblem des Gedichtes nicht nur in der Frage des „Wozu“ zu suchen ist – zumal das Gedicht auf später zu erläuternde Weise die Antwort auf diese Frage *schon* weiß (vgl. mit den oben erwähnten zielgerichteten syntaktischen Zusammenhängen) –, weil das im Text beträchtlich reduzierte aporetische Verhältnis in demselben Maße der etablierten medialen Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Seienden bzw. seiner eigenen Rede entstammt.

Es sind vor allem die medialen Folgen der markierten oralen Sprechsituation, die die kognitive Zugänglichkeit der – bildlichen oder pragmatischen – Elemente des Gedichts bedingen. Der Schein der Mimesis – z. B. in den ersten Zeilen – entsteht aus der Gegenüberstellung von phänomenalem Sprechenden und „Natur“, so dass „alles, was selber nicht Geist, Bewußtsein ist, diesem in unaufhebbarer Andersheit gegenübersteht und in striktem Sinn ›Gegen-Stand‹ ist“³⁷. Die Andersheit der Natur – „als das, was von ihm [dem Menschen] nicht weiß“³⁸ – kann sich gewiss keine Geltung verschaffen, denn die als Wahrnehmung gesetzte ästhetisierende Attitüde, „die Aufhebung der Diskontinuität von Wahrnehmung und Selbstaussdruck“³⁹ stellt die Seinsweise des ihr gegenüberstehenden Gegenstandes in anthropomorphisierende Kategorien um. Sie verwandelt diese Seinsweise also in ein Medium, verleiht ihr den Charakter des Kunstschönen, das alles versteht sie aber nicht als unhintergehbare kommunikative Vorgängigkeit und Geschehen, sondern als Tätigkeit des Subjekts. Damit wird die Doppeltheit von Wahrnehmung und Wahrgenommenem verschmolzen – im Zusammenhang des Bewusstseins des Wahrnehmenden, weil diese Doppeltheit keiner „Mittelsphäre“⁴⁰ ausgesetzt ist, die diese Übertragungen zugleich ermöglicht *und*

³⁷ Vgl. Friedrich KITTLER: *Hebbels Einbildungskraft – Die dunkle Natur*, Frankfurt a. M., Lang 1999, S. 17.

³⁸ Vgl. Hans-Georg GADAMER: *Gesammelte Werke II. Hermeneutik II*, Tübingen, Mohr Siebeck 1986, S. 381.

³⁹ György RÁBA: *Babits Mihály költészete 1907–1920 [Die Dichtung von Mihály Babits]*, Budapest, Szépirodalmi Könyvk. 1981, S. 322.

⁴⁰ Nietzsche hat genau das Moment der in jeder Perzeption mitwirkenden medialen Übersetzung und Vermittlung betont, zusammen mit der Unvermeidlichkeit der Diskontinuität („denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Kausalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, ich meine eine andeutende Übertragung, eine nachstammelnde Übersetzung in eine ganz fremde Sprache“). „Ästhetisches Verhalten“ bedeutet bei ihm nicht die – das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Vergleich auf die analogisch-kausale „Entsprechung“ hinausspielende – Ideologie der

sie mit dem Index der Willkürlichkeit als der Allegorie der Vermitteltheit versteht. „Wenn es dem Geist gelingt, sich selber zum Anderen zu verwandeln, hört er alsogleich auf, Geist zu sein“⁴¹, und so wird zum Hauptinteresse dieses Sprechverhaltens genau die Situierung der Erscheinungen der „Natur“ oder der Fremdheit des Anderen als diskursive Zeichen. Unterdessen produziert die Doppelung oder erwünschte Einheit von empirischem und transzendentalen Ich, „Erlebnis und gedankliche Verarbeitung“⁴², auf ähnliche Weise teleologische Züge, so wie die einseitige Übertragung von „wörtlicher“ Wahrnehmung (die Phänomenalität des „Abends“) und Ästhetisierung bzw. kognitiver Symbolisierung („als Beispiel nimm den Halm ...“).

Das sprachliche Medium dieses, unter der Herrschaft des Subjekts stehenden Transfers stellt wohl nicht zufällig die Tropologie des Vergleichs dar: da die Figur des Vergleichs im wesentlichen von der Struktur des *Beispiels* bestimmt wird (Beispiel aus einem anderen, jedoch genau so gut gekannten Seinsbereich, sei es ästhetisierende Bildlichkeit oder Anspielungen auf die Antike), so ist sie an die aufzeigende, oral bedingte Tätigkeit des Subjekts gebunden.⁴³ Dem ist auch der deiktische Zwang

ästhetizistischen Wahrnehmung, sondern den nicht-„natürlichen“, konstruierten Charakter jedes medialen Transfers.

⁴¹ KITTLER: Ebd., S. 21.

⁴² Die Unterscheidung zwischen dem Ich des „Erlebnisses“ und dem allgemeinen Ich ist charakteristischerweise als Allegorie der pragmatischen Empirie der Oralität und der Figur der „Vergeistlichung“ aufzufassen, die diese Empirie zu bekämpfen versucht. Übrigens war der architextuelle Marker des bezüglich von Babits-Gedichten mehrmals erwähnten dramatischen Monologs (vgl. RÁBA: a. a. O., S. 123.) im angelsächsischen lyriktheoretischen Kontext gerade an der Vermittlung zwischen dem empirischen und transzendentalen Ich interessiert, bis zum „New Criticism“. Dieser hat das Gedicht vorwiegend als „eine fiktive Repräsentation eines personalen Sprechakts“ interpretiert (vgl. Jonathan CULLER: *Changes in the Study of Lyric*, in: Ch. HOŠEK; P. PARKER [Hg.]: *lyric Poetry – Beyond New Criticism*, Ithaca, Cornell University Press 1985, S. 40.)

⁴³ Dies bezeugen unter anderem die zahlreichen deiktischen Sprachmomente: „dieser Hügel“, „die Wolken, die[se] traurigen Danaiden“, oder im Schluss: „als Beispiel nimm den Halm, den zarten dort...“ (Die deutsche Übersetzung von Alfred GESSWEIN

anzurechnen, der – in zeitlich-räumlicher, phänomenaler Hinsicht – im Ganzen des Gedichts anwesend ist. So wie die Dominanz der Situativität: der Text kann keine diskursiven Zusammenhänge setzen, ohne auf eine empirische Situation hinzuweisen. Die das Gedicht stark bestimmende Wiederholung oder Redundanz ist daher kein Moment der sprachlichen Diskursivität, wie im Sprachgebrauch der *Ballade des äußeren Lebens*, der, von empirischen Situationen abgehoben, nicht an der Bezeichnung, sondern eher an der nicht-totalisierenden Relationierung interessiert ist⁴⁴ –, sondern pragmatische Funktion der oralen Sprechweise, die – „in dem Moment verschwunden, in dem sie stattfindet“ – das Gesagte mithilfe der Redundanz und Wiederholung in der Anwesenheit anhält.⁴⁵ So überrascht es kaum, dass sich die oft gepriesene Syntax der *Frage am Abend* als ziemlich einheitsorientiert entpuppt: die Aufzählung der einzelnen Motive mündet nicht in ihre Dispersion, bereitet keine sprachliche Fragmentation vor, sie gliedert sich vielmehr in die mehr oder weniger erkennbare syntaktische Ordnung und in deren zielgerichteten Prozess. So gibt sich die holistische – nicht plurale – Konzeption des Gedichtes im Medium der Wiederholung als Konsequenz der Sprechsituation aus: weil sie nicht der analytischen Zergliederung überantwortet wird; die Anhäufung von Situationen macht lediglich

blendet übrigens einen Teil der deiktischen Momente aus, was das Gedicht in modernerem Licht erscheinen lässt.)

⁴⁴ Dort erübrigt sich das Zurückbinden des lyrischen Sprechens auf empirisch-orale Bedingungen durch den abrupten Anfang – „Und Kinder wachsen auf ...“ – als dialogisches Moment von vornherein mit dem Hinweis auf einen, dem Gedicht „vorausgehenden“, aber nicht erschließbaren Kontext. Dieses Moment setzt vielmehr ein fragmentatives Potential in Gang. Folglich ist hier auch die Modalität der Interrogation vielschichtiger – „Wozu sind diese aufgebaut“, „Was wechselt ...“, „Was frommt das alles uns und diese Spiele?“ – als in „Frage am Abend“, das in der Monotonie des „Wozu?“ verharret. Ganz zu schweigen davon, dass durch die diskursive Weise des Fragens weder der Ort noch die Attitüde des Lesers definiert wird, im Gegensatz zu dem deiktischen Zwang von der Apostrophe „als Beispiel nimm den Halm.“

⁴⁵ ONG a. a. O., S. 45

ihre Aggregation oder Addition – nicht ihre Materialisierung – manifest und führt uns in die etablierte Ordnung der Dinge zurück.⁴⁶ Was wir oben als Mangel an diskursiver Vermittlung erwähnten, ist gerade als Folge der asymmetrischen medialen Verhältnisse zu erklären: die „philosophischen Fragen“ des Gedichts – die Anklage der fehlenden Teleologie der holistischen Anhäufung und Gegenständlichkeit, paradoxerweise aber auch deren gleichzeitige Beherrschbarkeit – können sich als Produkte dieser medialen Situation enthüllen. Im Zusammenhang damit ist die Vorstellung der Unvermitteltheit aus dem Phänomen herzuleiten, dass der setzende-projizierende Akt des „Beispiels“ oder Vergleichs im Zeichen des Symbolischen erfolgt, also sich in der „Bekleidung“⁴⁷ der phänomenal-situativen Gegebenheiten mit Bedeutungen durch das Bewusstsein vollzieht. Er realisiert sich als ein einseitiger Prozess, denn er erfordert auf dem tropologischen (und teleologischen) Weg zu den abstrakten Sachverhalten immer die (Fiktion der) phänomenalen Gegebenheiten, damit wird der inversen Lesbarkeit kein Spielraum gelassen.

Die a priori verstandene Aufhebung der inversen *Lesbarkeit* ergibt sich in medialer Hinsicht vor allem daraus, dass der selbstaufhebende Charakter des Mediums der Stimme die Illusion verstärkt, das Bewusstsein würde mit sich selber zusammenfallen und das jeweilige Andere

⁴⁶ „Eine klangbeherrschte verbale Ökonomie paßt besser zu aggregativen (harmonisierenden) als zu analytischen, zergliedernden Tendenzen (die das geschriebene, visualisierte Wort mit sich bringen würde: Der Gesichtssinn ist ein zergliedernder Sinn). Sie paßt auch besser zu einem konservativen Holismus (zur homeostatischen Gegenwart, die bewahrt werden muß, zu formularischen Ausdrücken, die bewahrt werden müssen), zum situativen Denken (das auch holistisch ist, mit dem menschlichen Handeln als seinem Zentrum) als zum abstrakten Denken. Sie entspricht einer bestimmten humanistischen Wissensorganisation, die eher um die Handlungen der Menschen und der anthropomorphisierten Lebewesen kreist als um unpersönliche Dinge.“ ONG a. a. O., S. 77.

⁴⁷ Ironischerweise können die ersten Zeilen als das literale Moment dieser „Bekleidung“ gelesen werden: „Als der Abend (...) seine schwarze, sanfte samtene Decke, (...) behütend sorgsam auf die Erde legt.“

entbehren. (Letztere kann so nur in der „Beseelung“ durch die Projektionen des Subjekts zum Dasein kommen. Die erkenntnistheoretische „Sachlichkeit“ von Babits kann sich in diesem Zusammenhang als eine ziemlich hinfällige Konstruktion erweisen.)

»Ein Verschwinden des Daseins, indem es ist, hatte Hegel »den *Ton* genannt und ihn folgerecht als »erfüllte Äußerung der sich kundgebenden Innerlichkeit feiern können. Was sich unmöglich speichern ließ, war auch nicht zu manipulieren. Es verschwand, ließ seine Materien oder Kleider fallen und präsentierte das Echtheitssiegel Innerlichkeit.«⁴⁸

Wenn die Verdopplung der Stimme, die Einschreibung ihrer eigenen „Spur“ eine Äußerlichkeit produziert, die sie zum Medium macht, so wird sie nicht mehr einfach als ein vermittelnder – sich selbst aufhebender – Kanal funktionieren, eher wird sie auf ein konstitutives System zurückgreifen. Die Vorstellung vom Zusammenfallen des Sprechens und Hörens⁴⁹ will aber die – die Kontrolle des Subjekts hinter sich lassenden – medialen Konsequenzen der Einschreibung der Momente des Sprechens und Hörens vermeiden. Jene Konsequenzen nämlich, die nicht nur die Rhetorisierbarkeit der lyrischen Stimme (seitens des Lesers), sondern zugleich auch die Dekonstruktion des Inszenierungs-codes des Gedichtes und die Vervielfachung seines medialen Systems mit sich bringen würden. Hier interessiert in erster Linie die fixierte Beziehung von Trope und Referenz: deren Einseitigkeit entstammt nicht nur der mimetischen Annahme der phänomenalen Gegebenheiten, sondern auch der Fiktion des unvermittelten, die Einschreibbarkeit entbehrenden Charakters der Referenz. So kann sich die Trope – der Index der ästhetisierenden Attitüde – quer zu der ursprünglichen Absicht letztendlich nur

⁴⁸ F. KITTLER: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose 1986, S. 59.

⁴⁹ Die Fiktion des „Sich-sprechen-Hörens“, wie DERRIDA es genannt hat. Vgl. *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1979, S. 132–136.

als redundantes Element (gleichsam als „⁵⁰samtene Decke“) offenbaren, und nicht als notwendiger Begleiteffekt des materiale Zusammenhänge hervorbringenden Modus der Wahrnehmung als Einschreibung, zusammen mit seiner unvermeidlichen fiktionalisierenden Wirkung. Kann sich die Stimme nur als Repräsentation der Subjektivität, im Zusammenfallen mit ihr präsentieren (und verschwinden), nicht als Zitation der einer vermeintlichen ontischen Stimme immer schon vorgängigen virtuell-materialen Stimmen, so wird die (vielleicht vorhandene, aber nicht zuhandene) Andersheit der „Natur“ immer nur in der Anthropomorphisierung oder Ästhetisierung durch den „Geist“ der Übertragung in die Dimension des Ausdrucks würdig.⁵¹ Diese Ästhetisierung wirkt freilich auch als Einschreibung, wie jedwede „Wahrnehmung“; ihre Kontingenz verleugnend entzieht sie sich jedoch der unvorsehbaren Referentialisierung, d. h. sie stabilisiert sich der Transposition gegenüber, die andere nicht-vorhandene, nur als Zitate zugängliche Referenzen aktualisieren würde. Da aber die Materialisierung der Trope gleichbedeutend ist damit, dass sie ihre hinsichtlich der Subjektivität zugrundeliegende ontologische und referentiell-figurale Ordnung verliert, somit ihre Transparenz aufgebend nicht als Symbol, sondern als eine zufällige, zugleich als Bild und Inschrift funktionierende Inskription anwesend ist, so kann sie nur als interpretatorische Aufgabe zugänglich werden und nicht als ästhetisierende Nachbildung der „Wahrnehmung“. In diesem, auf die Interpretation angewiesenen Kontext kann aber nicht einmal der – anderswo stabile – Ausgangspunkt für gegeben gehalten werden, der den internen medialen Charakter des sprachlichen Moments bestimmen würde: nämlich, ob man es mit Bild oder Zeichen zu tun hat. Diese mediale

⁵⁰ KULCSÁR-SZABÓ: *Kép és jelentés*, S. 81.

⁵¹ Im Sinne der bekannten ästhetischen Vorschrift von HEGEL: „In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt*, da das *Geistige* in ihr als versinnlicht erscheint“. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1986, S. 61.

Wechselseitigkeit war im Schluss des Gedichtes von Hofmannsthal – wenngleich im Modus des verschobenen Vergleichs – zu beobachten, wo das offensichtlich abstrakt-hörbare „Wort“ plötzlich in die Perspektive der nicht bloß symbolischen, sondern ihre Artifizialität oder Gebildencharakter betonenden Bildlichkeit gerückt wurde.

So wie Oralität und Phänomenalität, die Lokalisation des Ursprungs der „Stimme“ und die subjektgebundene Beschaffenheit der Wahrnehmung die Deixis des lyrischen Ich stabilisieren, zeigt sich praktisch auch das mediale Verhältnis von Natur- und Kunstschönem als eines der Versöhnung oder Verschmelzung. Da hier der orale Charakter der Stimme genau seine „Aufschreibbarkeit“ verleugnet, parallel zu der Abhängigkeit der visuellen Momente von dem situativ-mimetischen Wahrnehmungsmodus (nicht ihrer Ablösung und Materialisierung von dem letzteren), so findet nur die Projizierung der etablierten figuralen Ordnung (der Form der in den Vergleichen erfolgenden Ästhetisierung) auf die referentielle Ordnung des – nicht minder für gegeben gehaltenen – „Wahrgenommenen“ als solchen statt. Dies verhüllt jene besondere ästhetische Aporie, der die Künstlichkeit hochpreisende

Ästhetizismus [...] beschränkt sich ja nicht auf die Welt der künstlichen Dinge, sondern schließt stillschweigend auch das ein, was in der klassischen Ästhetik, bei Hegel etwa, das Naturschöne genannt wird.⁵²

Die selbstinterpretierende Trope des Gedichts wäre demnach das Moment vom „matten Opalspiegel, [der] die Flammen zerlegt“ in der Mitte des Textes. Hier hat man es paradoxerweise mit einer symmetrischen Fixierung des Übergangs zu tun: die immanente Wertsubstantialität des Edelsteins – übrigens ein beliebter ästhetischer Topos⁵³ – ist

⁵²ŽMEGAČ: Zur Geschichte ästhetischer Künstlichkeit, in: Ders.: *Tradition und Innovation*, S. 42.

⁵³ Vgl. WUTHENOW a. a. O., S. 127.

dennoch auf das phänomenale Scheinen angewiesen. Und zwar so, dass sie gleichsam in der Transformierung des für gegeben genommenen Realitätsmoments zur Geltung kommt („die Flammen zerlegt ...“). Sie ruft nicht die Kontingenz der Wahrnehmung hervor, vielmehr betreibt sie – ausgehend von der von vornherein erfolgten Trennung von Gegenstand und Bewusstsein („Flamme“ und „Spiegel“) – die Setzung und Aufrechterhaltung der Beziehung zwischen den beiden Polen. So wie der „matte Opalspiegel“ ohne das Licht nicht möglich ist, mit dessen Hilfe er aber die Phänomenalität in die Codes der Ästhetisierung transponiert, so wird in diesem Zusammenhang die Beziehung von Wahrnehmung und Ästhetisierung, Gegenstand und Bewusstsein stabilisiert. Es geschieht keine Materialisierung der „Flamme“, keine Virtualisierung und Vervielfachung ihrer vermeintlichen Referenz, man gewinnt nur aus der Perspektive des „matten Opalspiegels“ so etwas wie eine Aussicht auf das Phänomen als solches, zugleich kann nun der „matte Opalspiegel“ (das Bewusstsein) sich selbst nur durch die Gegebenheit des Lichts (durch die Konstatierung des Seienden) vergewissern. Hier wird die Beziehung zwischen den beiden betont, damit das wechselseitige Gleichgewicht aufrechterhalten werden kann. Dieses Gleichgewicht kann nur intakt bleiben, wenn es fortwährend aufs neue produziert und nicht in kontingente Materialität transponiert wird, in letztem Fall könnte es nämlich die Stabilität des symmetrischen Verhältnisses erschüttern und in andere Zusammenhänge eintreten.

Die Lokalisierung des Übergangs als eines solchen ist in struktureller Hinsicht mit der nicht medienabhängigen Präsenz und Unvermitteltheit der Stimme verwandt, genauer: damit, dass die Stimme in ihrem Vollzug zugleich ihren medialen Grund aufhebt. Darum basiert sie auf der Konzeption der identischen Wiederholung („der Abend“, „die Hügel“, „das Meer“), denn es gibt für sie kein materiales Ereignis, das unvermeidlich einen gewissen Vergangenheitscharakter implizieren würde, das sich also

in die Verdopplung von Gedächtnis und Antizipation entzweien würde. Die Operation des „Sich-sprechen-Hörens“ als der „singulären Selbst-Affektion“ „operiert im Medium der Universalität; die dort erscheinenden Signifikate müssen Idealitäten sein, die *idealiter* unendlich als dieselben müssen wiederholt oder weitergegeben werden können“.⁵⁴ Das Postulat der von anderen identisch zu verwirklichenden Wiederholung des vom Ich Gesagten ergibt laut Derrida „eine Möglichkeit der Reproduktion“, die als „Phänomen einer Herrschaft oder einer grenzenlosen Macht über den Signifikanten“⁵⁵ interpretiert werden kann. So vollzieht sich die Reproduktion der phänomenal-sprachlichen Gegebenheiten im sprachlichen Horizont von *Frage am Abend* auf solche Weise, dass sie – im Modus des Vergleichs – sogleich in die vom Subjekt kontrollierte Qualität umschlägt, somit also die Integrität und Macht des Subjekts über die Seienden gewährleistet. Unter „Seienden“ muss hier auch die Sprache mitverstanden werden: die Abweisung der medialen Suppletarität rührt auf paradoxe Weise vom defensiven Anspruch der Vermeidung oder Beherrschung der aus dem medialen Charakter der referentiellen Vorgängigkeit stammenden Kontingenzen her. Ebenfalls so kommt die nicht minder paradoxe Folge auf, dass die Aufzählung der kulturell-literarischen Allusionen *nicht* als poetischer Index der Unverfügbarkeit der intertextuellen Vorgängigkeit funktioniert, sie richtet sich eher auf die Ausschließung anderer (die „Referenz“ multiplizierender) möglicher Bedeutungen, auf die Stabilisierung der einseitigen Beziehung von Referenz und Trope. Das heißt, das Gedicht schreibt die Momente der – im Prinzip für alle zugänglichen – Referenzen mit einer auffallenden Beharrlichkeit in exklusive Tropologie um, um der Materialisierung der Referenzen, d. h. deren semantischer Streuung, ihrer Lesbarkeit durch die anderen

⁵⁴ DERRIDA: a. a. O., S. 135.

⁵⁵ Ebd., S. 137.

auszuweichen. So wäre die Herrschaft der Subjektivität nicht nur über das Seiende, sondern auch über die Sprache garantiert.

Damit impliziert sie auch die Kontrolle über den möglichen Anderen, z. B. über den Leser. Die „Herrschaft über den Signifikanten“ oder die Kontrolle des Mediums „als solches“ versucht, jene textuelle Spur zu verwischen, die darauf hindeutet, dass die Aufzeichnung der oralen Sprachsituation – als Selbst-Affektion – immer nur vom virtuellen Anderen bedingt zustande kommt, unabhängig von der kognitiven Instanz des sprechenden Subjekts. Wenn die im Modus des Vergleichs inszenierte Ästhetisierung sich als Suche nach dem substantiellen „Wort“, als Fixierung der Differenz von Medium (sprachliche Referenz) und Form („dichterische“ Sinnbildung) artikuliert, so erzeugt dies den Inszenierungscharakter der für oral – für ein Zusammenfallen von Sprechen und Hören – gehaltenen lyrischen Sprechsituation. Das heißt, diese Sprechsituation trägt die Ansprechbarkeit *und* Sichtbarkeit von anderen immer in ihrem „Kern“, sowie den unauflösbaren Unterschied von Stimme und Bedeutung, Stimme und deren materialer Gestalt. Das so aufgefasste Sprechen als Inszenierung ist von vornherein eine Zitation, denn es kann nur als ein nicht-naturaler, nicht bloß oral-personaler Anspruch zugänglich werden, als ein Ereignis, das auf die Übernehmbarkeit und Wiederholung von anderen angewiesen bleibt. Allein wird das Abhängigmachen des substantiellen „Wortes“ von der Sprachkompetenz des sprechenden Subjekts, in Zusammenhang mit dem vorgeschriebenen Charakter des Transfers von Referenz und Trope, sowie mit der Einheit von Deixis und Phänomenalität (im Rahmen der Oralität) nur durch die definitive Bestimmung des Adressierungskontextes des virtuellen Lesers möglich. Die appellative Frage im Schluss von *Frage am Abend* – einigen Interpreten zufolge Beweis der „Unabgeschlossenheit“ des Gedichts – verstärkt nur die mediale Fixiertheit der rhetorischen und redehermeneutischen Verhältnisse des Textes. Weil in die Rhetorik des Textes keine dispersi-

ven Folgen der anorganischen Seinsweise der sich von Anfang an in der Verschiebung befindenden Referenz eingerückt werden, weil im Gegenteil die Fiktion der identischen Wiederholung der Referenz das bestimmende Moment ist, schließt die Transformation der referentiellen Momente („Abend“, „Mond“, „Wolken“, „Halm“) in die Ästhetisierung gerade die virtualisierende Wirkung der anderen, auf diese Referenzen gerichteten „Blicke“ oder Sehweisen aus. So wird vom Gedicht – gegenüber der in der Äußerlichkeit unvermeidlich implizierten Öffentlichkeit des „Umweges über die Instanz des Außen, der Welt, des Fremden“⁵⁶ – genau die Verknüpfung suspendiert, die die Instanz des „Äußeren“ mit den verschiedenen potentiellen, vom Subjekt nicht beherrschbaren Bedeutungen in Zusammenhang bringen könnte. Denn würden die sich in das „Äußere“ potentiell einschreibenden anderen Perspektiven – die Perspektivierbarkeit der Rede umkehrend – die Sichtbarkeit des Subjekts produzieren, so wäre „das Fremde schon in das Feld dieser Selbst-Affektion eingetreten, die dann keine reine mehr sein kann“⁵⁷. Der Ausschluss dieser Möglichkeit hebt also die Chance der wechselseitigen Lesbarkeit von Referenz und Trope, Bild und Zeichen auf und verhindert die Multiplizierung der adressativ-rhetorischen Verhältnisse des Gedichtes. „Als Beispiel nimm den Halm, den zarten dort:“ – hier summiert sich die definitive Modalität der Apostrophe mit der Präformiertheit der Referenz-Trope-Beziehung, hier steht das orale – nicht auf vorausgehende Texte zurückgeworfene – sprachliche Paradigma in engem Zusammenhang mit der Machtrhetorik der Symbolisierung, die den inszenierungsbedingten Charakter der (Wieder)einschreibung verleugnet. Das Gedicht reagiert damit durchaus auf die mögliche disper-

⁵⁶ Ebd., S. 135.

⁵⁷ Ebd., S. 136.

sive Wirkung der vom „Äußeren“ heraufbeschworenen Öffentlichkeit⁵⁸, d. h. der unhintergehbaren Bedingung der lyrischen Sprechsituation: auf die zu jeder Zeit mögliche rezeptive „Gegenzeichnung“ der angeblich personalen Stimme, somit auf ihre allen Aktualisierungen vorgängige – aber nur in diesen Aktualisierungen erfolgende – „unvordenkliche“ Einschreibbarkeit. Die *Frage am Abend* hält nicht nur den einzeln genommenen intakten Charakter und die fixierte Beziehung von alltäglicher Referenz und ästhetisierendem Modus unter der Kontrolle des Subjekts, sie ist auch bestrebt, mit der Behauptung der Einheit von Stimme und Semantik die vermeintliche Unabhängigkeit der lyrischen Rede von der medialen Aufzeichnung aufrechtzuerhalten. Damit wird im wesentlichen das Moment der dispersiven Lesbarkeit des *Textes* aus der der anhand vorgegebenen Codes vollzogenen Totalisierung unterworfenen ästhetischen Erfahrung ausgeschlossen.

In poetologischer Hinsicht kann die ästhetizistische Annahme der „elementaren Worte“ auf die idealistische Konzeption des Symbols zurückgeführt werden, indem in ihm die Einheit von Anschauung und Bedeutung auf „wahrnehmungsidentliche“ Weise verwirklicht werden sollte.⁵⁹ Durch die defigurierende Wirkung der Allegorie aber wird diese vermeintliche Kontinuität von Anschauung oder Wahrnehmung und Sinn zersetzt, da die Allegorie immer nur abhängig von Einschreibung(en) Bedeutung konstituieren kann. Der Konflikt von Inskription und Bildlichkeit bzw. Semantik destruiert daher die symbolische Struktur des „elementaren Wortes“. Damit aber die Leistung der Allegorie die

⁵⁸ Dieser Aspekt kann – schon im literalen Sinne – mit dem Verfahren der *Ballade des äußeren Lebens* in Zusammenhang gebracht werden, wo gerade die sog. „Äußerlichkeit“ den Kontexten der nicht-kontrollierbaren, nicht-lokalisierbaren Kommunikativität eingeschrieben und von den poetischen Äquivalenzen der formalen Auffassung von „Wahrnehmung“ losgelöst wurde.

⁵⁹ Vgl. HAVERKAMP: *Die vergessene Markierung*, S. 209.

Rhetorisierung des sprachlichen Ichs veranlassen kann, müssen jedem diskursiven Akt oder Effekt die Einschreibbarkeit der Wahrnehmung operationalisierende Aufschreibesysteme vorausgegangen worden sein. (Dies aber ist erst in den Texten der Spätmoderne zu beobachten, bei Gottfried Benn, später bei Celan, in der ungarischen Lyrik bei Attila József und Lőrinc Szabó.) Diese Systeme sind nicht nur unabhängig von der Intentionalität des Subjekts bzw. gehen über diese hinaus, sie verbinden die oben behandelte Einschreibbarkeit des Zeichens mit dessen simulatorischer Verarbeitung⁶⁰, mit seiner Umbesetzung in verschiedenen Transpositionen zwischen Bild und Sprache. Dies vollzieht sich in der ästhetischen Erfahrung der Lyrik im Netz der Rhetorik des Lesens, wo die Vorstellung des sprachlichen Subjekts – des rhetorischen Ich – nur in der jeweiligen Verschiebung des Textes als eines Aufschreibesystems entsteht *und* sich zugleich verändert. Wenn das Medium der Lyrik in der Reproduktion oder Repräsentation von zuvor gewussten sprachlichen Mustern nicht aufgeht, sondern deren Transgression den Weg bahnt – so dass es nicht als ein handlungsorientierter, sondern die sprachliche Wahrnehmbarkeit und Konzeptualisierbarkeit des Subjekts überhaupt erschaffender medialer Zusammenhang, respektive Ereignis auftritt –, so wird das Lesen nur unter der Voraussetzung vom Text lesbar, dass es sich selbst als Einschreibung, genauer: im System bzw. im Prozess der Einschreibung *und* als deren Subversion konstituiert.

⁶⁰ In anderen Zusammenhängen vgl. KITTLER: Fiktion und Simulation, in: *ars electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin, Merve 1989, S. 69.

Der verwundete Vogel oder die erzählte Metapher

1. Sprache und Sprachkritik

Die Zeit der sog. „Jahrhundertwende“ (d. h. der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert) – oder, mit einer anderen Terminologie bzw. mit einer gewissen Ausdehnung der Periode, die „Frühe Moderne“ – ist gekennzeichnet durch tiefgreifende soziale und kulturelle Veränderungen, die sich in verschiedenen kulturellen Diskursen auf verschiedene Art und Weise äußern. Es könnte auch von einer „Wendezeit“¹ gesprochen werden, die wesentliche Wandlungen in der Konzeption des Individuums mit sich bringt. Grundlegend ist dabei die in Philosophie, Psychologie (Psychoanalyse) sowie in Literatur thematisierte Veränderlichkeit und Variabilität der Grenzen der Persönlichkeit² sowie die Einsicht in die sprachliche Bedingtheit von Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis, in die Sprachlichkeit als grundlegende Gegebenheit menschlicher Existenz und Welterfahrung. Nietzsche behauptet in seinem 1873 geschriebenen, aber erst 1896 veröffentlichten Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, die Metaphorizität sei eine allgemeine Eigenschaft der Sprache bzw. der menschlichen Erkenntnis, die verhindert, über die Erscheinungen der Welt wahre Aussagen äußern zu können. Die Vermitteltheit von Erfahrung bzw. Erkenntnis durch sprachliche Zeichen ist

¹ Vgl. Claus SOMMERHAGE: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*. Paderborn, Schöningh. 1993, S. 13. Sommerhage versteht unter „Wendzeiten“ zugleich auch „Krisenzeiten“ bzw. „Fin-de-siècle-Zeiten“ und hebt damit gewisse Ähnlichkeiten zwischen den von ihm untersuchten Epochen hervor.

² Titzmann spricht von der „Verunsicherung/Verschiebung/Tilgung/Setzung von Grenzen der Person nach außen oder innerhalb der Person“ als Möglichkeiten von Selbstdefinition, wobei er in der Literatur der Frühen Moderne eher die Verunsicherung, Verschiebung, Tilgung bzw. die nur potentielle oder unrealisierte Setzung von Grenzen diagnostiziert (Michael TITZMANN: *Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900*. In: Manfred PFISTER [Hg.]: *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989, S. 36–52; hier: S. 39).

nach Nietzsche ein absolutes Hindernis, das keine „richtige Perzeption“ ermöglicht. Weder Kunst noch Philosophie können zur Erkenntnis des wahren Wesens der Dinge und der Welt führen, sie erreichen nur die Oberfläche, die Erscheinung und die Bilder der Sprache, denn „[w]as ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten.“³ Mehr noch, die „Abbildung“ besteht eigentlich in einem von der Wahrnehmung über dem „Bild“ des Wahrgenommenen bis zum „Wort“ reichenden Prozess der Metaphorisierung: „[e]in Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher“⁴, und durch diesen Prozess wird eben die „Welt“ hinter der Sprache „versteckt“:

Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.⁵

Nietzsche beschäftigt sich hier eigentlich – und darin steht er in gewisser Weise in der sprachphilosophischen Tradition der deutschen Romantik, deren zentrales ästhetisch-philosophisches Anliegen in einer (in der Kunst und durch den in der „Universalpoesie“ alle Bereiche absorbierenden künstlerischen Ausdruck ermöglichten) vermittlungsfreien Sprache/Ausdrucksweise bestand und die zugleich auch die Aporien solchen Bestrebens in Kauf nahm⁶ – mit dem Objektbezug, mit der

³ Friedrich NIETZSCHE: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (KSA). München, Deutscher Taschenbuch Verlag; de Gruyter 1980, Bd. 1, S. 873–890; hier: S. 878.

⁴ KSA 1., S. 879.

⁵ Ebd.

⁶ Zur Frage der Vermitteltheit sprachlichen Ausdrucks und der Kunst in der Romantik vgl. u. a. Magdolna OROSZ: Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel. In: Ferenc SZÁSZ; Imre KURDI (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h.c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. (Budapester Beiträge zur Germanistik, Bd. 34) Budapest, ELTE 1999. S. 167–192; hier: S. 168ff.

Referenz sprachlicher Zeichen und mit dem Problem der in dieser Relation notwendigerweise objektivierten Vermitteltheit menschlicher Sprache. Die „Wahrheit“ sollte zur Aufhebung des Objektbezugs führen, die einer Aufhebung der referentiellen Relation gleichkommen sollte. Ihre Unmöglichkeit lässt Nietzsche behaupten, Wahrheit sei nur

[e]in bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, [...]: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.⁷

Auf diese Weise sind keine wahren Aussagen über die Welt zu äußern („wahr“ im logischen oder epistemologischen Sinne von Wahrheit):

[...] denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein *ästhetisches* Verhalten, [...] eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache.⁸

Nietzsche bemüht sich hier primär um eine Wahrheitsdefinition von Aussagen, die später z. B. in den logisch-philosophischen Überlegungen des Wiener Kreises oder bei Wittgenstein im *Tractatus logico-philosophicus* ebenfalls eine zentrale Angelegenheit wird. Sie versuchen eben eine formale „Theorie der Sprache“ zu erarbeiten, die eine Isomorphie von Sprache und Welt voraussetzt und die Sprache eben vom Metaphorischen und Metaphysischen befreit. Nietzsches an und für sich epistemologische Fragestellung erhält aber – trotz der im Titel angekündigten Absicht einer „aussermoralischen“ Annäherung – zugleich einen moralischen Anklang, indem „Wahrheit“ bei ihm im doppelten Sinne funktioniert. Einerseits wird der Begriff „Wahrheit“ erkenntnistheoretisch

⁷ *KSA* 1., S. 880.

⁸ Ebd. S. 884.

verwendet, er kennzeichnet die Beziehung der sprachlichen Zeichen (Laute, Worte) zu den durch sie bezeichneten Gegenständen. Andererseits erhält er eine ethisch-moralische Färbung, indem Nietzsche vom „Trieb zur Wahrheit“ und „von der Verpflichtung, [...] wahrhaft zu sein“⁹ spricht, was letzten Endes zur „Lüge“ führt, d. h. zur Unmöglichkeit, die im epistemologischen Sinne verstandene „Wahrheit“ zu erreichen: „er [= der Mensch] lügt also in der bezeichneten Weise unbewusst und nach hundertjährigen Gewöhnungen“¹⁰. Diese Doppelreflexion über das Wesen der Sprache mündet in die Annahme, der auf den von vornherein metaphorischen Sprachgebrauch angewiesene Mensch „[...] trägt kein zuckendes und bewegliches Menschengesicht, sondern gleichsam eine Maske mit würdigem Gleichmaasse der Züge [...]“¹¹. Eine gewisse Konzession an die Kunst wird zwar gewährt, da die Kunst eben aus dem Metaphorischen lebt: „[...] jene Verstellung, jenes Verläugnen der Bedürftigkeit, jener Glanz der metaphorischen Anschauungen und überhaupt jene Unmittelbarkeit der Täuschung [...]“¹² wären aber der Preis dafür. Nietzsche, der herkömmliche Begriffe einer sprachlichen Analyse unterzieht, nimmt dadurch eine sprachkritische Position ein. So trägt er auch zur Bewusstmachung des „Sprachproblems“ bei, denn seine Sprachkritik

hat paradigmatischen Charakter für das moderne Nachdenken über die Sprache und lässt sich als unablässige Selbstkritik der Sprachtheorie, als Versuch zur Überwindung aller metaphysischen Bindungen beim Verständnis der Sprache bezeichnen.¹³

⁹ Ebd. S. 881.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. S. 890.

¹² Ebd. S. 889.

¹³ Ernst BEHLER: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn, Schöningh 1997, S. 263.

Nietzsches Sprachkritik, dieser „durchgängigen Fundamentalreflexion über die Sprache“¹⁴, kam besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine große Bedeutung zu (z. B. bei Derrida, Foucault, de Man), und sie führte zu einem intensiven Nachdenken über die Rhetorizität des Sprachgebrauchs sowohl in Literatur als auch in Philosophie und Historiographie.¹⁵ In seiner eigenen Zeit rezipierten die Sprachkritik von Nietzsche wenige, so z. B. Mauthner¹⁶, der in einigen kleineren Schriften die Bedeutung von Nietzsche betont und hervorhebt,

[d]ie Geistesthaten Nietzsches gehören nämlich vorwiegend in das erkenntnistheoretische Gebiet; wenn er die ›Umwertung aller Werte‹ vorzunehmen verspricht [...], wenn er in erster Linie die Begriffe ›gut‹ und ›böse‹ in ihrer alten Bedeutung nicht mehr gelten lässt, so treibt er hauptsächlich Sprachphilosophie.¹⁷

In seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* äußert er sich über das Problem der „Wahrheit“ ähnlich, indem er sie als sprachliches Phänomen betrachtet und behauptet, „dass selbst der hohe Begriff der Wahrheit menschliches Gerede ist“.¹⁸ Für Mauthner wie für Nietzsche ist die

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. dazu de Mans Feststellung: „[...] the relationship and the distinction between literature and philosophy cannot be made in terms of a distinction between aesthetic and epistemological terms. All philosophy is condemned, to the extent that it is dependent on figuration, to be literary and, as the depository of this very problem, all literature is to some extent philosophical.“ (Paul DE MAN: *Aesthetic Ideology*. [ed. with an introduction by Andrzej Warminski]. Minneapolis, The University of Minnesota Press [Theory and history of literature, v. 65]), S. 50.

¹⁶ Behler weist in dieser Hinsicht auf Mauthners Beschäftigung mit Nietzsches Sprachtheorie hin, die deshalb wichtig ist, weil sie in seiner Zeit – im Gegensatz zu anderen Aspekten von Nietzsches Philosophie – kaum entsprechend reflektiert wurde (vgl. BEHLER: *Ironie*, S. 261).

¹⁷ Fritz MAUTHNER, Fritz: Ola Hanssons Schriften. In: *Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und sociales Leben*. 1. Jg., Nr. 46, (16. 8. 1890), S. 753–755; hier: S. 755.

¹⁸ Fritz MAUTHNER: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1–3. Stuttgart; Berlin, Cotta 1901–1902. (Ungekürzter Nachdruck: Frankfurt/M.–Berlin–Wien: Ullstein, 1982.); hier: Bd. 3, S. 354.

Sprache ungeeignet dazu, durch sie irgendwelche Erkenntnis der Welt zu erlangen, da zwischen der Wirklichkeit und der Sprache keine direkte Beziehung, keine Entsprechung besteht.¹⁹ Mauthner, der die Metaphysik ebenfalls ablehnt und vermeiden will, sieht in der Kritik der Sprache die Möglichkeit einer Befreiung von der Metaphysik. Er betont, seine Sprachkritik sei eine konsequente Weiterführung von „Nietzsches Zweifel an den historischen Gesetzen“²⁰, die zur radikalen Sprachkritik führen soll:

Sprachwissenschaft im höheren Sinn wurde zur einzigen Geisteswissenschaft und eine Kritik der Sprache, die eine Erlösung von der Sprache, eine Erlösung vom Wortaberglauben verhieß, wurde das wichtigste Geschäft der denkenden Menschheit.²¹

Mauthners Kritik geht in dieser Bemühung bis zur Grenze des Sprachlichen, denn die „Kritik der Sprache muss Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren“²², aber die ursprüngliche und verlorene Einheit zwischen Objekt und Subjekt, Natur und Mensch (die bereits von der Romantik mehrfach thematisiert und von Nietzsche als unerreichbar gesetzt wird) könnte nur um den

¹⁹ Vgl. darüber Kampits, der Mauthners Behauptung betont, wonach Welterkenntnis „nur Selbstprojektion sprachlich-grammatischer Formen auf die Wirklichkeit bedeutet“ (Peter KAMPITS: Der Sprachkritiker Fritz Mauthner: Vorläufer der ordinary-language-theory oder Nachfolger Nietzsches? In: *Modern Austrian Literature*, Vol. 23, No. 2 (1999), S. 23–39; hier: S. 25).

²⁰ Fritz MAUTHNER: Die Herkunft des sprachkritischen Gedankens. In: *Die Zukunft*. 12. Jg., Bd. 47 (1904), S. 10–23; hier: S. 18 – Mauthners eigener Einschätzung gegenüber behauptet Landauer in einer Rezension von Mauthners *Beiträgen*, daß „Nietzsches Moralkritik und seine Ansätze zur Erkenntniskritik nur entzückende Plänkeleien auf den Außenwällen der Sprachkritik vorstellen, und ferner, daß seine Wortfreude und sein Hang, alle Fragen nur auf die Moralverfassung der Fragesteller hin anzusehen, ihn dauernd gehindert haben, die Fragwürdigkeit der Sprache zu erkennen“ (Gustav LANDAUER: Mauthners Werk. In: *Die Zukunft*. 11. Jg., Bd. 42 [1903], S. 455–464; hier: S. 457).

²¹ MAUTHNER: *Die Herkunft*, S. 18.

²² MAUTHNER: *Kritik der Sprache*, Bd. 1, S. 713.

Preis des Schweigens wiedergewonnen werden: „Und die Natur vollends ist sprachlos. Sprachlos würde auch, wer sie verstünde“.²³ Gegen die Sprachlosigkeit könnte nach Mauthners Auffassung (und darin weicht er von Nietzsche ab) die „Dichtung“, die Literatur ankommen, allerdings unter Verzicht auf das Bild der Wirklichkeit, d. h. auf Erkenntnis und Wahrheit, weil „die Sprache wohl ein herrliches Kunstmittel, aber ein elendes Erkenntniswerkzeug ist“.²⁴ Die literarisch verwendete Sprache könnte als „Wortkunst und nichts als Wortkunst“²⁵ funktionieren. Mauthner trennt somit die „Sprache als Kunstmittel“ von dem „Wesen der Sprache als Erkenntniswerkzeug“²⁶; der Kunst wird jede Erkenntnisfunktion abgesprochen, denn „[d]ie Poesie ist ein Sinnenreiz durch Worte.“²⁷ So wird der Mangel an Erkenntnis, der der Sprache zugeschrieben wird, für die Kunst jedoch ins Positive gewendet, denn eben dadurch kann die Sprache zumindest als Kunstmittel funktionieren, sie wird um den Preis der „Wahrheit“, der Erkenntnis für einen beschränkten Bereich gerettet.²⁸ Mauthners Festhalten am Wert der

²³ A. a. O., S. 49. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Wittgensteins berühmter Aussage im *Tractatus logico-philosophicus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (Ludwig WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe, Bd. 1. Stuttgart, Suhrkamp 1984, S. 85) scheint hier naheliegend zu sein, trotzdem darf Wittgensteins Sprachtheorie mit der Mauthnerschen Kritik nicht gleichgesetzt werden (über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Wittgenstein und Mauthner vgl. Joachim KÜHN: *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*. Berlin; New York, de Gruyter 1975, S. 95ff. sowie Bettina ULLMANN: *Fritz Mauthners Kunst- und Kulturvorstellungen. Zwischen Traditionalität und Modernität*. Frankfurt a. M., Peter Lang 2000, S. 110f).

²⁴ MAUTHNER: *Kritik der Sprache*, Bd. 1, S. 93.

²⁵ A. a. O., Bd. 1, S. 118.

²⁶ MAUTHNER: *Die Herkunft*, S. 12.

²⁷ A. a. O., S. 13. Es könnte hier auf eine mögliche Ähnlichkeit mit Nietzsches Aussage über das Wort als „Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“ (KSA 1, S. 878) hingewiesen werden, trotzdem sind die Unterschiede gravierend, denn Mauthner weist der Kunst eine Rolle zu, indem er – unter Verzicht auf „Wahrheit“, d. h. auf die Erkenntnisfunktion – dem Ästhetischen eine besondere Funktion zuerkennt.

²⁸ Vgl. Ullmann, die diese Feststellung Mauthners „für das Fundament seiner Kunsttheorie“ hält (ULLMANN: *Kunst- und Kulturvorstellungen*, S. 150).

Sprache als Kunstmittel führt ihn auch zu einer Kritik an Nietzsche, der eben diese Funktion, die er durchaus erkennt²⁹, nicht anerkennt: „Aber nicht als Erkenntniswerkzeug verwirft er die Sprache, immer nur als Werkzeug zum Ausdruck einer Stimmung. Der Dichter Nietzsche erhebt unerfüllbare Ansprüche an die Sprache.“³⁰

2. Sprachkrise und Literatur

Die in Philosophie und Sprachkritik artikulierte und betonte Brüchigkeit der Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihren Bezeichneten, zwischen Sprache und Welt, Subjekt und Objekt bedeutet für die Literatur zugleich das Problematisch-Werden ihrer eigenen Mittel bzw. der Beziehung dieser Mittel zum außersprachlichen Kontext. Diese Problematik wurde oft als „Sprachkrise“ bezeichnet, und sie entspringt einer „umfassenden Krise der Rationalität an der Wende zum 20. Jahrhundert“.³¹ Die Problematisierung der Sprache und ihrer Möglichkeiten steht der Mauthnerschen Sprachkritik ziemlich nahe und erhält von ihr manche Impulse³², da die sprachkritische Position als Herausforderung zur Reflexion über „Auswege“ zwingt.

Die Möglichkeit der Akzidentalität der Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, die schon in der romantischen Sprachphilosophie auftaucht und bei Nietzsche als unvermeidbare Metaphorizität

²⁹ Mauthner formuliert diese Einsicht folgendermaßen: „Um so feiner erkannte er [=Nietzsche], was wir für das Wesen der Sprache als Kunstmittel erklärt haben, daß die dichterische Sprache keine scharf umrissenen Begriffe kenne“ (MAUTHNER: *Kritik der Sprache*, Bd. 1, S. 369).

³⁰ Ebd., S. 368.

³¹ Klaus MÜLLER-RICHTER: Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des Sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der klassischen Moderne und in der Literatur der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: *Sprachkunst* 27, Heft 1 (1996), S. 67–85; hier: S. 74.

³² Vgl. Kampits, der zugleich vor der Behauptung eines direkten Einflusses Mauthners „auf diejenigen kulturellen Strömungen und Aufbrüche [...], die unter dem Titel ›Wien um 1900‹ einen nach wie vor beliebten Topos des Gegenwartsinteresses darstellen“ , nicht zurückschreckt (KAMPITS: *Der Sprachkritiker*, S. 23).

sprachlichen Ausdrucks sowie bei Mauthner in einer umfassenden Sprachkritik erscheint, ruft im literarischen Diskurs der Jahrhundertwende verschiedene Reaktionen hervor: einerseits die krisenhafte Bewusstmachung der Unmöglichkeit adäquaten sprachlichen Ausdrucks und die Suche nach Alternativen, andererseits den spielerisch-freien Umgang mit der von der mimetischen Bindung freigewordenen, freigesetzten Sprache.

Die berühmte Diagnose des Chandos-Briefes: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, [...]“ wird zurückgeführt auf die Sprachlichkeit des Zerfallsprozesses, denn „[...] nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“³³; außerdem ist dem Lord Chandos „[...] die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“³⁴, d. h. sich auszudrücken. Der Chandos-Brief als repräsentativer literarischer Text³⁵ artikuliert u. a. auch die Fragwürdigkeit der Bezeichnungsfähigkeit der Sprache: der Prozess dehnt sich allmählich auf alle Arten von Ausdrücken und Begriffen aus, auf abstrakte Worte, moralische Urteile und letztendlich auf die einfachsten Ausdrücke „im familiären und hausbackenen Gespräch“³⁶. Hinter der Sinnentleerung konventionell gebrauchter und funktionierender Ausdrücke – d. h. sprachlicher Zeichen – lauert das Nichts, die Worte verweisen auf nichts, sie bezeichnen nichts:

³³ Hugo von HOFMANNSTHAL: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe* (SWKA). Hrsg. von Ellen Ritter, Bd. XXIX. Frankfurt a. M., Fischer Verlag 1991, S. 49.

³⁴ Ebd. S. 48.

³⁵ Obwohl *Ein Brief* oft als direkte Äußerung von Hofmannsthal aufgefaßt wird, handelt es sich hier um einen fiktiven Brief einer fiktiven Person, d. h. um ein literarisches Werk, wie Sommerhage auch betont: „Der Brief des Lord Chandos ist keineswegs – also auch dann nicht, wenn man ihn auf Hofmannsthal bezieht und autobiographisch liest – das Dokument einer zufällig-individuellen ›Schaffenskrise‹ eines besonderen, vereinzelt, mithin beliebigen Künstlers – weder des 16. noch des 19. Jahrhunderts –, dieser Brief ist überhaupt kein Dokument, sondern ein poetischer Text“ (SOMMERHAGE: *Romantische Aporien*, S. 228).

³⁶ SWKA XXXI., S. 49.

Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.³⁷

Der geschilderte Zustand von Chandos, „eine Geschichte zunehmender Welt-, Selbst- und Sprachentfremdung“³⁸ ist eigentlich als eine Art Reaktion auf die in einer früheren Periode erlebte große Einheit von Individuum und Welt anzusehen:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber; [...] Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, [...] überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr: [...]³⁹

Zudem darf nicht vergessen werden, dass die Problematik des Lord Chandos eigentlich als Künstler- bzw. Kunstproblematik erscheint, denn er war selbst (zumindest bevor er damit wegen seiner schwerwiegenden „Verstummung“ aufhörte) ein erfolgreicher und wortgewaltiger Schriftsteller mit abgeschlossenen sowie geplanten Werken.⁴⁰ Damals schien

³⁷ Ebd.

³⁸ A. a. O., S. 231.

³⁹ SWKA XXXI., S. 47f.

⁴⁰ Dadurch lassen sich Parallelen zu Hofmannsthals Zeit ziehen, wodurch in fiktiver Form die Krise seiner Zeit erörtert werden kann, und die Schaffenskrise von Chandos repräsentiert literarische Entwicklungslinien, als deren Folge die Situation der Jahrhundertwende zumindest zum Teil interpretierbar wird: „Chandos' Krise wird von Hofmannsthal dargestellt als Resultat der literarischen Entwicklung seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, insofern Chandos' Laufbahn als Schriftsteller rekonstruierbar ist als eine Literaturgeschichte in nuce mit den Phasen der Anakreontik, der Klassik, der frühen, der späten Romantik bis hin zum Impressionismus der Jahrhundertwende; folglich sind die geschilderten Krisensymptome nicht (allein) zurückzuführen auf die vereinzelte Problematik eines besonderen Künstlers, sondern, [...], sie ergeben sich

das Problem der sprachlichen Formulierbarkeit bewältigt zu sein, die Sprache stand dem Künstler zur Verfügung, und die schriftstellerischen Pläne verraten die Zuversicht, dass Welt und Individuum sprachlich, durch eine „Chifferschrift“ ergreifbar sind:

Ich spielte auch mit anderen Plänen. [...] Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte.⁴¹

Die Hieroglyphe als Zeichen, das eine Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem repräsentiert, taucht in den Überlegungen bzw. Plänen von Chandos auch auf, sie ist aber ein Zeichen, dessen Bedeutung nur für Momente („manchmal“) und sich fast mythisch-offenbarend („wie hinter einem Schleier“ – es erinnert an die geheimnisvolle Göttin in Novalis' *Lehrlingen zu Sais*⁴²) auftun kann. Dadurch bezieht sich der Autor des fiktiven Briefes ziemlich direkt auf die (Früh)Romantik und besonders auf Novalis⁴³, dessen Einfluss er auch in einer anderen Hinsicht anerkennt, wie Hofmannsthal sich darüber in seinem Brief an Mauthner vom 3. November 1902 in Bezug auf die Einwirkungen auf den *Brief* äußert:

Meine Gedanken sind früh ähnliche Wege gegangen, vom Metaphorischen der Sprache manchmal mehr entzückt, manchmal mehr beängstigt. [...] Es besteht eben beides: Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch Ihr Buch. Der merkwürdige »Monolog« von Novalis, gewöhnlich hinter den Fragmenten gedruckt, ist Ihnen doch gewiß auch bekannt? [...] Das

konsequent aus dem Kursus der Literatur insgesamt“ (SOMMERHAGE: *Romantische Aporien*, S. 230).

⁴¹ SWKA XXXI, S. 46f.

⁴² Vgl. dazu auch SOMMERHAGE: *Romantische Aporien*, S. 230.

⁴³ Es gibt vielfältige intertextuelle Bezugnahmen im Brief, die fiktive Laufbahn von Chandos baut sich auf einer ganzen Reihe solcher Allusionen auf, vgl. dazu SOMMERHAGE: *Romantische Aporien*, S. 232ff.

Sonderbare ist, daß ich mir gar nicht bewußt war, in dem »Brief« in diese alten Gedankengänge hineingekommen zu sein – er ist von einem andern Standpunkt aus geschrieben – und erst durch Ihre Zeilen darauf aufmerksam geworden bin.⁴⁴

Der Gebrauch der Bezeichnung ›Hieroglyphe‹ taucht bei Hofmannsthal nicht nur im *Brief* auf, Allusionen auf die Hieroglyphe als Zeichen, das die Einheit zwischen Form und Aussage, Bezeichnetem und Bezeichnendem verwirklichen kann, lassen sich auch in Texten im Umfeld des Chandos-Briefes finden; übrigens wird die Idee der ›Hieroglyphe‹ zugleich im Sinne von etwas Ursprünglichem gebraucht, das von Gott gegeben und nur in der Natur bzw. dem Künstler (d. h. in der Poesie) zugänglich sei⁴⁵; das wird z. B. im *Gespräch über Gedichte*⁴⁶ klar formuliert:

Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: [...] Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf.⁴⁷

Der Chandos-Brief weist eine ähnliche Stelle auf, wo sich die Bedeutsamkeit der Dinge für den sie als bedeutsam wahrnehmenden Blick auftut, wobei hier das sprachliche Erfassen solcher Momente eher Schwierigkeiten bedeutet:

⁴⁴ SWKA XXXI, S. 286f.

⁴⁵ Das scheint wiederum ein Anknüpfungspunkt nicht nur an Novalis, sondern auch an frühromantische Postulate im allgemeinen zu sein, vgl. z. B. die Ausführungen über die zwei wunderbaren Sprachen bei Wackenroder, wo es ebenfalls Natur und Kunst sind, in denen sich die mystische Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem realisiert.

⁴⁶ Durch die *Erfundenen Gespräche und Briefe*, von denen viele nur geplant waren und fragmentarisch erhalten sind, nimmt Hofmannsthal auch auf Gattungen der Romantik intertextuell Bezug.

⁴⁷ SWKA XXXI, S. 79.

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, [...] kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.⁴⁸

Diese Lage sollte zur Suche nach Auswegsmöglichkeiten anregen, denn es wären mehrere Lösungen denkbar: einerseits wäre ein völliges Verstummen da – Chandos schreibt ja seinen Brief nach „zweijährige[m] Stillschweigen“⁴⁹ –, und der Lord lebt wirklich ein „stummes“, nur noch durch Äußerlichkeiten aufrechterhaltenes Leben: „[...] lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe, die Starre meines Innern [...] zu verbergen“.⁵⁰ Man könnte behaupten, dass Chandos hier als eine mögliche Alternative die schlimmsten Folgen der Akzidentalität der Sprache, des Zeichens erlebt.

Als andere Lösung der Krise wäre eine Suche nach alternativen Bezeichnungs- und Ausdrucksmöglichkeiten vorstellbar: Chandos formuliert den Gedanken des symbolischen, bedeutungstragenden Augenblicks, der eine intuitive, momentane Herstellung der Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erlaubt: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen

⁴⁸ Ebd., S. 50.

⁴⁹ Ebd., S. 45.

⁵⁰ Ebd., S. 52. – Zu Bedeutung und Funktion des „Schweigens“ bei Hofmannsthal vgl. Osterkamp, der einen Unterschied zwischen „schweigen“ und „stumm sein“ macht und zugleich behauptet, „[d]as Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 [also nach dem Chandos Brief; M. O.] deutlich zurück. [...] nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk.“ (Ernst OSTERKAMP: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne*. [Hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg]. Freiburg, Rombach Verlag 1994, S. 111–137; hier: S. 114f).

Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.“⁵¹ Das Ergebnis dieser intuitiv-subjektiven, beinahe mystischen Beziehung zur Welt könnte eine ideelle, aber (noch) nicht existierende Sprache sein, die die verlorene Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem realisiert:

[...] weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische [...], sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.⁵²

Die Möglichkeit alternativer Bezeichnungsmöglichkeiten sowie Selbst- und Welterfahrungsstrategien erscheint vielfach in der Literatur der Jahrhundertwende und kristallisiert sich in einigen bedeutsamen Texten heraus. Eine Variante dieser Alternativen kann z. B. in der veränderten Funktion und Bedeutung des Sehens, des Blicks, des Visuellen gesucht werden. Der „neue“ Blick, das „neue“ Sehen kann einerseits eine Chance für die intuitive Einheit zwischen Sehendem und Gesehenem bieten, wofür vielleicht Rilkes Malte-Roman das beste Beispiel wäre; Malte geht ebenfalls von der Diagnose der Sinnentleerung herkömmlicher Ausdrücke, Worte aus, die sich aus einer Zersplitterung, Atomisierung der Welt und des Individuums herleiten lässt:

Ist es möglich, daß man ›die Frauen‹ sagt, ›die Kinder‹, ›die Knaben‹ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen?

Ja, es ist möglich.

⁵¹ SWKA XXXI., S. 52.

⁵² Ebd., S. 54.

Ist es möglich, daß es Leute giebt, welche ›Gott‹ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames?⁵³

Wenn „mit dem Sagen nur Unrecht geschieht“⁵⁴, dann ist die Sprache ein inadäquates Ausdrucksmittel, so dass Malte das alternative Mittel im Sehen, in der „Poetik des Neuen Sehens“⁵⁵, wodurch sowohl Innen- wie Außenwelt (allerdings mit der Dominanz des Inneren) besser erkennbar werden, zu finden versucht:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. [...] Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.⁵⁶

Durch diesen Prozess wird sich „[e]in neues Leben voll neuer Bedeutungen“ auftun, das aber „nur um den Preis des Alleinseins“⁵⁷ zu erkaufen ist. Darin besteht eben die andere Seite des Sehens als Selbst- und Welterfahrung, denn es signalisiert auch die Spaltung zwischen Sehendem und Gesehenem, wobei das Gesehene, sei es Gegenstand oder Mensch, als Objekt fungiert, wodurch eine allgemeine Verdinglichung vor sich geht: der Kaufmannssohn in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* betrachtet seine Dienerin, als wäre sie eine schöne Statue⁵⁸, und er wird von den Dienern ebenso wahrgenommen:

[...] er fühlte, ohne hinzusehen, daß die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren. Er wußte, ohne den Kopf zu heben, daß sie ihn ansahen, ohne

⁵³ Rainer Maria RILKE: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* (WKA) Band 3: Prosa und Dramen (Hrsg. von August Stahl). Frankfurt a. M., Insel Verlag 1996, S. 469.

⁵⁴ Ebd., S. 544.

⁵⁵ Zu dieser Frage vgl. MÜLLER-RICHTER: *Tendenz*, S. 76ff.

⁵⁶ WKA, S. 456f.

⁵⁷ Ebd., S. 505.

⁵⁸ Vgl. SWKA XXVIII, S. 20.

ein Wort zu reden, jedes aus einem anderen Zimmer. [...] Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte.⁵⁹

Der Preis für diese Art der Selbst- und Weltwahrnehmung ist wiederum die Beziehungslosigkeit, die schließlich auch zum Tod des Individuums führt. Die Verdinglichung geht in manchen Fällen so weit, dass das Individuum den Punkt erreicht, „sich selbst als Object zu behandeln“⁶⁰, was einerseits zum Bedürfnis eines völlig „contemplativen Lebens“⁶¹, andererseits zu einem theatralischen Selbsterlebnis und einer theatralischen Selbstinszenierung, zu einem narzisstischen Verhalten führen kann:

[...] er fieng an, sich in Costüm zu sehen und in costümierten Redensarten zu denken. Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen.⁶²

Dieser Narzissmus, der auch als Verwischen der Grenzen zwischen Ich und Welt angesehen werden kann, bestimmt Andrians *Garten der Erkenntnis*: „Da wurde ihm klar, daß er nicht in der Welt seine Stelle suchen müsse, denn er selber war die Welt, gleich groß und gleich einzig wie sie; [...]“⁶³; diese Art von Selbst- und Welterlebnis erscheint auch als Erlebnis der Akzidentalität und Subjektivität der Sprache⁶⁴:

⁵⁹ Ebd., S. 18.

⁶⁰ SWKA XXIX, S. 18.

⁶¹ Ebd., S. 20.

⁶² Ebd., S. 17. – Es könnte hier auf das bei Hofmannsthal auch anderswo (z. B. in *Andreas*) auftauchende Motiv der „Maske“ hingewiesen werden, die bei Nietzsche als Metapher der Verstellung, der Unerkennbarkeit der Welt fungiert (vgl. *KSA 1*, S. 890).

⁶³ Leopold ANDRIAN: *Der Garten der Erkenntnis* (GE). Zürich, Manesse Verlag 1990.

⁶⁴ Akzidentalität und Symbolhaftigkeit ergänzen auch einander, was in der Funktion der Namengebung bzw. Benennen im *Garten der Erkenntnis* nachweisbar ist, vgl. dazu Reto SORG: Aus dem ›Garten der Erkenntnis‹ in die ›Gärten der Zeichen‹. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: *Sprachkunst* 27, Heft 2 (1996), S. 239–266; hier: S. 261.

Damals (er ging ins zwölfte Jahr) war der Erwin so einsam und sich selbst genug, wie niemals später; sein Körper und seine Seele lebten ein fast zweifaches Leben geheimnisvoll ineinander; die Dinge der äußeren Welt hatten ihm den Wert, den sie im Traume haben; sie waren Worte einer Sprache, welche zufällig die seine war, aber erst durch seinen Willen erhielten sie Bedeutung, Stellung und Farbe.⁶⁵

Ein ähnliches Identitätsverhältnis zwischen Ich und Welt lässt sich in Beer-Hoffmanns *Der Tod Georgs* beobachten, das durch den alternativen Bewusstseinszustand des Traumes zustandekommt⁶⁶:

Fremd und sie nie erfassend, war er in die Welt geworfen, in der er im Wachen lebte; wovon er nicht wußte, rührte an ihn, und was er tat, wirkte ins Unbekannte. Aber aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte; von ihm gesteckt waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden.⁶⁷

Das Welterlebnis Pauls ist ebenfalls narzisstisch auf sich bezogen, eine „absolute Selbstbegründung des Bewußtseins“⁶⁸:

Sich selbst nur hatte er in allen gesucht, die ihm begegnet waren, und von dem ganzen Reichtum ihres eigenen Lebens, den Frauen ihm entgegentrugen, hatte er nicht wissen wollen. Es quälte ihn, daß er sie anders wußte, als er selbst war.⁶⁹

Der Text kann durch seine Selbstbezüglichkeit die (viel später, erst 1922, d. h. als Rückblick formulierte) Forderung Beer-Hoffmanns gegenüber Sprache und sprachlichem Ausdruck kaum erfüllen:

⁶⁵ GE, S. 8.

⁶⁶ Über die Relativierung der „Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Traum“ bei Beer-Hoffmann vgl. Iris PAETZKE: *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen, Francke Verlag 1992, S. 77; über die Unterschiede zwischen dem ›Traum‹ in der Romantik und bei Beer-Hoffmann vgl. ebd. S. 79.

⁶⁷ Richard BEER-HOFFMANN: *Gesammelte Werke* (GW). Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag 1963, S. 607.

⁶⁸ Joachim PFEIFFER: *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen, Niemeyer 1997 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146), S. 138.

⁶⁹ GW, S. 614.

Genau um das, was sich nicht ausdrücken läßt, geht es. Das, was zwischen den Worten schwingt, was sich wehrt, in die plumpe Form des Wortes sich gießen zu lassen, [...] Es ist eben das, was vor dem Wort da ist, und was jedes Wort überdauert. Dieses »was sich nicht ausdrücken läßt« – fühlen oder ahnen zu lassen, ist die eigenste Aufgabe des Dichters. [...] Sagbares zu sagen, das ist der ungeheuere, nicht leichte, der Sprache auferlegte Dienst. Aber ihre verklärte Sendung, zu der sie manchmal aufblühen darf, ist: Unsagbares, Letztes, ahnen zu lassen.⁷⁰

Die komplexe Struktur der Psyche, deren Ausdruck auch der Traum bzw. traumähnliche Bewusstseinszustände sein können, bedingt z. T. die Möglichkeiten sprachlicher Erschließung der Welt und des Ich. In seiner 1908 verteidigten Dissertation *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* behauptet Musil, die Unterscheidung von physischen und psychischen Gegebenheiten sei allein von der Untersuchungsperspektive abhängig, denn „[d]ie Elemente sind nur einmal da und sind weder physisch noch psychisch, nur in Bezug auf andere Elemente sind sie bald das eine, bald das andere“⁷¹; so sind die Erscheinungen der Welt nur in bestimmten Funktionszusammenhängen und aus der gewählten Untersuchungsperspektive unterscheidbar, wodurch ihre Erkenntnis von vornherein als perspektivisch bedingt erscheint. Im wenig später erschienenen Törleß-Roman geht es auch um Erkenntnis einer dem Erkennenden als „unsicher“ und verschwommen erscheinenden Welt. Physisches und Psychisches sowie die Unterscheidung von Bewusstem und Unbewusstem innerhalb des Psychischen erhalten einen besonderen Akzent, denn die Selbst- und Welterfahrung bzw. ihre Formulierbarkeit werden eben angesichts der unsicheren Unterscheidungskriterien erschwert:

Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er [=Törleß] bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden,

⁷⁰ Ebd., S. 627.

⁷¹ Robert MUSIL: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1980, S. 117.

leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, [...] nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen.⁷²

Angesichts dieser Erkenntnis ist es nicht verwunderlich, dass Törleß die Unzulänglichkeit der Sprache erlebt: „Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewusstsein, dass die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.“⁷³ Dieses Erlebnis ist grundlegend für Törleß und ist dem Grunderlebnis vieler anderer fiktiver Figuren anderer literarischer Werke der Zeit ähnlich, es „resultiert aus einer Verselbständigung der Dinge, die sich ergibt, weil das Subjekt mit dem Begriff auch die Herrschaft über das Objekt verliert“.⁷⁴ Einen Ausweg könnte die Hinwendung zur eigenen Psyche, der Rückzug ins Innere der Persönlichkeit bedeuten, wie es im Törleß-Roman aufgezeigt wird, in dem (neben anderen Aspekten) eine Reihe Versuche von Törleß, „des jungen, auf sich selbst gestellten Menschen“ dargestellt wird, „die Kräfte des Inneren zu entfalten“⁷⁵.

3. Metaphorisierung und literarisches Erzählen

Die sich um die Jahrhundertwende in verschiedenen kulturellen Diskursen (u. a. im philosophischen, psychologischen und literarischen Diskurs) herauskristallisierende Individuum-Konzeption, die den Menschen „als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten [denkt], die zum jeweili-

⁷² Robert MUSIL: *Gesammelte Werke* (GWPS). Hrsg. von Adolf Frisé. Bd. II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978, S. 46f.

⁷³ GWPS, S. 65.

⁷⁴ PAETZKE: *Erzählen*, S. 113; Paetzke stellt Musils Roman, der „wegweisend eine für die Prosa des 20. Jahrhunderts zentrale Problematik“ (ebd. S. 114) gestaltet, zugleich auch in die literarische Tradition des modernen Erzählens.

⁷⁵ GWPS, S. 10.

gen Zeitpunkt nur partiell realisiert sind“⁷⁶, beeinflusst weitgehend auch die Gestaltung literarischer Werke und wird oft als Erklärung für die Veränderungen des Erzählens herangezogen. Die Selbstverständlichkeit des Erzählens, die Möglichkeit einer zusammenhängenden, kausal bedingten, erzählten Geschichte verschwindet – zumindest in einem großen Teil der Erzählliteratur der Zeit – und das Erzählen wird bedingt (wie die Literatur im allgemeinen) durch eine „uneigentliche Sprachverwendung“, eine „nicht-mimetische[r] Autonomie“⁷⁷, die sich u. a. sehr stark in einer Metaphorisierung äußern kann, indem die erzählte Geschichte in sprachspielerischer Freiheit in metaphorische Erzählung bzw. in „erzählte Metapher“ übergeht. Damit widerspricht diese Art des Erzählens Jakobsons Behauptung über die Geltung des Doppelcharakters der Sprache in verschiedenen „Anwendungen“, wonach die Metapher in der Lyrik, die Metonymie in der (Helden)epik vorherrscht, „[D]eshalb ist für die Poesie die Metaphorik und für die Prosa die Metonymik der Weg des geringsten Widerstandes“.⁷⁸ Die Metaphorisierung des Erzählens in der Frühen Moderne bedeutet eigentlich, dass die

⁷⁶ TITZMANN: *Das Konzept*, S. 36.

⁷⁷ Ebd. S. 51.

⁷⁸ Roman JAKOBSON: Der Doppelcharakter der Sprache. In: Jens IHWE (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt a. M., Athenäum 1971/72, Bd. I, S. 323–333; hier: S. 333. Die strikten Einordnungen von Phänomenen der Sprache bzw. des Erzählens im allgemeinen oder in bestimmten Epochen helfen zwar dabei, bestimmte Erscheinungen und Prozesse klar zu konturieren, trotzdem sind die konkreten „Fälle“ meistens viel facettenreicher, so daß eher Tendenzen bestimmter „Entwicklungen“ zu diagnostizieren sind, wie es auch die untersuchten Texte beweisen. Außerdem ließe sich die strikte Trennung der syntagmatischen und der paradigmatischen Achse der Sprache im Lichte der Behauptung einer übergreifenden Rhetorizität und Metaphorizität der Sprache sowieso überprüfen, vgl. dazu de Mans Annahme, „[...] that syntagmatic narratives are part of the same system as paradigmatic tropes (though not necessarily complementary), then the possibility arises that temporal articulations, such as narratives or histories, are a correlative of rhetoric and not the reverse.“ (DE MAN: *Aesthetic Ideology*, S. 50).

Erzählliteratur, in der Suche nach neuen Wegen des Erzählens⁷⁹, sich sprachinhärenter Mittel bedient und neue Möglichkeiten findet: die Metapher fungiert hier als Strukturprinzip auf verschiedenen Ebenen der Texte.⁸⁰

Hier ist anzumerken, dass die Metaphorisierung keineswegs als allgemeines und ausschließliches Verfahren funktioniert, denn ein anderer „Ausweg“ aus der Problematik des Erzählens, der Unmöglichkeit der zusammenhängenden Geschichte, besteht nach Wunsch in der „Rettung“ der erzählten Geschichte in der phantastischen Literatur der Frühen Moderne, in der das Phantastische das Metaphorische „ersetzen“ kann: Während

die neuen Probleme im Umgang des Subjekts mit sich selbst, [...] in der nicht-fantastischen Literatur der Epoche, [...] notwendig annähernd nur in uneigentlich-tropischer Rede dargestellt werden können, d. h. die Texte zu bestimmten Formen auf der Ebene des discours zwingen, [...]

wird

von der fantastischen Literatur der Epoche auf der *histoire*-Ebene realisiert [...]: was in der nicht-fantastischen Literatur der Epoche bloß uneigentliche Rede und somit nicht-Realität ist, wird in der fantastischen wörtlich genommen und als Realität dargestellt.⁸¹

⁷⁹ Dadurch wäre zugleich die Geltung der von den Russischen Formalisten behaupteten Faktoren der literarischen Entwicklung, nämlich die der Automatisierung und der Bestrebung, neue Ausdrucksmittel zu finden, anerkannt.

⁸⁰ Thomka suggeriert auch die Überprüfung der strikten Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie bzw. Lyrik und Prosa, bei ihr wird aber der Akzent auf die Entwicklungen der Erzählliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelegt (vgl. Beáta THOMKA: *Narració és reflexió*. [Narration und Reflexion]. Novi Sad, Forum 1980, S. 36ff).

⁸¹ Marianne WÜNSCH: Wege der ›Person‹ und ihrer ›Selbstfindung‹ in der fantastischen Literatur nach 1900. In: Manfred PFISTER (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau, Wissenschaftsverlag Richard

Außerdem ist es m. E. möglich, dass die phantastische erzählte Geschichte mit metaphorischen Elementen verbunden wird, so z. B. erscheinen in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in kleineren Episoden bestimmte phantastische Elemente, die Texte von Perutz⁸² weisen auch solche Phänomene auf, bei Kafka werden phantastisch-absurde Geschichten mit metaphorischen Elementen durchwoben erzählt, und in der ungarischen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts können ebenfalls solche Verfahren nachgewiesen werden, u. a. eben bei Viktor Cholnoky, dessen Erzählen hier eingehender untersucht wird.

Die Metapher als nicht nur in der Literatur vorkommendes, allgemeines sprachliches Phänomen ist eine rhetorische Erscheinung und gehört zu den Tropen; sie kann in verschiedenen Rhetorik-Auffassungen unterschiedlich definiert werden, in diesen Definitionen wird aber eine gewisse Ähnlichkeits- oder Abbildrelation als Grundlage der Metapher vorausgesetzt. In der *Poetik* bestimmt Aristoteles die Metapher als

die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die

Rothe 1989, S. 168–179; hier: S. 169. (unter „Realität“ sollte immer „fiktive – erzählte – Realität“ verstanden werden).

⁸² Das Erzählen von Perutz weist vielfache Ambivalenzen sowie die Dekonstruktion von erzählter Geschichte durch vielfache Perspektivierung auf, wobei auch metaphorische Elemente sogar in seinen „historischen“ Romanen vielfach nachweisbar sind. Lüth spricht in dieser Beziehung von „seiner ambivalent phantastischen Erzählkunst“ (Reinhard LÜTH: *Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900.* In: *Modern Austrian Literature*, 23: 1 [1990], S. 35–53; hier: S. 49) bzw. von „seinen phantastisch-historischen Romanen“ (ebd. S. 40), demgegenüber behauptet Müller, dass „den Arbeiten, die Perutz’ Werk der literarischen Phantastik zuordnen“, „[E]ine [...] Präzision fehlt“ (Hans-Harald MÜLLER: *Leo Perutz.* München, Beck 1992 [Beck’sche Reihe; 625: Autorenbücher], S. 99), zumindest im Sinne der strikten Definition der „fantastischen Literatur“ nach Wünsch.

Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie.⁸³

In der Definition von Aristoteles wird das Prinzip der Übertragung bzw. Ersetzung mit dem der Analogie verbunden, sie enthält somit die beiden grundlegenden Traditionslinien von poetisch-rhetorischen Theorien.⁸⁴ Plett definiert die Metapher als „Ersetzung einer primären semantischen Texteinheit durch eine sekundäre, die zu jener in eine Abbild- oder Ähnlichkeitsrelation gesetzt wird“⁸⁵, bei Lausberg bedeutet die „metaphora“ den „Ersatz [...] eines ‚verbum proprium‘[...] durch ein Wort, dessen eigene *proprie*-Bedeutung mit der des ersetzten Wortes in einem Abbild-Verhältnis [...] steht“.⁸⁶ Im erweiterten Sinne lässt sich die Metapher eben durch dieses Abbild- oder Ähnlichkeitsverhältnis einem breiteren Bereich zuordnen, indem sie zur Klasse der sogenannten „Ikone“ gehört, deren eine Art sie – neben „Bildern“ und „Diagrammen“ – bildet.⁸⁷ Die Frage der Ikonizität lässt sich weiterhin verallgemeinern und als grundlegende Eigenschaft aller Kunst betrachten, wie es bei Morris (oder eben auch bei Lotman) der Fall ist; in literarischen Werken ist diese Frage insofern komplizierter, als literarische Texte, da sie aus sprachli-

⁸³ ARISTOTELES: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Reclam 1982, S. 67 [1457b].

⁸⁴ Über diese zwei Definitionsarten und ihre Bedeutung in der Literatur der Moderne vgl. auch THOMKA: *Narráció*, S. 37f.

⁸⁵ Heinrich F. PLETT: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg, Buske 1991, S. 79.

⁸⁶ Heinrich LAUSBERG: *Elemente der literarischen Rhetorik*. Ismaning, Hueber 1990, S. 78.

⁸⁷ In der Klassifikation von Peirce gehört das Ikon mit dem Index und dem Symbol der Gruppe der durch den Objektbezug bestimmten Arten von Zeichen an, es ist „ein Zeichen, das sein Objekt bezeichnet, indem es dieses Objekt abbildet bzw. imitiert“ (Elisabeth WALTHER: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1979, S. 63). Die Ikone werden bei Peirce weiter unterteilt in Bilder, Diagramme und Metaphern (vgl. dazu Thomas SEBEOK: *Signs. An Introduction to Semiotics*. Toronto and Buffalo, University of Toronto Press 1994, S. 85), die verschiedene Unterarten der auf Grund von Ähnlichkeit definierten Art des Ikons repräsentieren.

chen Zeichen bestehen, diesen ikonischen Charakter nur indirekt besitzen können, im Falle von metaphorischer Sprachverwendung kommt aber eben die der Sprache im allgemeinen innewohnende Ikonizität stärker zum Ausdruck.⁸⁸

Die Problematik der Sprache, die Einsicht in die Metaphorizität des Sprachgebrauchs und ihre Unaufhebbarkeit führen bei einigen Autoren der Frühen Moderne zur spielerischen Artikulierung ihrer figurativen Kapazität. Die Akzidentalität des sprachlichen Ausdrucks kann sich bei einigen Autoren in der Thematisierung der Beliebigkeit der Sprachverwendung äußern, so z. B. in manchen Novellen von Viktor Cholnoky: einerseits artikuliert sich durch Versatzstücke verschiedener Sprachen in diesen Texten eine sprachliche Vielfalt, die gewissermaßen die sprachliche (und dadurch auch ethnisch-kulturelle) Mannigfaltigkeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie repräsentiert und zugleich auch die identitätsstiftende Funktion der Sprache symbolisch-spielerisch andeutet, indem z. B. der Ich-Erzähler die Sprache nach der Nationalität bzw. dem Wunsch und der aktuellen Identifikation seines Gesprächspartners wählt und diese Tatsache im Text selbst reflektiert.⁸⁹ Andererseits kann die der Sprache innewohnende Willkürlichkeit spielerisch auch so aufgenommen werden wie in der Erzählung *Die grüne Krawatte* von Schnitzler⁹⁰, wo die Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnendem

⁸⁸ Nietzsche selbst mißt einer gewissen „Bildlichkeit“ gegenüber der Begrifflichkeit eine zentrale Funktion im Entstehen von Sprache bei (vgl. *KSA 1*, S. 881).

⁸⁹ Vgl. die Erzählung *Kökküregén kán fogai* (In: CHOLNOKY Viktor: *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések* [Tobias Wurmdrucker und andere Gespenster]. Budapest, Ister Kiadó 1990, S. 166f.); symbolische Bedeutung erlangt der Sprachwechsel auch in Roths Roman *Radetzky-marsch*, wo beim Kriegsausbruch die ungarischen Offiziere der k.u.k.-Armee plötzlich anfangen, Ungarisch zu sprechen.

⁹⁰ Es geht hier um eine Trennung der „definiten Beschreibungen“ von ihren Bezeichneten: „Das nächste Mal erschien Herr Cleophas, wohlanständig gekleidet wie immer, und trug eine Krawatte vom schönsten Violett. Als man ihn von weitem kommen sah, riefen die Leute höhnisch aus: ›Da kommt der Herr mit der grünen

sowie die Fallen des Sprachgebrauchs und der Kommunikation die erzählte Geschichte eigentlich strukturieren.

Die metaphorische Sprachverwendung wird in vielen Erzählungen von Viktor Cholnoky zum Strukturprinzip⁹¹: ein Problem der erzählten (fiktiven) realen Welt wird in einem Sprachspiel aufgelöst. Obwohl Cholnoky zugleich auch das anekdotische Erzählen repräsentiert, da die meisten seiner Texte eine „Geschichte“, eine Episode – oft anekdotisch pointiert oder eventuell auch in phantastischer Ausprägung⁹² – erzählen, erscheinen bei ihm oft sprachspielerische oder selbstreflexive, die Geschichte dekonstruierende Momente und heben damit das Anekdotische auf.⁹³ Am auffallendsten kommt das darin zum Ausdruck, dass ein metaphorischer Ausdruck ins erzählte Geschehen gewendet wird: der Ausdruck „ein (wachsames) Auge auf etw./jn haben“ wendet sich in konkrete Handlung in der Erzählung *Trivulzio szeme*, in der die Figur ihr Glasauge herausnimmt und zurücklässt, um so die Eingeborenen von Neuseeland zu bewachen: „Ich fahre zwar weg, aber mein Auge lasse ich

Krawattel.“ (Arthur SCHNITZLER: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Frankfurt a. M., Fischer 1987, S. 274–275; hier: S. 274).

⁹¹ Vgl. dazu EISEMANN György: Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz. Cholnoky László regényeiről [Moderne Varianten der Erzählung des Individuums. Über die Romane von László Cholnoky]. In: Ders. (Hg.): *A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század magyar prózájában*. [Am Rande des Kanons. Varianten der literarischen Moderne in der ungarischen Prosaliteratur des 19–20. Jahrhunderts]. Budapest, ELTE, S. 19–32 sowie Natasa FAZEKAS: Szimbolika és retorika Cholnoky Viktor novelláiban [Symbolik und Rhetorik in den Novellen von Viktor Cholnoky]. In: EISEMANN: *A kánon peremén*, S. 33–46; hier: 35ff.

⁹² So z. B. in den Erzählungen *Olivér lovag* [Ritter Olivér] oder *Polixéna kisasszony pöre* [Fräulein Polixénas Prozess], in letzterer wird sogar eine phraseologische Wendung ins phantastische Geschehen gewendet, wodurch die erzählte Geschichte mehrfach überhoben wird.

⁹³ Cholnokys Erzählen repräsentiert die Veränderungen und die Übergänge des Erzählens in der ungarischen Literatur der Jahrhundertwende bzw. der Frühen Moderne, die bei den verschiedenen Autoren oft widersprüchlich und mit Bindungen an das traditionelle Erzählen vor sich gehen (vgl. dazu Ernő KULCSÁR SZABÓ: *Műalkotás – szöveg – hatás*. [Kunstwerk – Text – Wirkung]. Budapest, Magvető 1987, S. 69ff).

hier. Ich lege es, seht nur, auf diesen abgesägten Baumstamm, es wird euch von hier bewachen.“⁹⁴

Außerdem kommentiert Trivulzio den Unfall, in dem er ein Auge verliert, mit dem seiner Lage entsprechend verdrehten Ausdruck „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ – daraus wird hier „Auge um Zahn“:

So konnte mir wieder das unrechte Recht widerfahren, daß er mir nicht das Genick brach und auch nicht den Spruch Aug um Auge, Zahn um Zahn an mir erfüllte, sondern der Bibel widersprechend Aug um Zahn genommen hat ... er hat mir ein Auge kaputtgeschlagen.⁹⁵

Der Ausdruck „wie vom Blitz getroffen“ wird wiederum zur erlebten und detailliert berichteten (fiktiven) Realität in *Polixéna kisasszony pöre*⁹⁶, und der Ausdruck „ins Gras beißen“ bildet die Grundlage der erzählten Geschichte in *Kökküregén kán fogai*.⁹⁷ Außerdem ist in den Erzählungen von Viktor Cholnoky eine starke Anthropomorphisierung der Naturerscheinungen zu beobachten⁹⁸, die auch eine gewisse „uneigentliche“, d. h. nicht-mimetische Sprachverwendung⁹⁹ und eine gewisse Selbstreflexivität solcher Texte signalisiert: die erzählte/erzählbare Geschichte verliert ihre Funktion, sie wird verfremdet und ihrer fiktiven Realität enthoben.

Viktor Cholnokys Erzählung *Az alerionmadár vére* (*Das Blut des Vogels Alérion*¹⁰⁰) kann als eine durchaus metaphorische Erzählung betrachtet

⁹⁴ CHOLNOKY *Wurmdrucker*; S. 80: „Mert én ugyan elmegyek, de a szememet, azt itthagynom. Ide teszem, nézzétek, ennek a lefűrészelt törzsű fának a tönkjére, s innen látni fog benneteket.“

⁹⁵ Ebd. S. 77: „Így történhetett meg megint az az igazságtalan igazság, hogy nem a gerincemet törte el, nem is a fogat fogért igazságot csinálta meg rajtam, hanem rácáfolva a bibliára: szemet vett a fogért... kiütötte a fél szememet.“

⁹⁶ Ebd., S. 39.

⁹⁷ Ebd., S. 173.

⁹⁸ Vgl. FAZEKAS: *Szimbolika*, S. 34f.

⁹⁹ Vgl. TITZMANN: *Das Konzept*, S. 50f.; vgl. z. B. die Erzählung *Polixéna kisasszony pöre*, CHOLNOKY: *Wurmdrucker*, S. 37.

¹⁰⁰ Der Text wird hier in der deutschen Übersetzung von Klára Kunsági zitiert.

werden, in der die erzählte Geschichte zugunsten der durch die metaphorischen Elemente zustandekommenden symbolhaften Ebene aufgelöst oder zumindest zerstückelt wird und nur in Ansätzen rekonstruierbar ist. Die nicht sehr lange Erzählung besteht aus drei kurzen Kapiteln, die als Kapitel nummeriert sind und eine als Untertitel fungierende Gattungsbezeichnung sowie die Angabe des jeweiligen fiktiven Erzählers enthalten. Die drei Kapitel gehören demnach verschiedenen Gattungen an: das erste ist eine von einer „richtigen“ Erzählerin vorgelegte Geschichte, das zweite ein Brief, und das dritte besteht aus Tagebuchaufzeichnungen; die drei Textteile repräsentieren damit verschiedene Erzählstrategien, wobei Brief und Tagebuch besondere (und nicht primär narrative) Formen des Erzählens sind. Die in den drei Kapiteln vorkommenden Ereignisse spielen drei verschiedene und miteinander kaum zusammenhängende Zeitebenen herein: das erste Kapitel erzählt eine Episode aus der Zeit der Kreuzzüge, die nicht näher bestimmt wird, das zweite lässt sich – indirekt, durch den Autor des fiktiven Briefes bzw. der erwähnten Personen – ins 17. Jahrhundert setzen, und das dritte Kapitel spielt im 19. Jahrhundert, was wiederum mittelbar festzustellen ist, da der Autor der Tagebuchaufzeichnungen, der sonst nicht benannte Komödienschreiber, den erfolgreichen Dramatiker Sardou als Kollegen bezeichnet:

In jener Zeit hat Duchenier das Theater Porte St. Michel geleitet, und es ist vielleicht keine falsche Bescheidenheit, wenn ich behaupte, daß Sardou, mein Freund Raoul und meine Wenigkeit zu seinen größten Stärken zählten.

Die in den drei Kapiteln erzählten Geschichten sind sehr verschiedenartig und verstärken die Heterogenität der narrativen Elemente der Erzählung: die erste Geschichte ist abgerundet, sie weist eine klare narrative Struktur mit einer gewissen Motiviertheit auf und akzentuiert das Erzählen auch stark:

Jetzt, da die Nachrichten der großen Unglücksfälle aus dem Heiligen Land zu uns gekommen sind, werdet ihr mir gar nicht glauben, wenn ich euch erzähle, dass einst, vor langer Zeit, vielleicht aber auch nur vor hundert Jahren, [...].

Die betonte Erzählerfunktion kommt im Text mehrmals zum Ausdruck, so in Anreden der Rezipienten („Ich könnte euch viele Namen nennen, [...], aber ich will euer Herz nicht mit der erloschenen Glorie der Traurigkeit aufwühlen“) oder in Formeln, die die erzählte Geschichte einleiten („Denn in meiner nun folgenden Geschichte geht es nur um einen Ritter“) sowie auch in der am Ende der Geschichte ausdrücklich hervorgehobenen Lehre:

Denn höre, mein Graf, und höret, ihr Herren, ich selbst bin auch ein Sänger, also weiß ich, daß es jedem so ergeht, der von Leidenschaft oder Instinkt getrieben den Singvogel Alérion verletzt.

Die erzählte Geschichte beschreibt ein einziges „Abenteuer“, der Anfangszustand besteht im Erwachen der Jagdlust des Ritters Guido (ihn „ließ sein Blut [...] nicht ruhen, diese mörderische Suchlust, diese innere Unruhe, die im Blut mancher Menschen lauert“¹⁰¹). Der unbekanntesonderbare Vogel zieht seine Aufmerksamkeit eben durch seine Besonderheit auf sich:

Weil noch niemand von uns einen solchen Vogel gesehen hat, wollte er ihn erbeuten, denn solch ein Tier haben zuvor nur Menschen aus dem Märchenland gekannt.

Der Vogel wird trotz des Verbots verletzt, aber auch der Angreifer wird „verletzt“, d. h. durch die Blutstropfen des Vogels gekennzeichnet (stigmatisiert), und als Strafe wird er am Ende krank und stirbt. Es ist hier also eine narrative Struktur erkennbar: der Anfangszustand bedeutet eine

¹⁰¹ Es ist zu bemerken, daß das Motiv „Blut“ schon hier – und zwar im übertragenen, metaphorischen Sinne – auftaucht, gewissermaßen als Vorbereitung für die spätere Kennzeichnung durch das Blut des verwundeten Vogels.

Art Gleichgewicht, das im kriegerischen Alltag besteht. Durch die Eigenschaften der Figur (hart, unbarmherzig und unruhig) kommt es zu einer Veränderung: der Vogel Alérion wird verletzt. Daraus folgt der Endzustand: weil „verdammte ist, wer dem Alérion etwas zuleide tut“, wird die Figur durch Krankheit bzw. Tod für ihre Tat bestraft. Die Interpretation der erzählten Geschehnisse verlangt aber eine metaphorische Auslegung, denn der Vogel durfte eben deshalb nicht gejagt werden, weil „dieser Vogel singt“. Daher kann er als Repräsentant der Kunst betrachtet werden, was am Ende vom fiktiven Erzähler *expressis verbis* ausgesprochen wird:

[...] ich selbst bin auch ein Sänger, also weiß ich, dass es jedem so ergeht, der von Leidenschaft oder Instinkt getrieben den Singvogel Alérion verletzt.

Das zweite Kapitel ist keine Erzählung im engeren Sinne; der Brief des Abbé Scarron repräsentiert die Akzidentalität der Welt und menschlicher Einsicht, er gibt seinem Adressaten zwei einander völlig entgegengesetzte Ratschläge mit entsprechender Begründung, d. h. er leitet aus den Erscheinungen der Welt und den Eigenschaften einer Figur zwei verschiedene Möglichkeiten ab und stellt Des Maupertuis einerseits als potentiellen Ehemann, andererseits als zurückzuweisenden Bewerber dar. Durch den Namen Des Maupertuis bzw. die Krankheitssymptome sowie die Vergangenheit der Familie Maupertuis lassen sich Verbindungen zur Geschichte aus dem ersten Kapitel herstellen, die aber erst durch eine entsprechende interpretative Arbeit des die einzelnen Elemente metaphorisch deutenden Rezipienten zustandekommen können.

Das dritte Kapitel gehört wieder einer anderen Gattung an: es besteht aus Tagebuchaufzeichnungen eines Komödienschreibers, wodurch gleich der Bereich der Kunst, deren Unterhaltungsaspekt und Warenwert hier auch stark betont wird, ins Spiel kommt. Der Gattung entsprechend werden persönliche Erinnerungen, Meinungen und Erlebnisse erzählt,

aber – und das ist eine Abweichung von den Konventionen der Gattung Tagebuch – ohne genauere Datierung, die Zeitangaben („[I]n jener Zeit“, „[E]ines Tages“) sind verschwommen, die Zeit des Erzählten lässt sich nur indirekt durch die erwähnten Namen (Sardou, Goncourt) rekonstruieren. In die Erinnerungen der Tagebuchaufzeichnungen ist als anekdotenartig erzählte kleine Episode die Geschichte von „Maupertuis, de[m] große[n] Romancier“ eingebettet. Es wird von seinem Leben und Tod berichtet, aber nur einige Elemente einer möglichen Lebensgeschichte, seine Lebensweise und seine ungewöhnlichen Gewohnheiten und Eigenschaften sowie sein Tod durch Selbstmord tauchen auf. Die so zerstückelte Lebensgeschichte ist wenig motiviert, die Umstände des Selbstmords bzw. die Krankheitssymptome von Maupertuis aber lassen sich mit der im ersten Kapitel erzählten Alérion-Geschichte sowie mit einigen Momenten des zweiten Kapitels verbinden, wodurch eine indirekte, durch die metaphorischen Elemente ermöglichte – und vom Leser eine die Beziehungen erkennende Rezeption und Interpretation verlangende – Motivierung entsteht. Die Lebensgeschichte wird außerdem wie ein inszeniertes Theaterstück beschrieben:

Ich war nie in der Lage, einen Akt so ausgezeichnet abzuschließen, wie es dort im Zimmer geschah. [...], aber eigentlich, wenn man die Sache genau betrachtet, hat der arme Maupertuis schon mit den ersten beiden Aufzügen seines Lebens dieses Szenario glänzend vorbereitet.

Die so aufgefasste Lebensgeschichte fungiert nur als Episode im „großen Welttheater“, so dass die mit einem Theaterstück gleichgesetzte persönliche Tragödie von Maupertuis durch den Erfolg eines nächsten Stückes¹⁰² in Vergessenheit gerät.

¹⁰² Der Titel dieser Komödie *Toujours perdrix* läßt sich auch im übertragenen Sinne deuten: »perdrix« bedeutet »Rebhuhn«, das sich zum Singvogel Alérion, der im zweiten Kapitel als Amsel bezeichnet wird, so verhält, wie das Kassenschlager-Stück zur wahren Kunst, als deren Symbol der Vogel Alérion fungiert.

Die drei Kapitel, die nur locker miteinander zusammenhängen und keine kausal aufgebaute Geschichte erzählen¹⁰³, sondern eben nur bestimmte Elemente enthalten, die als Teile einer möglichen Geschichte fungieren könnten, sind jedoch durch ein symbolhaftes metaphorisches Bezugsnetz miteinander verbunden, das im Wesentlichen durch vier Motive zustandekommt. Das erste Motiv ist das des Vogels, der im ersten Kapitel als ein anscheinend unbedeutender Vogel erscheint: „Es war kein schönes Tier, nur das Gefieder war gelblich, für einen Braten nicht unbedingt vielversprechend, [...]“. Er ist aber der Vogel Alérion, der eine besondere Eigenschaft besitzt: er kann singen. Im zweiten Kapitel ist der Vogel als Bild auf dem Wappen der Des Maupertuis, d. h. als heraldisches Zeichen („drei Amselvögel“, „drei Alérion“) präsent, und im dritten Kapitel ist er im Namen „der flügelschnellen [Yacht] *Alérion*“ vertreten – das Schiff erhält ein Attribut des Vogels („flügelschnell“), das hier zugleich im übertragenen Sinne interpretiert werden kann, und der Name „Alérion“ fungiert als identifikatorische Bezeichnung.

Das zweite Motiv, das die drei Kapitel miteinander verbindet, ist der Name der in die Alérion-Geschichte verwickelten Figuren, der zwar – historisch-etymologisch erklärbar – gewissen Veränderungen unterliegt, aber gut erkennbar bleibt und zugleich auch auf eine Familienzugehörigkeit hindeutet: Guido Malpertiaux, Des Maupertuis bzw. Maupertuis sind

¹⁰³ Das lineare Erzählen (wie auch das linear erlebte Leben) bleibt nur noch eine Wunschvorstellung, die nicht mehr erfüllt werden kann, wie das in Anspielung auf den Romancier Jókai, dessen Name metonymisch das realistisch-mimetische Erzählen bezeichnet, formuliert wird: „Diese Geschichte ist sehr interessant, man muß sie erzählen, man kann sie aber leider nicht in ihrer Vollständigkeit erzählen. Denn um diese Sache in ihrer ganzen Wirklichkeit erzählen zu können, müsste man ein bißchen Jókai sein.“ (CHOLNOKY: *Wurmdrucker*, S. 153; „Nagyon érdekes ez a történet, és el kell mondani, csak az a baj, hogy alig is lehet igazán a maga tökéletességében mondani el. Mert hogy ezt a dolgot a maga teljes valóságában elmondhassa az ember, ahhoz egy kicsit Jókainak kellene lenni.“). Bei Cholnoky lassen sich verschiedene Arten der Selbstreflexion des Erzählens und ihrer Problematik in den Erzählungen entdecken (vgl. auch FAZEKAS: *Szimbolika*, S. 39).

außerdem sprechende Namen¹⁰⁴, die negative Konnotationen hervorrufen und das mögliche „Schicksal“ der Figuren vorausdeuten. Die potentielle Zusammengehörigkeit der drei Figuren lässt auch Bruchstücke einer eventuellen „großen“, jahrhundertelangen, kontinuierlichen Familiengeschichte erkennen, die aber nicht mehr erzählbar ist und nur durch die metaphorischen Elemente als solche interpretierbar werden kann. Damit wird auch die Aushöhlung einer traditionsreichen narrativen Gattung, der des Familienromans oder des Romanzyklus, symbolhaft angedeutet.

Das dritte Motiv kommt durch die „Zeichen“ zustande, durch die die Figuren (auch als Familienerbe) „stigmatisiert“ werden: das Blut des verletzten Vogels („Drei Tropfen Blut des verletzten Alérion“) kennzeichnet sie am [rechten] Handrücken, im [linken] Auge und [mitten] auf der Stirn. Diese „Stigmen“ kommen in den drei Kapiteln unterschiedlich vor: im ersten Kapitel sind alle drei da, denn „der eine Tropfen fiel dem Ritter auf den rechten Handrücken, der zweite ins linke Auge, der dritte mitten auf die Stirn“, und am Ende stirbt er halb blind bzw. blind („weil sein Auge gänzlich erlosch“), d. h. gewissermaßen als Folge seiner „Stigmatisierung“. Im zweiten Kapitel ist von den Symptomen das Augenleiden da: Des Maupertuis ist „kurzsichtig“, „[m]ehr noch, wie sehr seine Augen auch glänzen mögen, er ist halbblind.“ Außerdem ist er auch auf der Hand gezeichnet, weil „die rechte Hand des Herrn Des Maupertuis fortwährend zittert.“ Im dritten Kapitel erscheinen wieder alle drei „Zeichen“ in verschiedenen Varianten, d. h. verstärkt: Maupertuis hat „schmerzende[n], leidende[n] Augen“, zitternde Hände und eine betäubte Stirn, er klagt „ständig über Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit“.

¹⁰⁴ Der erste Teil des Namens ›mak bzw. ›mau[x]‹ deutet auf etwas Schlechtes hin, das Substantiv ›pertuis‹ bezeichnet eine enge Passage, einen zwischen gefährlichen Felsen führenden Schiffsweg, der Name selbst kann als metaphorische Bezeichnung der sich schlecht, unrichtig, durchs Leben navigierenden Figuren und als „sprechender Name“ an sich metaphorisch ausgelegt werden.

Am Ende wiederholen sich die Verletzungen, die sich der Ritter Maupertuis zugezogen hatte, zugleich aber wird durch Ersetzungsmechanismen das „Blut“ vom Vogel auf den Menschen übertragen, was in diesem Falle wegen Maupertuis' Künstlertum möglich ist:

In ihm war kein Leben mehr ... er hatte sich ins linke Auge geschossen, sein Blut spritzte auf die Stirn, von dort perlte es in langsamen Tropfen hinunter auf die rechte Hand, die noch immer die Pistole hielt ...

Das vierte Motiv könnte als ›künstlerische Tätigkeit‹ im erweiterten Sinne bezeichnet werden, es entsteht durch die Elemente ›Gesang‹, ›Schreiben‹ (›Schrift‹) und ›Dichtung‹: Der Vogel im ersten Kapitel hat die Eigenschaft des Singen-Könnens, die sich aber nur im „wilden, fast menschenähnlichen Schrei“, im „verzweifelten, wahnsinnigen Gesang“ äußert; im zweiten Kapitel ist das Schreiben (die Schrift) nur potentiell da: Des Maupertuis' „krampfhaftes Zucken“ ist als Schreiben-Wollen auslegbar:

Seine Hand zuckt wie die eines Menschen, der schreiben will, aber noch nicht weiß, was er schreiben soll. In seiner Hand ist eine Art unsichtbare Feder, aber ihr fehlt noch die Tinte.

Zuletzt erscheint dann eine Figur, die wirklich schreiben kann, denn Maupertuis ist ein Romancier, der aber als Chronist bei einer Boulevard-Zeitung tätig ist, bevor er „seinen großen Roman“ schreibt, der ihm Reichtum bringt. Er ist also ein Erfolgsschriftsteller und vertritt dadurch – ähnlich dem Komödenschreiber, der die von seinem Tode berichtenden Tagebuchaufzeichnungen schreibt – eine dem Publikumsgeschmack angepasste Kunst.

Letzten Endes kommt in Viktor Cholnokys Text ein vielfach auslegbares Bezugsnetz zustande, eine Erzählung von der Macht der Kunst, in der der Vogel Alérion – eben durch die Verbindung der verschiedenen Motive – als Metapher der Kunst interpretierbar wird, die im zweiten

Kapitel in ihren Elementen präsent ist und als Eigenschaften des Menschen „vergegenständlicht“ wird, im dritten Kapitel aber erscheint sie eigentlich als Metapher der Metapher: der Name des Vogels fungiert als Name der Yacht, d. h. als symbolhafte Benennung, und seine Eigenschaft (›Flügel haben‹) wird auf das Schiff (›flügelschnell‹) übertragen. Der Tod der Figur durch Selbstmord ersetzt auch den (nicht erfolgten) Tod des Vogels; der Erfolgsschriftsteller, der die ›wahre Kunst‹ „verletzt“, bezahlt seinen Verrat an die Kunst mit dem eigenen Leben. Die ernsthaft-erhabene (und im Text eben wegen des metaphorischen Bezugsnetzes nur indirekt aufscheinende) „Lehre“ wird zugleich aber ironisch gebrochen – das Leben geht weiter und die Kunst bleibt Unterhaltungskunst: „Zwei Wochen später aber wurde *Toujours perdrix* im Theater Porte St. Michel ein glänzender Erfolg.“ So vollzieht sich auch eine gewisse „Verfremdung“ der Kunst-Metapher selbst, so dass sie als Spiel mit ihren Elementen, als Auseinandernehmen und freies Zusammensetzen ihrer möglichen Varianten, letzten Endes als literarische Reflexion über die Entstehung der Metapher aufgefasst werden kann.¹⁰⁵ Die Metaphorisierung bewirkt die Dekonstruktion bzw. Demontage der erzählten Geschichte und ihrer Kausalität, und sie wird zu einem der wichtigsten „Verfahren“ modernen Erzählens (und Kunstschaffens im allgemeinen), die „die Aufarbeitung des Widerstands einer unverfügbar

¹⁰⁵ Vgl. dazu GÉCZI János: A kék szemű Cholnokyak [Die blauäugigen Cholnokys]. In: CHOLNOKY: *Wurmdrucker*, S. 209–218; hier: S. 218: „Und darin sind sie [=die Cholnokys] auch Vorfahren heutiger Schriftsteller: sie schreiben Geschichten, denen alles fremd geworden ist, was Geschichte wäre, und die Welt wird in ihnen, einer Vision ähnlich, nur durch die an die Seele erinnernden warmen Wörter zusammengehalten.“ („És mindebben is mai írók elődei ők [=a Cholnokyak]: olyan történeteket írnak, amelyekből kikopott minden, ami történet, s a világot, mint egy látomást, nem tartja össze bennük más, csak a lélekre emlékeztető meleg szavak“).

gewordenen Realität als eine genuine Explorierung von Welt und Ich im Akt des Schreibens selbst begreift“.¹⁰⁶

Ähnliche Erscheinungen, die spielerische Verwendung der Sprache und die Metaphorisierung, die dadurch hervorgerufene Verfremdung des gewohnten Sprachgebrauchs und der somit erreichbare Hinweis auf die Akzidentalität der Sprache kommen auch bei anderen Autoren sowohl in der deutschsprachigen als auch in der ungarischen Literatur vor (z. B. bei Rilke, Kafka, Musil oder László Cholnoky), so dass dadurch ein allgemeiner Zug der Auseinandersetzung mit der sprachlichen Beschaffenheit menschlicher Selbst- und Welterfahrung und Identität in der Literatur der Jahrhundertwende bzw. der Frühen Moderne zu diagnostizieren ist.

¹⁰⁶ Hans Robert JAUSS: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989, S. 247.

VIKTOR CHOLNOKY:

Das Blut des Vogels Alérion

Erstes Kapitel

*(Vorgetragen von Joscelyne d'Aufreville, Erzählerin
am Hofe des Grafen von Toulouse)*

Jetzt, da die Nachrichten der großen Unglücksfälle aus dem Heiligen Land zu uns gekommen sind, werdet ihr mir gar nicht glauben, wenn ich euch erzähle, dass einst, vor langer Zeit, vielleicht aber auch nur vor hundert Jahren, noch Ruhm und Sieg der christlichen Waffen glänzten auf jener Erde, wo unser Herr Jesus Christus mit seinem Blut und seiner Auferstehung die Menschheit von der Erbsünde erlöst hat. Der traurige Mensch glaubt den alten Frohlockungen nicht, wie vielleicht auch ihr mir meine Geschichte nicht glaubt, jetzt, da die traurigen Nachrichten eingetroffen sind. Kaiser Friedrich Barbarossa ertrank im rasend fließenden Bach Kalykadnos, den der Heide Saleph nennt. Das ist das gleiche, aus Höllenquellen eiskalt hervorsprudelnde Wasser, welches das junge Leben Alexanders des Großen auslöschte, wie alte Chroniken bezeugen, obwohl viele ihm, dem von Ammon Jupiter begünstigten Sohn, nachgesagt haben, dass ihn weniger das Wasser, als vielmehr der Wein in seinem zweiunddreißigsten Lebensjahr getötet hat. Den Greis Barbarossa verschlang das gleiche Wasser, das auch den jungen Alexander dahinriss, neben der von bösen Geistern bewohnten Höhle in Seleukia, aber vielleicht ist es ein noch viel größerer Verlust des Christentums, dass auch

¹⁰⁷ Die deutsche Übersetzung der Erzählung erscheint in der Zeitschrift „Három Holló / Drei Raben“ und wird hier mit freundlicher Erlaubnis der Herausgeber veröffentlicht.

der unbändige König Richard Löwenherz sein großes Gelöbniß nicht erfüllen konnte, um jetzt – zurückgekehrt aus dem Heiligen Land – in elendiger Gefangenschaft zu leiden. Obwohl die Seeleute aus Genua und Venedig, die uns die Nachricht überbracht haben, behaupten, Löwenherz sei eher für die Eroberung als für die Machterhaltung geschaffen.

Denn viel zügellose Leidenschaft und Unverträglichkeit sind in seiner Seele, wenig Ernst und Gelassenheit, wie sie Bohemund und den mit ihm gezogenen normannischen Rittern eigen waren, die hundert Jahre zuvor nicht nur die Heiden, die wilden Seldschuken und die schwarz blickenden Khamiten von der durch die Fußspuren unseres Herrn gesegneten Erde verjagt, sondern dort auch ein Königreich gegründet haben, weil der lothringische Herr Godofred Bouillon in seiner Inbrunst als einziger so hingerissen war, dass er dort, wo der Erlöser eine Dornenkrone getragen hat, keine goldene tragen wollte. Die anderen, vor allem die Normannen, wussten, dass neben Sanftmut auch Kraft gefordert ist.

Ach, Godofred und Bohemund, ach, du Schilder zerspaltender Graf Hugo Vermandois, Nachkomme des Guiscard, Ritter Tankred, ach du – wie gut ist es, sich an euch zu erinnern, in den heutigen Tagen der Traurigkeit!

Das waren noch Helden, das waren wahrhaftige Krieger. Wenn auch der launenhafte Eremit Bruder Peter, der Sansavoir Ritter mit der einzigen Kluft und der Graf Emiko von Leining viel Abfall mit sich trugen, der unserer Erde nur gut tat, da sie so gesäubert wurde, aber der sanftmütige Godofred und dein großer Ahne, mein Graf, der in unserer Erinnerung unsterblich gebliebene Graf René, danach Stefan von Chartres und der normannische Robert, der Sohn des englischen Eroberers, nahmen die schönsten Blüten der Ritter mit sich durch Ungarn, durch das Land der Bulgaren, durch das Reich des falsch denkenden byzantinischen Alexius, hinunter bis ganz nach Syrien. Ich könnte euch viele Namen nennen, viele, bei deren Klang augenblicklich die rote Rose des

Verlangens nach Ruhm auf euren Wangen erblüht, aber ich will euer Herz nicht mit der erloschenen Glorie der Traurigkeit aufwühlen.

Denn in meiner nun folgenden Geschichte geht es nur um einen Ritter.

Als bei Dorileum das Heer der Kreuzritter die erste Entscheidungsschlacht gewann, machte sich Godofred auf den Weg nach Antiochien, aber sein Bruder Balduin zog nach Edessa, ihm folgte Guido, ein sehr harter, unbarmherziger französischer Ritter, der Herr über das Reich Malpertuix.

Vor der erdrückenden Hitze der Sonne suchte sich die herumstreichende Meute einen Ort, um im Schatten zu rasten, und der alte Kurde mit dem faltigen Gesicht und dem unwilligen Blick, den sie als Führer angeheuert hatten, gelangte mit ihnen an einen Ort, wo einige verkümmerte Bäume und ein wenig Gestrüpp Schatten spendeten. Dort ruhten sie sich aus, streckten sich auf die heiße Erde, die immer noch kühler war als die Luft, der eine schlief, der andere träumte. Nur einen, den Ritter Guido, ließ sein Blut – das heißer war als Erde und Luft – nicht ruhen, diese mörderische Suchlust, diese innere Unruhe, die im Blut mancher Menschen lauert.

Er ging an den Rand des Gestrüpps, nahm seine lange Lanze mit der schmalen Spitze und sah sich um. Der Herrgott weiß, was er gesucht hat, aber er stieß sogleich auf den alten kurdischen Führer. Dieser saß dort in der Sonne, eingewickelt in seinen schmutzigweißen Burnus – auch Menschen, die mit ihren Worten kein Spiel treiben, sagen, dass diese Leute sind wie die Eidechsen: von Wärme und Sonnenschein bekommen sie nie genug.

Ritter Guido warf ihm nur einen Blick zu, dann sah er hinauf in die schäbigen, von der Hitze müde gewordenen Baumkronen mit den ausgetrockneten Blättern. Auf dem breiten Blatt einer besenförmigen Palme sah er einen Vogel sitzen. Es war kein sehr schönes Tier, nur das

Gefieder war gelblich, für einen Braten nicht unbedingt vielversprechend, aber Ritter Guido begehrte ihn dennoch, hob seine Lanze, um ihn vom Baume zu holen. Weil noch niemand von uns einen solchen Vogel gesehen hat, wollte er ihn erbeuten, denn solch ein Tier haben zuvor nur Menschen aus dem Märchenland gekannt. Er hob seine Lanze und war bereit zum Wurf, als plötzlich der Kurde neben ihm zu sprechen begann:

– Diesen Vogel nicht.

Ritter Guido sah ihn mit zornigem Blick und einiger Bestürzung an und fragte:

– Was geht dich das an? Warum denn nicht?

– Weil dieser Vogel singt – antwortete der Kurde. – Dieser Vogel heißt Alérion. Und verdammt ist, wer dem Alérion etwas zuleide tut.

Guido lachte über diesen heidnischen Aberglauben und ließ die Lanze fliegen. Sie traf den Vogel, doch anscheinend streifte sie nur seine Flügel, denn der Alérion entflog dem breiten Blatt der Palme und gab einen wilden, fast menschenähnlichen Schrei, einen verzweifelten, wahn-sinnigen Gesang von sich, flog mit verletzter Schwinge davon und verlor sich irgendwo im blendenden Sonnenlicht.

Guido stand dort unter der Palme, sah dem entfliegenden Vogel nach, da fielen von dem noch bewegten, breiten Blatt drei warme Tropfen. Drei Tropfen Blut des verletzten Alérion. Der eine Tropfen fiel dem Ritter auf den rechten Handrücken, der zweite ins linke Auge, der dritte mitten auf die Stirn ...

Am nächsten Tag machte sich das Heer des Balduin wieder auf den Weg nach Edessa, aber der rastlose Ritter Guido fand auch dort kein Bleiben, er kehrte um zum Hauptheer und belagerte mit diesem Antiochien, aber als Kerboga, der Emir von Mosul, das Christentum zu sehr zu bedrängen begann, zog er gemeinsam mit den Flüchtenden zurück,

überquerte das Meer und erreichte krank, wie die übrigen auch, von den Venezianern beraubt, die Insel Sizilien.

Er war sehr krank. Die Augen schmerzten ihm, über und unter den weißen Mandeln quollen die Lider blutig rot hervor, das Fieber schüttelte ihn. Als er sich aus Sizilien bis nach Hause, nach Frankreich durchgeschlagen hatte, war er schon halb blind, so trugen sie ihn auf einer Bahre in das Schloss, wo ihn Geneviève, die Tochter eines seiner Offiziere, pflegte. Diese nahm der verfallene Ritter zur Frau, sie gebar ihm einen Sohn. Ritter Guido konnte dieses Kind nicht mehr sehen, weil sein Auge gänzlich erlosch. Er begann erst wieder zu sehen, als das ewige Licht ihm leuchtete ...

Denn höre, mein Graf, und höret ihr Herren, ich selbst bin auch ein Sänger, also weiß ich, dass es jedem so ergeht, der von Leidenschaft oder Instinkt getrieben den Singvogel Alérion verletzt.

Zweites Kapitel

(Abbé Scarrons Brief an Fräulein Diana D'Avricourt)

Man wirbt um Ihre Hand, meine Göttin, und Sie bitten mich um Rat, ob Sie heiraten sollen, Ihre Hand und Ihr Herz dem Herrn Des Maupertuis, der um sie anhält, schenken sollen. Ich gestehe Ihnen, dass ich um eine Antwort ebenso verlegen bin, wie ich es zu sein pflege, wenn mich mein Koch fragt, ob er den Spargel mit Butter oder in Salzwasser gekocht mit Sauerrahm bereiten solle. Ich mag ihn auf beide Arten so sehr, dass ich ihm genauso wenig entschlossen antworten kann, auch jetzt fühle ich, dass ich Ihnen bloß einen schlechten Rat geben könnte. Eben deshalb also gebe ich Ihnen zwei Ratschläge und bitte Sie inständigst, sich entweder den einen oder den anderen zu Herzen zu nehmen, denn wie gesagt, beide sind schlecht, aber umsonst bekommt man nur gute Ratschläge, und was man umsonst bekommt, das ist nichts wert.

Mein erster Rat ist folgender: Vermählen Sie sich auf jeden Fall mit Herrn Des Maupertuis, weil er einer sehr vornehmen Familie entstammt, seine Vorfahren spielten schon zur Zeit der Kreuzzüge eine gewichtige Rolle und brachten auf ihrem Wappen drei Amselvögel aus Palästina mit. Stellen Sie sich nur vor, drei Vögel, also drei Alérion, wie mein gelehrter Freund, Ritter Reveillac, der ausgezeichnete Heraldiker, sagen würde. Der größere Teil ihres uralten Familienvermögens ist noch in ihrem Besitz, doch das Vermögen der D'Avricourt, nehmen Sie mir diesen erneuten gastronomischen Vergleich nicht übel – ist schon zerronnen, wie Butter auf Spargel. Außerdem ist Herr Maupertuis auch in seiner Manneschönheit beachtenswert. Seine stattliche Größe, die leuchtenden Augen, seine Art sich zu kleiden sind hinreißend. Seine Sprache ist fast so geistreich wie die des Schauspielers Pocqelin, und seine beständige Lust zu sprechen und Geschichten zu erzählen erinnert an Herrn La Fontaine. Werden Sie seine Frau.

Mein anderer Rat hingegen ist folgender: Vermählen Sie sich um nichts in der Welt mit Herrn Des Maupertuis, denn erstens ist dieser Mensch kurzsichtig. Mehr noch, wie sehr seine Augen auch glänzen mögen, er ist halblind. Vor den schlecht sehenden Menschen aber muss man sich fürchten, weil sie, nicht mehr fähig, die Wirklichkeiten der äußeren Welt zu sehen, in sich hineinschauen und dort eine neue, seltsame Welt erblicken, und diese Welt versuchen sie denjenigen aufzuzwingen, die gesunde Augen haben. Das aber ist nicht die Hölle – Sie werden sehen, dass ich einmal recht behalte, entweder hier, oder dort drüben in England – es bedeutet nicht die Hölle, sondern eine noch größere Folter: das verlorene Paradies.

Bei Paradies fallen mir die Paradeiser ein. Sie dürfen sich schon allein deshalb nicht mit Herrn Des Maupertuis vermählen, weil er in seinen jungen Jahren mit Vorliebe in sauce aux tomates zubereiteten Geflügelbraten genoss. Die sauce aux tomates aber – was Sie sicherlich nicht

wissen – , hat die gleiche Wirkung auf Männer wie Trüffel oder aber der mit dem Aroma der Spanischen Fliege verfeinerte Gewürzwein. Das könnte auch der Grund dafür sein, dass die rechte Hand des Herrn Des Maupertuis fortwährend zittert. Ihm ist ein krampfhaftes Zucken eigen, welches – lachen Sie mich wegen dieser merkwürdigen Phantasterei nicht aus – auf mich eine Wirkung hat, als hätte er eine unsichtbare Feder in der Hand. Seine Hand zuckt wie die eines Menschen, der schreiben will, aber noch nicht weiß, was er schreiben soll. In seiner Hand ist eine Art unsichtbare Feder, aber ihr fehlt noch die Tinte. Auch die Hand meines Vaters hat so gezittert, und sehen Sie, meine Hände sind gelähmt. Das kann bei Herrn Des Maupertuis der Anfang einer Krankheit sein. Werden Sie um nichts in der Welt seine Frau.

Besser ist, Sie nehmen meine Huldigung entgegen und essen an Fastentagen den Spargel mit Sauerrahm, an Sonntagen mit Butter. Am Fronleichnamstag aber, wenn er noch ganz jung ist, lassen sie ihn ein wenig mit Semmelbröseln bestreuen.

Drittes Kapitel

(Aus dem Tagebuch eines Komödienschreibers)

In jener Zeit hat Duchenier das Theater Porte St. Michel geleitet, und es ist vielleicht keine falsche Bescheidenheit, wenn ich behaupte, dass Sardou, mein Freund Raoul und meine Wenigkeit zu seinen größten Stärken zählten. Die anderen Stücke scheiterten der Reihe nach, wir aber haben in jeder Saison immer wieder Dinge zustandegebracht, die in der Phraseologie des Theaters meiner Zeit noch Kassenschlager genannt wurden.

Zwar halte ich die Erinnerung an meinen armen Freund Duchenier in Ehren – der Arme starb in Montpellier an Magenerweiterung –, doch ich muss gestehen, was die Entlohnung betrifft, war er nicht sehr freigebig, hingegen gab er sehr viel auf seine Mahlzeiten und sah uns und

andere Feder oder Pinsel schwingende Leute gern an seinem Tisch. Wenn ich so sagen darf, er hat uns lieber mit Matelote und Périgord-Trüffel bezahlt als mit Bargeld.

Aber die Gesellschaft, die bei ihm zusammengekommen ist, war wirklich erlesen. In seinem Haus machte ich die Bekanntschaft mit C., dem ausgezeichneten Dichter. Dieser Mensch war die Poesie (Lyrik) selbst, leider lebte er eben deshalb in sehr schlechten Umständen. Weil heute die Lira auch in Italien nur mehr hundert Centesimi wert ist, manchmal scheint es mir, dass die guten alten päpstlichen Soldos und Bajazzos besser waren, obwohl ich nicht klerikal, geschweige denn ein Boulangerist bin.

Ein anderer bemerkenswerter Gast an Ducheniers Tisch war Maupertuis, der große Romancier. Ich habe ihn schon aus früherer Zeit gekannt, als er bloß Chronist bei der Zeitung Cricri war, zu der ich kleinere Nachrichten aus dem Theater, Sie wissen schon, solche Skandalgeschichten, beigesteuert habe. Maupertuis war schon damals ein ziemlich exaltierter Mensch und zankte sich häufig mit dem Verleger, der auf ihn sehr angewiesen war, also hat er ihn erbärmlich bezahlt, damit Maupertuis dies nicht bemerkt. Ich erinnere mich daran, dass er anstelle der Gasflamme immer Kerzen verlangte, denn, wie er sagte, störe das starke Licht seine schmerzenden, leidenden Augen. Er hatte die Gewohnheit, dass er geradewegs aus dem Bett in die Redaktion kam und zunächst stundenlang nichts arbeitete, er rauchte nur und trank verschiedenste Stimulanzien. Wie sehr sich auch der Gérant wegen den fehlenden Skripte die Haare raufte, er antwortete nur:

– Ich bin kein Soldat, der aufsteht und gesund ist. Mir schmerzen am Morgen – das war gewöhnlich Nachmittags um fünf Uhr – die Augen, meine Hände zittern und meine Stirn ist betäubt. Warten Sie.

Und sie haben auf ihn gewartet.

Danach schrieb er seinen großen Roman, mit dem er auf einmal ein reicher Mann wurde, doch dann trank er keinen Angostura mehr, sondern Äther, er schluckte Medizin in großen Mengen. Beim Aufstehen so große Mengen Morphium wie Daudet, vor dem Schlafengehen manchmal Brom, ein andermal Chloral. Ich glaube, wenn das Aspirin und Veronal damals schon erfunden gewesen wären, hätte er die auch genommen, denn er klagte ständig über Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit.

Später blieb er auch von Ducheniers Soupé fern, er verließ sogar Paris, weil er menschenscheu geworden war. Er zog in die Normandie, kaufte sich eine Yacht und besegelte das Meer, weil er dort auf keine Menschen traf. Doch wir und fast ganz Paris vergaßen ihn beinahe gänzlich.

Eines Tages saßen wir wieder bei Duchenier zusammen, die übliche angenehme Gesellschaft, und Goncourt (der Ältere) sprach von den phantastischen Plänen irgendeiner Freien Akademie. Dann öffnete sich die Tür und Chayla, der Arrangeur des Cercle Autumnales, trat ein. Auch er war immer ein gern gesehener Gast im Haus Duchenier, aber diesmal erschrakten wir wahrhaftig bei seinem Anblick, so wirr und dunkel war sein Gesicht.

– Was haben Sie? – fragten wir ihn alle zugleich.

– Ich bringe eine Nachricht – antwortete Chayla mit heiserer Stimme.

– Woher?

– Aus der Normandie.

– Was ist geschehen?

– Maupertuis ist gestorben. Er hat sich umgebracht.

Ich war nie in der Lage, einen Akt so ausgezeichnet abzuschließen, wie es dort im Zimmer geschah. Entsetzte Gesichter, stockende Atemzüge, aber eigentlich, wenn man die Sache genau betrachtet, hat der arme Maupertuis schon mit den ersten beiden Aufzügen seines Lebens

dieses Szenario glänzend vorbereitet. Langsam gewannen wir unsere Stimme wieder, Chayla erzählte uns stammelnd die Geschehnisse:

– Er hat sich auf seiner Yacht umgebracht, auf der flügelschnellen *Aléri-on* ... Draußen, schon auf offenem Meer, aber noch in Ufernähe ... Nur die beiden Schiffsjungen waren bei ihm ... Zu Tode erschrocken brachten sie die Yacht zurück in den Hafen, der eine rannte gleich zu mir ... Ich eilte auf das Schiff, Maupertuis saß dort unten auf einem der samt-roten Seitenbänke in der Kajüte, auf seinen rechten Ellenbogen gestützt ... In ihm war kein Leben mehr ... er hatte sich ins linke Auge geschossen, sein Blut spritzte auf die Stirn, von dort perlte es in langsamen Tropfen hinunter auf die rechte Hand, die noch immer die Pistole hielt ... Oben um die Masten kreisten Vögel mit weinendem Kreischen und schlugen die Luft mit ihren Flügeln ...

Die Gesellschaft löste sich nach dieser traurigen Nachricht natürlich sofort auf, wir verabschiedeten uns von Duchenier, was mir ziemlich leid tat, weil es so besprochen war, dass ich an diesem Abend den zweiten Aufzug meiner eben entstehenden Komödie mit dem Titel *Toujours perdrix* vorlesen sollte, doch daraus wurde natürlich nichts. Zwei Wochen später aber wurde *Toujours perdrix* im Theater Porte St. Michel ein glänzender Erfolg.

(Übersetzt von Klára Kunsági)

Modalpartikeln und Sprachkontrast

Kontrastive Aspekte der Partikelforschung am Beispiel einiger ausgewählter deutscher und ungarischer Modalpartikeln

0. Einleitung

Modalpartikeln (MPn) stehen in der germanistischen Linguistik seit 30 Jahren im Mittelpunkt des Interesses. Als Harald Weydt 1969 seine Partikelmonographie veröffentlichte, hat er vielleicht selber nicht gedacht, dass er eine Lawine losstritt. Die Forschungsgeschichte der letzten drei Jahrzehnte hat jedoch gezeigt, dass mit den MPn zahlreiche, für die verschiedensten Teildisziplinen der Linguistik sehr fruchtbringende Fragestellungen verbunden sind. Um einige ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu nennen: Die Frage nach der Bedeutung der MPn, die in den 70er und 80er Jahren zu den Grundfragen der Partikelforschung zählte, konnte viel zur Entwicklung der linguistischen Semantik beitragen.¹ Zahlreiche ernst zu nehmende Versuche der lexikographischen Beschreibung von MPn sowohl in der Metalexikographie² als auch in der praktischen Lexikographie³ waren für die Entwicklung der Lexikographie von großer Bedeutung. Die vielen Forschungsbeiträge zur pragmatischen Funktion der MPn⁴ förderten die Etablierung der linguistischen Pragmatik als selbständige Teildisziplin der Linguistik. In den 90er Jahren tauch-

¹ Vgl. DOHERTY, Monika: *Epistemische Bedeutung*. Berlin, Akademie-Verlag 1985; BURKHARDT, Arnim: Abtönungspartikeln im Deutschen: Bedeutung und Genese. In: *ZGL* 22 (1994). S. 129–151.

² Vgl. WOLSKI, Werner: *Partikellexikographie. Ein Beitrag zur praktischen Lexikographie*. Tübingen, Niemeyer 1986.

³ Vgl. WEYDT, Harald; HENTSCHEL, Elke: Kleines Abtönungswörterbuch. In: WEYDT, Harald (Hg.): *Partikeln und Interaktion*. Tübingen, Niemeyer 1983. S. 3–24; HELBIG, Gerhard: *Lexikon deutscher Partikeln*. Leipzig, Verlag Enzyklopädie 1988.

⁴ Vgl. LÜTTEN, Jutta: *Untersuchungen zur Leistung der Partikeln in der gesprochenen deutschen Sprache*. Göppingen, Kümmerle 1977; FRANCK, Dorothea: *Grammatik und Konversation*. Königstein, Scriptor 1980.

te das Interesse für die Genese der MPn auf. Die Erforschung der geschichtlichen Entwicklung der MPn hat besonders der Grammatikalisierungsforschung großen Anstoß gegeben. Das Ende der 90er Jahre lässt sich wieder durch die Verlagerung des Interesses charakterisieren. In der einschlägigen Literatur der letzten Jahre sind immer weniger die MPn als solche thematisiert, sondern ihre Besonderheiten für verschiedene linguistische Theorien besonders im Bereich der neueren kognitiven Linguistik.⁵

Im vorliegenden Beitrag möchte ich einen sprachtypologischen Aspekt der Modalpartikelforschung ansprechen. In meiner 1999 verteidigten und vor kurzem veröffentlichten Dissertation⁶ habe ich das MP-System des Deutschen und des Ungarischen konfrontiert. Meine Beobachtungen können hoffentlich für weitere sprachtypologische Forschungen in Bezug auf die MPn interessant sein. In diesem Aufsatz möchte ich die wichtigsten Ergebnisse meiner Untersuchungen zusammenfassen.

⁵ Ein wichtiges Mittel ist die Untersuchung der MP-Distribution in der neueren Satzmodusforschung. (Vgl. dazu ROSENGREN, Inger [Hg.]: *Satz und Illokution*. 2 Bde. Tübingen, Niemeyer 1992 u. 1993.) Ormelius-Sandblom (ORMELIUS-SANDBLOM, Elisabet: *Die Modalpartikeln ja, doch und schon. Zu ihrer Syntax, Semantik und Pragmatik*. Stockholm, Almqvist & Wiksell 1997) behandelt die Syntax, die Semantik und die Pragmatik der Modalpartikeln *ja, doch* und *schon* in einem modular-kognitiven Rahmen. Im Sammelband von Theo Harden und Elke Hentschel (HARDEN, Theo; HENTSCHEL, Elke (Hg.): *Particulae particularum. Festschrift zum 60. Geburtstag von Harald Weydt*. Tübingen, Niemeyer 1998) findet man verschiedene Aufsätze zum Thema Gesprächsteuerung, linguistische Interpretation literarischer Texte etc. mit Bezug auf MPn, unter den 25 Aufsätzen ist jedoch nur ein einziger (ROST-ROTH, Martina: Modalpartikeln in Argumentationen und Handlungsvorschlägen. In: HARDEN; HENTSCHEL: *Particulae*, S. 293–324) ausschließlich den Modalpartikeln gewidmet. Die Verlagerung des Interesses zeigt sich auch in der Monographie von Fischer (FISCHER, Kerstin: *From cognitive semantics to lexical pragmatics. The functional polysemy of discourse particles*. Berlin, Mouton de Gruyter 2000). Hier steht die Entwicklung eines neuen Modells der funktionalen Polysemie auf der Grundlage von kognitiv-semantischen Konzepten im Vordergrund.

⁶ PÉTERI, Attila: *Abtönungspartikeln im deutsch-ungarischen Sprachvergleich*. Budapest, ELTE BTK Doktori Tcs., 2002.

1. Methodische Probleme einer kontrastiven Untersuchung Deutsch–Ungarisch

Engel⁷ war noch der Meinung, die MPn stellten für deutschlernende Ungarn sogar auf höheren Stufen deshalb ein besonderes Lernproblem dar, weil sie eine Eigenart des Deutschen seien und sich der ungarische Lerner in seiner Muttersprache auf keine ähnlichen Phänomene stützen könne. Die Forschungen in der ungarischen Linguistik in den neunziger Jahren zeigten jedoch immer eindeutiger, dass die ungarische Sprache über MPn verfügt.⁸ Das Grundproblem eines deutsch-ungarischen konfrontativen Vergleichs besteht darin, ob überhaupt bzw. wie MPn im Ungarischen abgegrenzt werden können, so dass eine mit den deutschen MPn vergleichbare Klasse entsteht. Ungarisch ist eine agglutinierende Sprache. Verbalklammer und Klammerfelder können für den ungarischen Satz nicht definiert werden, die Wortstellung ist freier als im Deutschen. Neuere Forschungen zeigen zwar, dass auch im Ungarischen Serialisierungsregeln vorhanden sind, sie sind aber pragmatisch motiviert, hängen mit der Topik-Kommentar-Struktur sowie mit der Fokusposition des Satzes zusammen.⁹ So sind gerade diejenigen syntaktischen Restrikti-

⁷ ENGEL, Ulrich (1991): Partikeln im Kontrast. Probleme und Vorschläge. In: BARTHA, Magdolna; BRDAR-SZABÓ, Rita (Hg.): *Von der Schulgrammatik zur allgemeinen Sprachwissenschaft. Beiträge zur Gedenktagung für Professor János Juhász*. Budapest, ELTE 1991. S. 123–138.

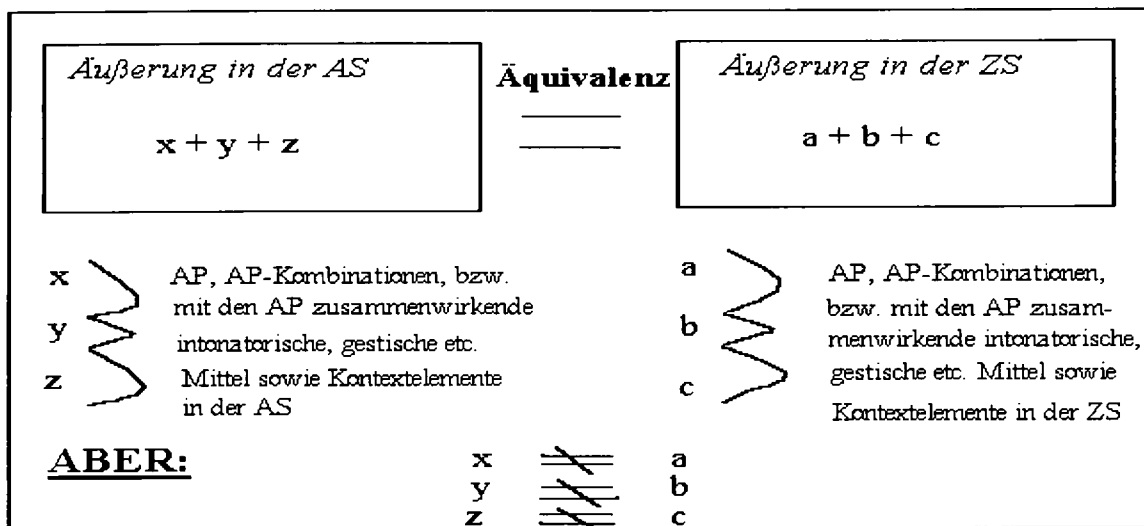
⁸ Vgl. FÁBRICZ, Károly: *Partikulák a magyar és az orosz nyelvben. Kandidátusi értekezés* [Partikeln im Ungarischen und Russischen. Habilitationsschrift]. Szeged 1986; KUGLER, Nóra: A partikula [Die Partikel]. In: *Magyar Nyelvőr* 122/2 (1998). S. 214–219; KESZLER, Borbála (1998): Probleme der Wortartklassifizierung in der ungarischen Gegenwartssprache. In: *Acta Linguistica Hungarica* 1998/3–4. S. 291–310, hier v. a. S. 305; REINHARDT, Mechthild: Zu englischen und ungarischen Äquivalenzen der deutschen Abtönungspartikel JA. In: *Acta Linguistica Hungarica* 1998/3–4. S. 335–341, hier v. a. S. 340.

⁹ Vgl. É. KISS, Katalin: Az egyszerű mondat szerkezete [Die Struktur des einfachen Satzes]. In: KIEFER, Ferenc (Hg.): *Strukturális magyar nyelvtan. I. Mondattan* [Strukturelle ungarische Grammatik I. Syntax]. Budapest, Akadémiai Kiadó 1992. S. 79–177, hier v. a. S. 87ff.; É. KISS, Katalin; KIEFER, Ferenc; SIPTÁR, Péter: *Új magyar nyelvtan*. [Neue

onen, die für deutsche MPn das am einfachsten handhabbare Abgrenzungskriterium darstellen, d. h. die fehlende Vorfeld- und Nachfeldfähigkeit sowie die sehr eingeschränkte Verschiebbarkeit im Mittelfeld, für das Ungarische nicht oder nur mit wesentlicher Modifikation anwendbar. Dem Forscher stehen somit zwei Möglichkeiten zur Verfügung: a) Er macht eine unidirektionale, deutsch-ungarische Untersuchung und geht von den Übersetzungsmöglichkeiten deutscher MPn aus oder b) macht eine auf semantisch-pragmatischen Kriterien basierende Abgrenzung der ungarischen MPn, d. h. stellt die Frage, mit welchen lexikalischen Mitteln im Ungarischen die gleiche semantische, und/oder pragmatische Funktion realisierbar ist wie mit deutschen MPn. Am Anfang meiner Untersuchungen hat sich schnell herausgestellt, dass die erste Möglichkeit in eine Sackgasse führt. Deutsche MPn bleiben in ungarischen Übersetzungen manchmal unübersetzt, während jedoch an anderen Stellen des Textes ungarische lexikalische Einheiten auftreten, die als MPn betrachtet werden können. Auch wenn MPn übersetzt werden, kommen für eine bestimmte deutsche MP je nach Kontext verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten vor, die ihrerseits nicht nur für diese, sondern auch für andere deutsche MPn als Übersetzungsmöglichkeit gelten können.¹⁰ Das Problem lässt sich auf folgende Weise schematisieren:

ungarische Grammatik]. Budapest, Osiris 1998, Kap. 2; MOLNÁR, Valéria: *Das Topik im Deutschen und im Ungarischen*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International 1991. S. 121ff.

¹⁰ Ähnliche Probleme spricht auch Burkhardt an (BURKHARDT, Arnim: Zur Übersetzbarkeit von Abtönungspartikeln. Am Beispiel von Hofmannsthals *Der Schwierige*. In: ZGL. 23 [1995]. S. 172–201).



Der andere Weg ist der typologische. Schon Weydt (1969) unterscheidet partikelreiche und partikelarme Sprachen und hält den Reichtum an Partikeln für ein sprachtypologisches Merkmal.¹¹ Das Hauptkriterium für die Abgrenzung der MPn ist bei ihm semantisch: MPn drückten Einstellungen des Sprechers zum Gesagten aus. Das Deutsche stehe mit seinem Partikelreichtum „im Verband seiner germanischen und romanischen Nachbarn allein“¹². In Europa findet er jedoch eine weitere partikelreiche Sprache: das Griechische. Coseriu¹³ erklärt den Partikelreichtum des

¹¹ Nekula (NEKULA, Marek: *System der Partikeln im Deutschen und Tschechischen. Unter besonderer Berücksichtigung der Abtönungspartikeln*. Tübingen, Niemeyer 1996) versucht auffällige Ähnlichkeiten der deutschen und der tschechischen Partikeln mit Sprachkontakt auf Grund der Sprachbundtheorie des Prager linguistischen Zirkels zu erklären. Ich plädiere eher dafür, dass der Partikelreichtum ein mögliches gemeinsames typologisches Merkmal von sonst stark unterschiedlichen Sprachen sein kann.

¹² WEYDT, Harald: *Abtönungspartikel. Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen*. Bad Homburg 1969. S. 104.

¹³ COSERIU, Eugenio: Partikeln und Sprachtypus. Zur strukturell-funktionellen Fragestellung in der Sprachtypologie. In: BRETTSCHEIDER, Gunter; LEHMANN, Christian (Hg.): *Wege zur Universalienforschung: Sprachwissenschaftliche Beiträge zum 60. Geburtstag von Hansjakob Seiler*. Tübingen, Narr. S. 199–206; COSERIU, Eugenio: *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*. Tübingen, Francke 1988. S. 27f.

Deutschen mit der allgemeinen Bestrebung, die kontextuelle und situative Einbettung der Äußerung *expressis verbis* auszudrücken, während diese Determination der Äußerung in den anderen Sprachen entweder vorausgesetzt (im Kontext bzw. im Wissen der Kommunikationspartner über den Kontext und die Situation implizit enthalten) oder mit anderen Mitteln ausgedrückt wird.

Für meine Untersuchungen habe ich diesen zweiten, typologischen Weg gewählt. Dazu musste ich zunächst sowohl für das Deutsche als auch für das Ungarische geeignete Abgrenzungskriterien finden. MPn sind lexikalische Elemente, deren Bedeutung zwar nicht propositional ist, die aber auch für den illokutiven Typ der Äußerung nicht konstitutiv sind. Sie dienen zur situativen Einbettung der Äußerung, drücken Relationen zwischen der Äußerung und verschiedenen Situationselementen wie z. B. dem Wissen und dem Willen des Sprechers und/oder des Hörers aus. Um dieses ziemlich allgemeine Kriterium zu präzisieren, konnte ich die neueren Diskussionen über die Grammatikalisierung der MPn zu Hilfe rufen. Abraham¹⁴ behandelt die Verlagerung der Bedeutung von Sprachzeichen in den illokutiven Bereich und betrachtet sie als einen Grammatikalisierungsprozess. Diewald¹⁵ hält Lexeme, die in ihrer primären Bedeutung schon relationale Komponenten aufweisen, für geeignet, sich zu MPn zu grammatikalisieren. Wenn kein geeignetes Textelement für die Interpretation dieser relationalen Bedeutung vorhanden ist, werde sie auf den pragmatischen Prätext bezogen. „Sobald diese zunächst konversationelle Implikatur zum festen Bestandteil der

¹⁴ ABRAHAM, Werner: The grammaticalization of the German modal particles. In: TRAUGOTT, Elizabeth Closs; HEINE, Bernd (Hg.): *Approaches to grammaticalization*. 2 Bde. Amsterdam; Philadelphia, Benjamins 1991. Bd. 2, S. 331–380; ABRAHAM, Werner: Wieso stehen nicht alle Modalpartikel in allen Satzformen? Die Nullhypothese. In: *Deutsche Sprache* 23 (1995). 2. S. 124–146.

¹⁵ DIEWALD, Gabriele: *Grammatikalisierung. Eine Einführung in Sein und Werden grammatischer Formen*. Tübingen, Niemeyer 1997.

Bedeutung der Partikel geworden ist, kann man von einer Modalpartikel sprechen¹⁶. Wegener¹⁷ sieht vier Prozesse als für die Grammatikalisierung konstitutiv an: den Verlust an phonologischer, semantischer Substanz und syntaktischer Freiheit sowie den Gewinn an pragmatischer Stärke. Die phonologische Abschwächung der deutschen MPn besteht teilweise in der Unbetonbarkeit,¹⁸ teilweise in der Kürzung: einsilbige können klitisch (*denn* zu 'n), zweisilbige einsilbig (*eben* zu *ehm*), dreisilbige zweisilbig (*eigentlich* zu *eigntlich*) werden¹⁹. „Semantic Bleaching“ bedeutet für die MPn den Verlust an propositionaler Bedeutung. Damit kann erklärt werden, warum MPn gemeinsam mit ihrem Heterosem (z. B. *ruhig* + *ruhig*) sowie gemeinsam mit ihrem Antonym (z. B. *einfach* + *schwierig*) auftreten können²⁰. Der Verlust an syntaktischer Freiheit, d. h. die Festlegung auf das Mittelfeld bzw. das Zustandekommen anderer syntaktischer Restriktionen läuft mit den anderen beiden Prozessen parallel. Was als Verlust an semantischer Substanz betrachtet wird, ist keineswegs mit dem Schwund jeglicher Bedeutung gleichzusetzen. Die Bedeutung verschwindet nicht, sondern verliert ihren referentiellen (propositionalen) Charakter und verlagert sich:

¹⁶ Ebd. S. 82.

¹⁷ WEGENER, Heide: Zur Grammatikalisierung von Modalpartikeln. In: BARZ, Irmhild; ÖHLSCHLÄGER, Günther (Hg.): *Zwischen Grammatik und Lexikon*. Tübingen, Niemeyer 1998. S. 37–112.

¹⁸ Selbst wenn die Unbetonbarkeit der MPn neuerlich immer mehr in Zweifel gezogen wird. (Vgl. dazu MEIBAUER, Jörg: Auf dem JA-Markt. In: ROSENGREN, *Satz und Illokution*, S. 127–149 und MEIBAUER, Jörg: *Modaler Kontrast und konzeptuelle Verschiebung. Studien zur Syntax und Semantik deutscher Modalpartikeln*. Tübingen, Niemeyer 1994.) Selbst Wegener meint, auch betontes *denn* könne als MP betrachtet werden. Diese Prozesse müssen aber nicht ausnahmslos gelten, damit man über Grammatikalisierung sprechen kann. Für den zentralen Bereich der MPn ist die Unbetonbarkeit und die phonologische Abschwächung bestimmt charakteristisch.

¹⁹ WEGENER a. a. O., S. 39.

²⁰ Ebd., S. 40.

Grammatikalisierung, gesehen als Subjektivierung, führt also mal zu Markern für textuelle Relationen, für Textkohärenz oder -inkohärenz, mal zu epistemischen Zeichen, zu Signalen der Sprechereinstellung.²¹

Im Falle der ungarischen MPn gehe ich davon aus, dass sie sich – ähnlich wie die deutschen MPn – aus Sprachzeichen entwickeln, die selbst schon eine relationale Bedeutung haben, die aber primär über andere Funktionen verfügen. Ihre Entwicklung ist ein ähnlicher Grammatikalisierungsprozess, für den die erwähnten vier Teilprozesse konstitutiv sind.²²

2. Deutsche und ungarische Modalpartikeln im Kontrast

Im Folgenden möchte ich einige deutsche und ungarische MPn konfrontieren, die in ihrer Bedeutung zwar ähnlich, aber nicht äquivalent sind. Ich möchte anhand dieser Beispiele zeigen, wie sich MPn im Deutschen und im Ungarischen grammatikalisieren, welche Unterschiede sie trotz ähnlicher Prinzipien der Entstehung aufweisen, was für einen Status sie in den beiden Sprachsystemen haben.²³

²¹ Ebd., S. 44.

²² Was natürlich nicht bedeutet, dass bei der Entstehung jeder ungarischer MP unbedingt alle vier Prozesse nachzuweisen sind.

²³ Bei den Angaben zur Etymologie der deutschen MPn stütze ich mich vor allem auf Paul (PAUL, Hermann: *Deutsches Wörterbuch*. 9., vollständig neu bearbeitete Auflage von Helmut Henne und Georg Objartel. Tübingen, Niemeyer 1992) sowie auf die Untersuchungen von Anna Molnár (MOLNÁR, Anna: *Die Grammatikalisierung deutscher Modalpartikeln*. Frankfurt a. M., Lang 2002). Auf der ungarischen Seite beziehe ich mich auf das Etymologische Wörterbuch des Ungarischen (BENKÓ, Loránd [Hg.]: *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*. 3 Bde. Budapest, Akadémiai Kiadó 1993 [im folgenden zitiert als EWUng]). In meiner Dissertation habe ich die empirischen Daten einem selbst erstellten kontrastiven Korpus entnommen, das aus zeitgenössischen literarischen Texten bestand, die alltagsnahe Dialoge enthalten und einen alltagssprachlichen Stil aufweisen. Im vorliegenden Beitrag benutze ich, um längere Kommentare zum Kontext vermeiden zu können, meinen Korpusbeispielen ähnliche, jedoch vereinfachte, konstruierte Beispiele.

2.1 Ja und doch im Kontrast zu drei ähnlichen ungarischen MPn (hiszen, persze und ugyan)

Ja und doch sind zwei von den häufigsten und am intensivsten erforschten deutschen MPn,²⁴ die überwiegend in Assertionssätzen vorkommen. Infolge meines kontrastiven Interesses möchte ich ausgehend von der in der einschlägigen Fachliteratur häufig vertretenen bedeutungsminimalistischen Position²⁵ auf der Systemebene eine abstrakte Bedeutung postulieren, die mit den auf ähnliche Weise postulierten Bedeutungen der ungarischen MPn vergleichbar ist. Den beiden Sprachzeichen schreibe ich zwei komplementäre übergreifende Bedeutungen zu, *ja* die Bedeutung ‚Übereinstimmung‘, *doch* die Bedeutung ‚Gegenüberstellung‘. Diese auf der Systemebene postulierte übergreifende Bedeutung betrachte ich als invariabel, sie kann jedoch auf der Textebene mit verschiedenen Variablen modifiziert bzw. aktualisiert werden. Da die MPn verschiedene Relationen charakterisieren, gehören zu den Variablen diejenigen Kontext- bzw. Situationselemente, zwischen denen die als übereinstimmend bzw. gegensätzlich charakterisierte Relation besteht. Eine Abgrenzung der invariablen Bedeutung der MP auf der Systemebene und der variablen Bedeutungskomponenten auf der Textebene ist nicht unproblematisch. Im Prozess der Grammatikalisierung der MPn können sich variable Bedeutungskomponenten, die mit einer bestimmten MP häufig auftreten, mit der Zeit in die invariable Systembedeutung integrieren.²⁶

²⁴ Eine ausführliche Bedeutungsbeschreibung sowie die Verfolgung der Bedeutungs-genese dieser MPn würde die Grenzen dieses Beitrags sprengen. Verwiesen sei hier vor allem auf WEYDT; HENTSCHEL: *Kleines Abtönungswörterbuch*; BURKHARDT, Arnim: Die kommunikativen Funktionen von *ja* und ihre lexikographische Beschreibung in Wörterbüchern. In: *Muttersprache* 92 (1982). S. 337–361; DOHERTY, Monika: *Doch*. In: *DaF*. 19/3 (1982). S. 174–178 und MEIBAUER: *JA-Markt*.

²⁵ THURMAIR, Maria: *Modalpartikeln und ihre Kombinationen*. Tübingen, Niemeyer 1989. S. 98.

²⁶ Eine scharfe Grenzziehung zwischen den Invariablen und den Variablen der MP-Bedeutung ist also nicht möglich. Dass ich doch eine Grenze ziehe, dient zu

Bei der Bestimmung der invariablen Systembedeutung gehe ich auch davon aus, dass die MP-Funktion sekundäre Funktion des Sprachzeichens ist, dass also die MP-Bedeutung aus der übergreifenden Bedeutung des Sprachzeichens ableitbar ist. *Ja* ist nach seiner Primärfunktion eine bejahende, positive Antwortpartikel.²⁷ Diese bejahende Bedeutung kann man auch in der MP-Funktion nachweisen. Im Falle der Antwortpartikel bezieht sich die Bejahung auf die Vorgängeräußerung des Partners. Mit der MP nimmt man nicht auf eine konkrete Äußerung Bezug, sondern auf das vom Sprecher angenommene Wissen des Partners. *Doch* ist primär eine adversative Konjunktion bzw. ein Adverb mit der Funktion der Gegenüberstellung.²⁸ Auch in diesem Fall kann mit gutem Grund angenommen werden, dass die MP *doch* dadurch zustande kommt, dass, wenn im Kontext keine Vorgängeräußerung vorhanden ist, mit der die mit *doch* formulierte Äußerung gegensätzlich ist, das Gegensatzverhältnis auf ein implizites Situationselement, in diesem Fall auf das Wissen, auf die Meinung des Partners bezogen wird.

Übereinstimmung und Gegensatz sind zwei Grundtypen von Relationen. Vermutlich deshalb sind *ja* und *doch* im Deutschen so häufig und

heuristischen Zwecken. Wie früher ausgeführt, lassen sich deutsche und ungarische MPn auf Grund ihrer konkreten Bedeutungen in Texten nicht vergleichen. Ich werde jedoch auch zeigen, dass MPn, die in den beiden Sprachen auf der Systemebene sehr ähnliche Bedeutungen haben, auf der Textebene trotzdem nicht unbedingt übersetzungsäquivalent sind.

²⁷ Nach den Untersuchungen von Molnár ist die MP *ja* „durch Kontamination der satzeinleitenden Partikel *ja* mit dem Temporaladverb *je* entstanden“ (MOLNÁR: *Grammatikalisierung*, S. 101). Im Prozess der Grammatikalisierung ging aber die temporale Bedeutungsnuance des Adverbs *je* nach der Ansicht von Molnár vollkommen verloren, sie motivierte die Herausbildung der MP-Bedeutung nicht.

²⁸ Eine ausführliche Beschreibung der Genese der MP *doch* ist bei Molnár (Ebd., S. 107ff.) zu lesen. In der Fachliteratur stimmt man meistens darin überein, dass *doch* eine der ältesten deutschen MPn ist, das sogar in einigen althochdeutschen Belegen als MP funktioniert. Molnár zeigt, dass sich die MP-Funktion in der frühneuhochdeutschen Zeit verbreitet. *Doch* sei insofern ein Sonderfall der Grammatikalisierung, als sich seine Satztypendistribution durch den Grammatikalisierungsprozess nicht einengt, sondern erweitert.

für das deutsche MP-System so grundlegend. Mit den situationsbedingten Variablen der MP-Bedeutung kann erklärt werden, warum *ja* und *doch* trotz der scheinbar gegensätzlichen Bedeutung kombinierbar sind bzw. in verschiedenen Ko- und Kontexten sehr unterschiedlich wirken können. Die häufige Kombination der beiden MPn wird mit dem Beispiel (1) veranschaulicht.

(1) *Das habe ich ja doch gar nicht ernst gemeint.*

Angenommen, der Sprecher möchte mit der Äußerung (1) den Hörer beruhigen, weil er die Vorgängeräußerung offensichtlich ernst genommen hat. Die beiden MPn charakterisieren nicht die gleiche Relation, sonst könnten sie ja nicht kombiniert werden. Mit *ja* kommt zum Ausdruck, dass der Sprecher davon ausgeht, dass der Hörer die Vorgängeräußerung in Kenntnis des Sprechers und der Beziehung von Sprecher und Hörer nicht hätte ernst nehmen können. Mit *doch* wird demgegenüber ausgedrückt, dass der Hörer sich so verhalten hat, als hätte er die Vorgängeräußerung trotzdem ernst genommen. Die als übereinstimmend charakterisierte Relation besteht m. a. W. zwischen der Äußerung und dem aus der Sicht des Sprechers erwartbaren Partnerwissen, während die als gegensätzlich charakterisierte Relation die Äußerung und das auf Grund des Partnerverhaltens annehmbare Partnerwissen verbindet. Mit einer metasprachlichen Paraphrase heißt das:²⁹

(1) ‚Das habe ich gar nicht ernst gemeint // in Übereinstimmung damit, dass du das selber wissen solltest, jedoch im Gegensatz dazu, dass dies bei dir im Moment offensichtlich nicht präsent ist.‘

²⁹ Zum Problem der Paraphrasierbarkeit s. Rombouts (ROMBOUTS, Jos: Kann man Abtönungspartikeln paraphrasieren? In: ZGL. 10 [1982]. S. 63–84.). Folgende metasprachliche Paraphrasen betrachte ich nur als heuristisches Mittel bzw. als Veranschaulichung der beschriebenen Bedeutungen.

Auch *ja* kann in verschiedenen Situationen vorwurfsvoll, kritisierend, sogar perfide wirken:

(2) *Du kannst ja wenigstens anknöpfen, wenn du reinkommst!*

Die Äußerung (2) wirkt zwar vorwurfsvoll, drückt jedoch eine Übereinstimmung des propositionalen Gehaltes mit dem vom Sprecher erwarteten Partnerwissen aus. Der Partner sollte die unter (2) angesprochene Sitte kennen. Der Grund des Vorwurfes besteht gerade darin, dass sich der Partner so verhält, als wüsste er das nicht, dass also eine Diskrepanz zwischen dem erwarteten (bzw. erwartbaren) und dem auf Grund des Partnerverhaltens annehmbaren Wissen des Partners besteht.

Eine Äußerung mit *ja* kann sogar perfide wirken:

(3) *Bist ja doof.*³⁰

Die als übereinstimmend charakterisierte Relation kann nicht zwischen dem propositionalen Gehalt und dem Partnerwissen bestehen, denn die Perfidie dieser Äußerung, wie Reiter sehr passend bemerkt, besteht eben darin, dass der beste Beweis für Dummheit ist, dass jemand nicht weiß, dass er dumm ist. Ich bin der Meinung, dass man bei der Interpretation dieser Äußerung von den Besonderheiten der Kindersprache nicht absehen darf. Solche Äußerungen werden von Kindern im Allgemeinen nicht unter vier Augen gesagt. Sie sind nicht nur, vielleicht sogar nicht in erster Linie an den Hörer gerichtet, sondern vielmehr an die anderen Kinder der Gruppe. Die primäre kommunikative Absicht ist nicht unbedingt die Beleidigung des Partners, der Sprecher beabsichtigt damit, die anderen Mitglieder der Gruppe in der aktuellen Streitfrage auf die eigene Seite zu stellen. So appelliert *ja* in diesem Fall nicht an das Partnerwissen,

³⁰ Kindersprachlicher Ausdruck, analysiert bei REITER, Norbert: Die Perfidie des deutschen *ja*. In: *Deutsche Sprache* 4 (1980). S. 342–355.

sondern an das Wissen der anderen Mitglieder der Gruppe, die in der Situation dadurch indirekt angesprochen werden.

Obwohl **doch** kraft seiner Bedeutung auf der Systemebene Gegenüberstellung, Gegensätzlichkeit ausdrückt, wirkt es nicht unbedingt negativ:

(4) *Setz dich mal ruhig. Du bist doch erst jetzt angekommen.*

Angenommen, der Sprecher möchte mit der Äußerung (4) den Hörer, der unbedingt etwas tun möchte, beruhigen und daran erinnern, dass der gerade jetzt angekommene Gast sich zuerst ein bisschen ausruhen kann bzw. soll. Die als gegensätzlich charakterisierte Relation besteht hier zwischen dem ausgedrückten propositionalen Gehalt und dem auf Grund des Partnerverhaltens vorausgesetzten Partnerwissen. Dass diese Äußerung in der gegebenen Situation doch freundlich wirken kann und auf einen möglichen Konsens appelliert, ergibt sich einerseits aus dem Verhältnis der Gesprächspartner zueinander, andererseits daraus, dass die Verwendung einer MP die Atmosphäre ohnehin lockerer, freundlicher machen kann, denn der Sprecher nimmt mit der MP Bezug auf den Hörer, baut mit ihm einen persönlichen Kontakt aus.

Das ungarische Sprachzeichen **hiszen** entwickelte sich aus der 1. Person Sg. des Verbs *hisz*,³¹ das ursprünglich als Matrixsatz verwendet wurde. Später integrierte es sich durch die Verschiebung der Satzgrenze in seinen eigenen Nebensatz. Im heutigen Ungarisch wird *hiszen* als kausal-epistemische Konjunktion und als MP benutzt.³² Die Abgrenzung

³¹ (Én) *hiszem* = ‚Ich glaube‘.

³² Eine interessante Ähnlichkeit lässt sich in der Genese von dt. *denn* und ung. *hiszen* beobachten. Auch *denn* verfügt als parataktische Konjunktion über eine epistemische Bedeutungskomponente (vgl. WEGENER: *Grammatikalisierung*, S. 46). Vermutlich steht hier ein allgemeines Prinzip der Grammatikalisierung im Hintergrund. Wenn eine Konjunktion eine epistemische Bedeutung hat, kann dies potentiell als Vorstufe der Genese einer MP gelten.

der beiden Funktionen des Sprachzeichens voneinander ist deshalb nicht unproblematisch, weil *hiszen* in beiden Funktionen eine epistemische Bedeutung hat und weil die syntaktische Position in beiden Funktionen satzinitial ist. Eine Konjunktion setzt zwei getrennte propositionale Gehalte voraus, zwischen denen eine durch die Konjunktion charakterisierte Relation besteht. Die MP charakterisiert eine Relation zwischen der Proposition der Äußerung und einem Situationselement, setzt also keinen zweiten propositionalen Gehalt voraus. Die MP *hiszen* entsteht nach meiner Hypothese dadurch, dass die Bedeutung des Sprachzeichens, wenn im Kontext kein zweiter propositionaler Gehalt vorhanden ist, auf die Situation bezogen wird. Ein Übergang zwischen den beiden Funktionen liegt dann vor, wenn im Kontext eine Proposition zwar nicht expliziert wird, jedoch implizit mitzuverstehen ist. Über diese theoretischen Überlegungen hinaus ergibt sich auch eine mögliche formale Probe zur Identifizierung der Funktionen des Sprachzeichens: Die Konjunktion *hiszen* kann mit anderen kausalen Konjunktionen, mit *mert*, *mivel* oder *ugyanis* substituiert werden, die MP nicht:

(5) *A hírt már tudták, hiszen állandóan nézték a tévét.* (Konj.)

„Die Nachricht kannten sie schon, weil sie das Fernsehen ständig verfolgten (+epistemisch)“

(5') *A hírt már tudták, mert / mivel / ugyanis állandóan nézték a tévét.*

(6) *De hiszen ez hülyeség.* (MP)

„Das ist aber – MP – eine Dummheit.“

(6') **De mert / mivel / ugyanis ez hülyeség.*

Im Falle der MP ist kein zweiter propositionaler Gehalt vorhanden, so wird die MP *hiszen* auf ein Situationselement bezogen, nämlich auf das Wissen des Partners. Mit *hiszen* appelliert der Sprecher an das gemeinsame Wissen von Sprecher und Hörer, verweist auf den möglichen Konsens. Die vermittelte Proposition sollte dem Hörer bekannt sein:

(6) ‚Das ist eine Dummheit, und ich, der Sprecher, hoffe, dass dies dem Hörer auch bekannt ist und somit ein Konsens möglich ist.‘

Übergangsfälle zwischen der Konjunktion und der MP liegen dann vor, wenn *hiszen* zwar in einem einfachen Satz steht, die erklärende, text-konnektierende Funktion jedoch deutlich spürbar ist:

(7) *Borzasztó dolog nyár közepén az irodában ülni. Hiszen a kánikulában az embernek a strandon a helye.*

‚Es ist fürchterlich, inmitten des Sommers im Büro zu sitzen. Bei der Hitze müsste man – MP – am Strand sein.‘

Auf Grund der Beschreibung von dt. *ja* und ung. *hiszen* könnte man denken, dass sie übersetzungsäquivalent sind. Dies stimmt aber nicht unbedingt. Es gibt zwar Kontexte, in denen sie mögliche Übersetzungen darstellen, in bestimmten Kontexten ergeben sich aber andere Übersetzungsmöglichkeiten. Mit *hiszen* wird der Hörer oft auf etwas erinnert, was er zwar wissen sollte, jedoch in der Situation nicht beachtet hat. Dieses erinnernde *hiszen* kann ins Deutsche entweder mit *doch* oder mit *ja doch* übersetzt werden.

(8) **Hiszen** *ezt már mondtam egyszer.*

→ Das habe ich **doch** schon einmal gesagt. / Das habe ich **ja doch** schon einmal gesagt.

Die widersprechende, gegensätzliche Bedeutungskomponente von *doch* ist im Ungarischen in diesen Fällen implizit mitverstanden. Wenn nämlich der Hörer an etwas erinnert wird, was ihm bekannt sein sollte, setzt dies voraus, dass er sich so verhält, als wäre diese Information ihm doch nicht bekannt.

Ein weiterer Unterschied zwischen dt. *ja* und ung. *hiszen* besteht in der syntaktischen Position und ist als Folge der unterschiedlichen Genese anzusehen. Die MP *hiszen* hat sich von der ursprünglichen konjunkti-

nalen Funktion noch nicht vollständig getrennt, sie steht in satzinitialer Position, an der gewöhnlichen Stelle der Konjunktionen. *Ja* ist stärker grammatikalisiert und hat sich von der ursprünglichen Funktion des sog. Spenderlexems stärker getrennt. Bei *hiszen* gibt es viele Übergangsfälle, in denen es zwar nicht zwei Sätze verbindet, jedoch auf eine im Kontext implizierte Information verweist. Eine mögliche Übersetzung für diese Verwendungen von *hiszen* ins Deutsche wäre eventuell ein mit *denn* oder *weil* eingeleiteter Satz mit Hauptsatzwortfolge³³ und mit der MP *ja*:

(7) *Es ist fürchterlich, inmitten des Sommers im Büro zu sitzen, weil, bei dieser Hitze müsste man ja am Strand sein.*

Die MP *hiszen* hat sich von der Konjunktion noch weder syntaktisch noch semantisch vollständig getrennt, deshalb steht sie mit *ja* nicht in eindeutiger Äquivalenzrelation.

Persze entwickelte sich aus dem abgekürzten lateinischen Ausdruck *per se intelligitur* ('von sich selbst verständlich').³⁴ Die geschichtliche Entwicklung des Sprachzeichens ist dem deutschen *ja* insofern ähnlich, als es in seiner Primärfunktion ebenfalls eine Antwortpartikel ist, die sich durch den Schwund der Satzgrenze zu einer MP grammatikalisiert hat. Auch im heutigen Ungarisch kann man folgende Verwendungsweisen beobachten:

(9) – *Ez nem lehet véletlen!*

– *Persze.*

– 'Das kann kein Zufall sein. – Aber klar.'

(9') *Persze, hogy ez nem lehet véletlen.*

³³ Die Konjunktion *weil* mit Hauptsatzwortfolge hat auch einen epistemischen Charakter, vgl. dazu WEGENER, Heide: *weil* – das hat schon seinen Grund. Zur Verbstellung in Kausalsätzen mit *weil* im gegenwärtigen Deutsch. In: *Deutsche Sprache* 27 (1993). S. 3–26.

³⁴ Vgl. H. MOLNÁR, Ilona: *Módosítószók és módosító mondatrészek a mai magyar nyelvben* [Modalwörter und Modalsatzteile in der heutigen ungarischen Sprache]. In: *Nyelvtudományi Értekezések* 60 (1968). S. 72.

„Aber klar, dass das kein Zufall sein kann.“

(9") *Persze ez nem lehet véletlen.*

– MP – Das kann kein Zufall sein.“

Wenn *persze* mit einem Komma und mit der Konjunktion *hogy* (im Gesprochenen durch intonatorische Markierung) vom anderen Satz getrennt wird, ist es ein Matrixsatz, d. h. eine bejahende Antwort, nach der die bejahte Aussage in einem abhängigen Satz wiederholt wird. Obwohl nach den Regeln der ungarischen Rechtschreibung vor der Konjunktion *hogy* ein Komma stehen sollte, habe ich in meinem ungarischen Korpus zahlreiche Beispiele gefunden, in denen das Komma weggelassen wird. Da meine Korpusbeispiele aus zeitgenössischen literarischen Werken stammen und da sie nicht vereinzelt vorkommen, kann ein Rechtschreibfehler ausgeschlossen werden. Der Autor hat das Komma sicherlich deshalb weggelassen, weil nach seinem Sprachgefühl in der gesprochenen Form dieser Sätze die intonatorische Grenze zwischen dem Matrixsatz und dem abhängigen Satz verschwindet. Damit fängt aber ein Prozess an, indem *persze*, ursprünglich ein Satzäquivalent mit selbständiger prädikativer Kraft, an syntaktischer Selbständigkeit verliert und sich in seinen eigenen Nebensatz integriert. Wenn auch die Konjunktion *hogy* verschwindet, kann man nur noch über einen Satz sprechen. Die MP *persze* muss nicht unbedingt satzinitial sein, sie kann beinahe an beliebiger Stelle im Satz auftreten, was sich damit erklären lässt, dass auch die Antwortpartikel parenthetisch in ihren Nebensatz eingeschoben werden kann. Ähnlich wie *hiszen* hat sich auch die MP *persze* von der Primärfunktion des Sprachzeichens noch nicht vollständig getrennt.

Die Antwortpartikel *persze* drückt Selbstverständlichkeit aus und kann ins Deutsche mit *selbstverständlich*, *klar* übersetzt werden. Diese Bedeutungskomponente ist auch in der MP-Bedeutung beibehalten. Da aber das Sprachzeichen in seiner Primärfunktion als Reaktion auf eine Part-

neräußerung, als starke Bejahung benutzt wird, weist auch die MP *persze* einen ziemlich starken Hörerbezug auf. Es appelliert ähnlich wie dt. *ja* an das Hörerwissen. Der vermittelte Sachverhalt sollte für den Hörer evident, selbstverständlich sein. Darin besteht gerade das Problem der Übersetzung. *Persze* ist stärker als *ja*, drückt nicht nur die Übereinstimmung des ausgedrückten Sachverhaltes mit dem Hörerwissen, sondern auch die Evidenz des Sachverhaltes für den Hörer aus. So kommen auch zwei andere deutsche MPn als Übersetzungsäquivalente in Frage: *eben* und *halt*. Sie können aber nur kontextbedingte Übersetzungen sein, denn auf der Systemebene markieren sie die allgemeine Evidenz bzw. Plausibilität des ausgedrückten Sachverhaltes³⁵, während *persze* an das Partnerwissen appelliert.

(10) *Az infláció persze továbbra is túl magas.*

(10') ‚Die Inflation ist nach wie vor ziemlich hoch, was für den Hörer evident sein sollte.‘

(11) *Die Inflation ist eben/ halt nach wie vor ziemlich hoch.*

(11') ‚Die Inflation ist nach wie vor ziemlich hoch, was allgemein bekannt/evident ist.‘

(12) *A munkanélküliség persze igen sürgető társadalmi probléma.*

(12') ‚Die Arbeitslosigkeit ist ein dringendes gesellschaftliches Problem, was für den Hörer selbstverständlich sein sollte.‘

(13) *Die Arbeitslosigkeit ist ja ein dringendes gesellschaftliches Problem.*

(13') ‚Die Arbeitslosigkeit ist ein dringendes gesellschaftliches Problem, was der Hörer auch bestimmt weiß.‘

In manchen Kontexten kann *doch* als Übersetzung für *persze* dienen, wenn die ungarische Äußerung im gegebenen Kontext erinnernd wirkt:

(14) *Ez persze részéről nem a helyes viselkedés.*

Das ist deinerseits doch nicht das richtige Verhalten.

³⁵ THURMAIR a. a. O., S. 119ff.

Die Übersetzung hängt also auch hier vom Kontext ab. Das ungarische Sprachzeichen ist auf der Systemebene mit keiner der deutschen MPn äquivalent.

Ugyan entwickelte sich aus dem Demonstrativum *úgy* (= ‚so‘), das mit einem Adverbsuffix *-an* versehen wurde³⁶, auf Grund der Analogie mit dem Interrogativadverb *hogyan*. Die heutige Form ist durch Vokalkürzung (phonologische Reduktion) entstanden³⁷. *Ugyan* kann im heutigen Ungarisch in betonter Form als Nachdruck verleihendes Adverb (in der Bedeutung ‚sehr‘), als Antwortpartikel, als konzessive Konjunktion und als MP benutzt werden:

(15) *Ugyan megírtam ezzel az olcsó ruhával.* (Adv.)

‚Ich habe mit diesem billigen Kleid sehr, sehr (großes) Pech gehabt.‘

(16) – *És ha nem sikerül a vizsga?*

– *Ugyan!* (Antwortpartikel)

‚– Und wenn die Prüfung nicht gelingt? – Aber was denkst du?‘

(17) *A szél ugyan zúgott a levelek között, de egyébként teljes csend volt.* (Konj.)

‚Der Wind sauste zwar durch die Blätter, aber sonst war alles still.‘

(18) *Engen ugyan át nem versz!* (MP)

‚Mich kannst du – MP – nicht betrügen!‘

In allen Funktionen drückt *ugyan* Gegensätzlichkeit aus. Diese Bedeutungskomponente hat sich wahrscheinlich durch die Antwortpartikel-Funktion in die übergreifende Bedeutung integriert. Als Antwortpartikel drückt es eine Reaktion auf eine unerwartete Partneräußerung aus. Es wird also benutzt, wenn die Partneräußerung den Erwartungen des Sprechers widerspricht. In der MP-Funktion besteht diese Gegensätz-

³⁶ Das Suffix *-an/-en* dient i. A. zur Unterscheidung von Adjektiven und Adverbien. Die beiden Varianten des Suffixes sind im Ungarischen mit der verbindlichen Vokalharmonie zu erklären. Vgl. *schön* = *szép* (Adj.); *szépen* (Adv.); *schnell* = *gyors* (Adj.), *gyorsan* (Adv.).

³⁷ EWUng. Bd. 2, Sp. 1574.

lichkeit zwischen dem ausgedrückten Inhalt und der vom Sprecher angenommenen Absicht des Partners.

(18') ‚Mich kannst du nicht betrügen, im Gegensatz dazu, dass du offensichtlich diese Absicht hast.‘

Obwohl sowohl dt. *doch* als auch ung. *ugyan* Gegensätzlichkeit ausdrücken, gelten sie auf der Systemebene nicht als Äquivalente. Aus meinen Korpusbelegen geht hervor, dass die MP *ugyan* zwar in Assertionssätzen benutzt wird, dort jedoch nicht auf das Partnerwissen, sondern auf die vom Sprecher vorausgesetzte Absicht bzw. auf den Willen des Partners Bezug nimmt:

(19) – *Gyere le!*

– *Én ugyan le nem mászom innen!*

(19') ‚– Komm herunter! – Ich werde hier nicht herunterklettern, im Gegensatz dazu, dass du dies von mir verlangst.‘

(20) *Tőlem ugyan tehetsz, amit akarsz.*

(20') ‚Du kannst machen, was du willst. Ich nehme jedoch an, dass dein Willen im Gegensatz zu meinem steht.‘

Doch bezieht sich in Assertionssätzen nicht auf die Absicht, sondern auf das Wissen des Partners.³⁸ Das mit *ugyan* ausgedrückte Gegensatzverhältnis zur Absicht, zum Willen des Partners kann im Deutschen mit verschiedenen Paraphrasen ausgedrückt werden:

(19') *Denk doch nicht etwa, dass ich hier herunterklettere!*

(20') *Von mir aus kannst du machen, was du willst.*

2.2 Die auffordernden Modalpartikeln *mal* und *doch* im Vergleich mit dem ungarischen *csak*

³⁸ In Imperativsätzen bezieht sich *doch* auf den Willen des Partners; siehe hierzu 2.2.

Die deutsche MP *mal* ist an Aufforderungshandlungen gebunden, die formal sowohl Imperativsätze als auch Interrogativsätze darstellen können:

(21) *Komm mal her!*

(22) *Könnten Sie mir mal helfen?*

Die MP grammatikalisierte sich aus der Kurzform des temporalen Adverbs *einmal*. Die freundliche, beiläufige Wirkung der MP in Aufforderungen lässt sich vermutlich damit erklären, dass mit ‚Einmaligkeit‘ und ‚Kürze‘ in Aufforderungshandlungen auch ‚Kleinigkeit‘ assoziiert wird:

Was als etwas dargestellt wurde, das nur einmal o. »bei Gelegenheit« getan werden muß, mag später generell als Kleinigkeit aufgefaßt worden sein, daher seit dem 18. Jh. der Gebrauch als [...] Abtön.part.³⁹

Während in Assertionssätzen *ja* und *doch* die beiden Grundtypen von Relationen, nämlich Übereinstimmung und Gegensatz ausdrücken, sind für Aufforderungen *mal* und *doch* grundlegend. *Doch* drückt in beiden Verwendungen Gegensätzlichkeit aus. Das als gegensätzlich charakterisierte Verhältnis besteht im Falle der Assertionen i. A. zwischen dem ausgedrückten propositionalen Gehalt und dem Wissen des Partners (evtl. dem Wissen anderer Personen), im Falle der Aufforderungen zwischen der in der Proposition ausgedrückten Handlung, zu der der Partner aufgefordert wird, und dem Willen, der Absicht des Partners. In Aufforderungen handelt es sich ja um die Veranlassung des Partners zu einer Handlung, deshalb sind hier der Wille, die Absicht des Partners besonders wichtige Komponenten der Situation. Demgegenüber werden in Mitteilungshandlungen Wissensgehalte vermittelt, so steht hier das Wissen des Sprechers und des Hörers im Vordergrund.

³⁹ PAUL a. a. O., S. 551.

Zum Ausdruck einer unkontroversen Relation wird in Aufforderungen statt *ja* die MP *mal* benutzt, während *ja* in Aufforderungen bis auf die betonte drohende Variante nicht vorkommt. Um dies zu erklären, muss man einen Bedeutungsunterschied zwischen *ja* und *mal* postulieren. Der Sprecher, der seine Aufforderung mit *mal* realisiert, nimmt an, dass der Hörer bereit ist, die genannte Handlung zu vollziehen. Insofern drückt *mal* ähnlich wie *ja* ›Übereinstimmung‹ aus. Im Falle einer Aufforderung kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass der Partner eine andere Absicht hat und die Aufforderung nicht befolgen will. Aufforderungshandlungen müssen deshalb sehr vorsichtig vollzogen werden. Sprecher und Hörer können dadurch in eine unangenehme Situation geraten, denn es ist halt schlecht, dem Partner nein zu sagen. Als Folge dieser Überlegungen nehme ich an, dass die Aufforderung mit *mal* derart abgeschwächt wird, dass der Sprecher dem Partner dadurch die Entscheidung überlässt: Der Partner muss die Aufforderung nicht unbedingt befolgen, wenn er nicht will. Die Bedeutung der MP *mal* möchte ich mit folgender Formel beschreiben:

(23) ‚Übereinstimmung / bei Nicht-Übereinstimmung nicht verbindlich‘

Ähnlich kann eine Aufforderung im Ungarischen mit der MP *csak* abgeschwächt werden:

(24) *Gyere csak ide!*
 ‚Komm – MP – her!‘

Die etymologischen Wurzeln des Sprachzeichens sind nach Angaben des EWUng nicht geklärt. In den ältesten Belegen ist *csak* einschränkendes Adverb bzw. Gradpartikel und schließt ähnlich wie dt. *nur* andere Werte aus. Später tritt es auch als Konjunktion auf und stellt zwei Werte, nämlich einen nicht bestehenden und einen bestehenden, einander gegenüber:

(25) *Lehet, hogy csak álmodunk?* (Adv.)

‚Ist es möglich, dass wir nur träumen?‘

(26) *Csak húsz euróm van.* (Gradpartikel)

‚Ich habe nur zwanzig Euro dabei.‘

(27) *A vízesés nem zúgott többé, csak a meredek sziklafal nézett a völgybe.* (Konj.)

‚Der Wasserfall brauste nicht mehr, nur der steile Felsen blickte ins Tal hinunter.‘

Die MP *csak* verleiht den Aufforderungen zwar einen beiläufigen Charakter, weist jedoch auch einen relevanten Unterschied zu dt. *mal* auf: Es kann nämlich nur vom sozial höher stehenden Sprecher gegenüber einem sozial niedriger stehenden Partner benutzt werden. *Csak* wird typischerweise verwendet, wenn ein Erwachsener ein Kind, ein älterer Mann einen jüngeren, der Lehrer seinen Schüler etc. auffordert. In der freundlichen, lockeren Kommunikation kann *csak* auch zwischen gleichrangigen Partnern benutzt werden, jedoch mit einem gewissen beherrschenden Charakter. In meinem Belegmaterial habe ich ein einziges Gegenbeispiel gefunden:

(28) *Ne bosszankodjék professzor úr, olvassa csak!*

‚Ärgern Sie sich nicht, Herr Professor, lesen Sie – MP –!‘

In diesem Beispiel fordert ein Student einen Professor mit *csak* auf. In der gegebenen Situation geht es jedoch darum, dass der Student den Zeitungsartikel, den er dem Professor gerade hinhält, bereits gelesen hat und daher weiß, dass das Forschungsprogramm des Professors finanziell gefördert wird. Dieses Wissen berechtigt ihn, in der gegebenen Situation als höher Stehender auftreten zu können.

Ung. *csak* und dt. *mal* sind mögliche Übersetzungsäquivalente, wenn die Aufforderungshandlung einem sozial niedrigerstehenden Partner gegenüber vollzogen wird bzw. einen beherrschenden Charakter hat. In diesem Fall wird mit ung. *csak* eine Bedeutungskomponente sprachlich expliziert, die im Deutschen in der Äußerungssituation implizit enthalten

ist. In den Fällen, in denen ein Sprecher seinen sozial höher stehenden Gesprächspartner auffordert, kann im Ungarischen die Beiläufigkeit bzw. die Nichtverbindlichkeit nicht mit einer MP, sondern mit nicht sprachlichen Mitteln (freundlicher Ton, Mimik, Gestik etc.) ausgedrückt werden. Da *csak* im Ungarischen oft in Aufforderungen mit belehrendem Charakter benutzt wird, ist es häufig mit einer Kritik des Partnerverhaltens verbunden. So ist in einigen Kontexten auch *doch* oder *doch mal* eine angemessene Übersetzung:

- (24') *Gyere csak ide!*
Komm mal her!
Komm doch her!
Komm doch mal her!

Ein weiterer Unterschied zwischen dt. *mal* und ung. *csak* besteht in der Satztypendistribution: Während *mal* sowohl in Imperativsätzen als auch in Interrogativsätzen mit Aufforderungsfunktion benutzt wird, ist *csak* an Imperativsätze gebunden. Dieser Unterschied lässt sich auch mit dem Bedeutungsunterschied der beiden MPn erklären. Interrogativsätze mit auffordernder Funktion wirken höflich, werden typischerweise gegenüber sozial höherstehenden Personen benutzt:

- (29) *Könnten Sie mir mal helfen?*
 aber: **Tudna nekem csak segíteni?*

3. Fazit

Es hat sich herausgestellt, dass Ungarisch – ähnlich wie Deutsch – eine partikelreiche Sprache ist. MP-Funktionen kommen auch im Ungarischen durch Grammatikalisierung bei Sprachzeichen zustande, die an sich schon eine relationale Bedeutung haben. Die MP-Bedeutung hängt mit der übergreifenden Bedeutung des Sprachzeichens zusammen, wirkt

jedoch auf einer anderen Ebene – auf der der ganzen Äußerungssituation – und ist dementsprechend abstrakter als die ursprüngliche Bedeutung des Spenderlexems.

Deutsche und ungarische MPn können in bestimmten Kontexten als Übersetzung dienen. Auf der Systemebene sind sie jedoch meistens nicht äquivalent. Dies lässt sich im Grunde mit zwei Faktoren erklären: a) Hinter den MPn, die im Deutschen und im Ungarischen ähnliche Bedeutungen haben, stehen Spenderlexeme, die in den beide Sprachen nicht äquivalent sind; b) Die ungarischen MPn sind i.A. weniger grammatikalisiert als die deutschen, sie haben sich von ihren Spenderlexemen weder semantisch noch syntaktisch so stark getrennt wie die Deutschen. Die MP-Bedeutung wird im Ungarischen von der übergreifenden Bedeutung des Sprachzeichens wesentlich stärker beeinflusst.

Ausnahmsweise gibt es im Deutschen und im Ungarischen MPn, die auch auf der Systemebene äquivalent sind. In diesen Fällen liegt auch zwischen den Spenderlexemen eine Äquivalenzrelation vor. Es geht um *einfach* / *egyszerűen* und *ruhig* / *nyugodtan*:

(30) *Egyszerűen nincs szerencsém.*

Ich habe einfach kein Glück.

(31) *Üljön le nyugodtan!*

Setzen Sie sich ruhig!

Darüber hinaus gibt es in beiden Sprachen MPn, die keine ähnliche MP in der andere Sprache haben und die mit lexikalischen Mitteln in die andere Sprache einfach unübersetzbar sind. Diese MPn könnten ein Thema für einen anderen Beitrag liefern.



Zur Dekonstruktion einer Dreiecksgeschichte

Sándor Márai: Die Glut

Wir sind seit einiger Zeit auf der Suche nach den Frauen der ungarischen Literatur, den erzählten Frauengestalten ebenso wie den Erzählerinnen. Das war für die Veranstalter dieser Konferenz offenbar Anlass genug, uns einmal über Márais Frauenbild nachdenken zu lassen. Uns geht es jedoch nicht um die Entlarvung chauvinistischer Äußerungen, die sich auch aus der „Glut“ zur Genüge anführen ließen und von den Rezensenten schließlich immer wieder zitiert werden, und das selbst auf die Gefahr hin, den Autor mit dem fiktiven Protagonisten des Romans zu identifizieren. Vielmehr hat uns gereizt, unter dem Aspekt der *Gender*-Kategorie unterschiedliche Lektüreperspektiven zu erproben.

Was ist unter *Gender*-Kategorie zu fassen? Wir verstehen darunter das kulturelle Konstrukt der Geschlechterdifferenz, das über verschiedene gesellschaftliche Diskurse produziert wird und diese gleichermaßen regelt. *Gender* ist demzufolge nicht statischen Charakters, sondern wird in historisch sich verändernden Diskursen selbst verändert. Anliegen unserer Lektüre ist es, unter Bezugnahme auf diskursanalytische Befunde die „Weiblichkeit“ des Textes als eine vom biologischen Geschlecht unabhängige Eigenschaft im Sinne von Derrida aufzufassen.

Es gibt also keine Wahrheit an sich des Geschlechtsunterschieds an sich, des Mannes oder der Frau an sich; im Gegenteil, die gesamte Ontologie setzt voraus und verbirgt diese Nicht-Entscheidbarkeit [...].¹

¹ DERRIDA, Jacques: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Essays von Maurice Blanchot u. a. Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1986. S. 138.

Unter diesem Fokus eröffnen sich uns auf die Frage: *Was* wird in Mártais Roman „Die Glut“ (eigentlich) erzählt und *wie* wird erzählt? qua Antwort vier Lektüreansätze.

1

Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen.

Gotthold Ephraim Lessing²

Bleiben wir zunächst auf der Ebene der „behaupteten“³ Handlungen und Vorgänge. Der Roman ist wiederholt als die Geschichte einer Dreiecksbeziehung gelesen und verstanden worden. Als solche schreibt er das seit der Antike tradierte Motiv der „verletzten Gattenehre“⁴ fort und spitzt es durch Koppelung an das Motiv des Freundesverrats zu. Konrád, Henriks enger und einziger Freund seit Kindertagen, betrügt, so vermutet und unterstellt Henrik, diesen mit Henriks Ehefrau Krisztina; er betrügt damit nicht nur den Ehemann, sondern vor allem auch den Freund. Ehe der Verrat jedoch offenbar werden, die Wahrheit ans Licht kommen kann, bricht jede Kommunikation ab: Konrád flieht in die Kolonien, während Henrik seine Frau bestraft, indem er durch seinen Auszug ins 20 km entfernte Jagdhaus die Trennung von Tisch und Bett vollzieht, was nach acht Jahren mittelbar zum Tod von Krisztina führt. Und er wartet 41 Jahre auf Konrád, um am Ende des Lebens doch noch Rache

² LESSING, Gotthold Ephraim: *Werke*. Bd. 8: *Theologiekritische Schriften III Philosophische Schriften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. S. 32f.

³ HENSEL, Kerstin: Nachts traten Rehe aus dem Wald. In: *Freitag* 37/2000 (08.09.2000). S. 16.

⁴ FRENZEL, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner 1992. S. 219–238.

an seinem Freund nehmen zu können, eine Rache, die, als die Begegnung endlich bevorsteht, nicht (mehr) als eine mit dem Revolver angelegt ist: „Mit einer beiläufigen Bewegung warf er die Waffe in die Schublade zurück und zuckte mit den Schultern.“⁵

Henriks Rache an Konrád ist eine moralische, ein „Duell ohne Säbel“⁶, auf das er sich jahrzehntelang vorbereitet hat:

Die Rache besteht darin, dass du zu mir gekommen bist, durch die Welt, durch den Krieg, über minenverseuchte Meere, hierher, an den Tatort, um zu antworten, um mit mir zusammen die Wahrheit zu erfahren. Das ist die Rache.⁷

Diese Wahrheit, die da „gemeinsam“ zu erfahren sei, meint deshalb nicht die Verifizierung des vermuteten Ehebruchs, auch nicht den Anteil, den Krisztina möglicherweise an der Vorbereitung des Jagdattentats hatte, wengleich die darauf zielende Frage 16 Seiten später doch gestellt wird⁸. Folgerichtig bleiben Konráds Antworten auf diese Fragen aus, es geht nicht um Wahrheit im Sinne bestätigter Wirklichkeit, die schließlich „nur ein Teil“ der Wahrheit⁹ sei. Es gibt jedoch einen Moment, in dem sich die Rache auch als Racheakt vollzieht, als nämlich Henrik den Freund mit dessen eigener Feigheit und ihren Folgen für Krisztina konfrontiert: Mit Konráds Flucht war für sie die Liebe, die Ehe mit Henrik, das Leben, jegliche Kommunikation vorbei. Konráds Betroffenheit angesichts dieser Eröffnung wird im Roman allerdings nicht verbalisiert, sie wird aber von Peter Uray in der Inszenierung der Bühnenadaptation von Knut Boeser am Wiener Volkstheater nonverbal in einer Geste der Bestürzung in wirkungsvoll Szene gesetzt.

⁵ MÁRAI, Sándor: *Die Glut*. Roman. Aus dem Ungarischen und mit einem Nachwort von Christina Viragh. 8. Auflage. München; Zürich, Piper 1999. S. 67.

⁶ MÁRAI: *Glut*, S. 105.

⁷ MÁRAI: *Glut*, S. 188.

⁸ MÁRAI: *Glut*, S. 204.

⁹ MÁRAI: *Glut*, S. 74.

Henrik entspricht dem Muster des Motivs der verletzten Gattenehre nahezu vollkommen. Er ist als Adliger und Offizier geradezu prädestiniert für die Verkörperung eines überholten Ehrbegriffs, der für ihn nicht mit der Epoche untergegangen ist, im Gegenteil: „Für mich lebt diese Welt noch, auch wenn sie in Wirklichkeit nicht mehr existiert. Sie lebt, weil ich auf sie geschworen habe.“¹⁰

Zur Stimmigkeit der Figur des Protagonisten gehören das pathetische Ideal der Männerfreundschaft ebenso wie ein „erzpatriarchalisches Frauenbild“¹¹. Es kommt daher weniger Márai zugute, wenn in der Bühnenfassung einige „chauvinistische Seitenhiebe“¹² gestrichen sind, es wird vielmehr die Henrik-Figur einiger ihrer Facetten beraubt, die doch aber das Sprungbrett sind, von dem aus sich die Figur aus dem tradierten Muster des Motivs herauskatapultiert. So ist es Henrik, dem am Ende Krisztina als das wahre Opfer des Verrats erscheint:

Manchmal denke ich, von uns dreien war sie die Verratene.¹³

[...] wir sind vor ihr geflohen und haben sie mit unserem Weiterleben verraten. Das ist die Wahrheit.¹⁴

Diese letzte Konsequenz erweist sich möglicherweise als das Neue in der Geschichte des Motivs, auch wenn die Figur des „seine Ehre rächenden Ehemanns“ schon in der Romantik „eine schuldbeladene, tragische Figur“¹⁵ war. Die Rache, die im Verlauf des Monologs immer wieder neu ins Visier genommene „Wahrheit“, trifft den vermutlichen Verräter wie den vermutlich Verratenen auf die gleiche Weise, und so erscheint

¹⁰ MÁRAI: *Glut*, S. 94.

¹¹ TAUB, Rainer: Der glückliche Pessimist. In: *Der Spiegel* 52/2000 (22.12.2000), 204–206. hier: S. 205.

¹² SEIDLER, Ulrich: Soldatentreue Heimatliebe und Dienst: „Die Glut“ von Sándor Márai am Schlossparktheater. In: *Berliner Zeitung* (02./03.10.2001). S. 13.

¹³ MÁRAI: *Glut*, S. 198.

¹⁴ MÁRAI: *Glut*, S. 215.

¹⁵ FRENZEL: *Motive*, S. 235.

Henrik als ein doppelt Versehrter: „Der Rächer weiß, dass er durch Strafe und Rache nichts zurückgewinnen kann, und geht selbst selten unversehrt aus dem Konflikt hervor.“¹⁶ Folgerichtig endet die Inszenierung der Bühnenadaptation am Berliner Schlossparktheater mit Henriks Selbstmord.

Auch wenn also die Figur der Krisztina zum Ende hin zunehmend vom Rand ins Zentrum rückt, ihr eine Rolle zugeschrieben wird, an der sich „die starrköpfigen alten Männer“¹⁷ aufreiben, so steht die Dreiecksbeziehung letztendlich doch nicht bzw. nicht auf vordergründige Weise im Mittelpunkt des Romans.

2

Noch ist das Weib nicht der Freundschaft fähig. Aber sagt mir, ihr Männer, wer von Euch ist denn fähig der Freundschaft?

Nietzsche¹⁸

Der seit der Antike tradierte Topos der (Männer-)Freundschaft wird nicht nur in der Literatur unablässig zur Sprache gebracht, sondern gehört auch traditionell zum Bereich des philosophischen Denkens.¹⁹ Es ist Jacques Derrida, der in den philosophischen Diskursen der Freundschaft feststellen muss: „Vergeblich würden Sie nach der Gestalt einer Frau, nach einem einzigen weiblichen Umriss, nach der leisesten Anspie-

¹⁶ FRENZEL: *Motive*, S. 221.

¹⁷ HEIDENREICH, Elke (1999): Buchtip vom 08.10.1999: Sándor Márai: Die Glut. In: <http://www.wdr.de/radio/wdr2/rheinweser/19991008.html>.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994. S. 58.

¹⁹ Das Thema Freundschaft beansprucht schon seit geraumer Zeit ein wachsendes Interesse in der praktischen Philosophie. Vgl. HONNETH, Axel: Die Moralität von Freundschaften. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 45 (1997) 2, S. 215–216. S. 215.

lung auf die Geschlechterdifferenz Ausschau halten.“²⁰ Wenn Henrik davon spricht, dass Freundschaft „ein Gefühl [sei], das nur die Männer kennen“²¹, so bewegt er sich ganz in der Tradition der Tugendempfindsamkeit²², in der die Freundschaft als weitgehend männliches Sozialisationskonzept begriffen und der durch den Trieb korrumpierten Liebe zwischen den Geschlechtern hierarchisch übergeordnet wird. Der Ausschluss der Frau aus diesem Konzept erfolgt zeitgleich mit der Entfaltung des binären Geschlechtermodells, in dem die Frau dem Bereich der Natur und der Mann dem der Kultur zugeordnet wird. Da die Frau als nicht bezähmbares Naturwesen gilt,²³ das beständig unter sozialer Kontrolle gehalten werden muss, ist sie aus der symbolisch-kulturellen Ordnung ausgeschlossen.²⁴ Die angestrebte Synthese von Natur und Kultur, von Gefühl und Tugend ist höchsten in der Männerfreundschaft, nicht aber in der vertraglichen Bindung von Mann und Frau vollzogen – was Montaigne dennoch als utopistische Alternative in Aussicht stellt:

[...] wenn [...] man mit den Frauen eine derart freie, freiwillige und vertrauensinnige Beziehung aufbauen könnte, dass darin nicht nur Geist und Seele ihren vollen Genuss fänden, sondern auch die Körper an der Vereinigung teilnähmen

²⁰ DERRIDA, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1608). S. 214.

²¹ MÁRAI: *Glut*, S. 65.

²² Vgl. BECKER-CANTARINO, Barbara: Zur Theorie der literarischen Freundschaft im 18. Jahrhundert am Beispiel der Sophie La Roche. In: MAUSER, Wolfram; BECKER-CANTARINO, Barbara (Hrsg.): *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft: Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991. S. 47–74, besonders S. 55f.

²³ Im Roman heißt es: „Die sorgfältige Erziehung, das Mädcheninternat, die Kultiviertheit und Zärtlichkeit ihres Vaters hatten nur ihr Benehmen geformt, innerlich aber war Krisztina wild und unbezähmbar. (179) Vgl. hierzu die Ausführungen zur ‚weiblichen Gelehrsamkeit‘ von Silvia Bovenschen. (BOVENSCHEN, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1979 [edition suhrkamp; 921]. S. 121–129).

²⁴ PFEIFFER, Joachim: Männerfreundschaften in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: *Freiburger Frauenstudien* 6 (2000), S. 193–210; hier: 199f.

und folglich der ganze Mensch sich hingäbe, dann würde das gewiss eine noch umfassendere und erfülltere Freundschaft sein.²⁵

Auch der russische Religionsphilosoph Vladimir Solov'ev sah Ende des 19. Jahrhunderts in der Geschlechtsliebe zwischen Mann und Frau das Ideal der Liebe, denn „der Freundschaft zwischen Personen des gleichen Geschlechts fehlt die allseitige formale Verschiedenheit der einander ergänzenden Eigenschaften [...]“²⁶ Dass sich die Männerfreundschaft zwischen Henrik und Konrád – ganz wie die empfindsame Freundschaft des Kreises um Gleim und Klopstock²⁷ – auch an den Grenzen zum Leidenschaftlichen und Erotischen bewegt, produziert ein Unterlaufen der auf dem antiken Weltmodell der Gleichheit, Freiheit und vor allem Tugendhaftigkeit beruhenden zwischenmenschlichen Beziehung.

Vielleicht gibt es in der Tiefe einer jeden zwischenmenschlichen Beziehung ein Fünkchen Eros. [...] Die Freundschaft ist natürlich etwas anderes als die Angelegenheiten krankhaft veranlagter Menschen, die mit Gleichgeschlechtlichen eine Art von Befriedigung suchen.²⁸

Die Männerfreundschaft wird im Verlauf des Henrik-Monologs auch immer wieder in den Kontext einer geschlechtlichen bzw. ehelichen Beziehung gestellt:

In Wirklichkeit verhielt es sich so, dass du mich vierundzwanzig Jahre lang gehasst hast, mit einer heißen Leidenschaft, die schon fast an die Glut großer Beziehungen erinnert – ja, an die Liebe.²⁹

²⁵ DERRIDA, Jacques; MONTAIGNE, Michel de: *Über die Freundschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2000 (Bibliothek Suhrkamp; 1331). S. 71.

²⁶ SOLOV'EV, Vladimir: Der Sinn der Geschlechtsliebe. In: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Vladimir Solov'ev*. Bd. 7: *Erkenntnislehre, Ästhetik und Philosophie der Liebe*. Freiburg im Breisgau: Erich Wewel Verlag 1953. S. 201–272; hier S. 223.

²⁷ PFEIFFER: *Männerfreundschaften*, S. 203.

²⁸ MÁRAI: *Glut*, S. 109.

²⁹ MÁRAI: *Glut*, S. 134f.

Die Leidenschaft, die eine Seite des ambivalenten freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Henrik und Konrád ausmacht, schreibt Henrik ausschließlich Konrád zu, ein Indiz für den supplementären Charakter der Beziehung zwischen den beiden, auf das noch genauer im dritten Teil einzugehen ist. Für Henrik erweist sich

die tiefe Bedeutung der Freundschaft gerade in der Selbstlosigkeit, darin, dass wir vom anderen keine Opfer, keine Zärtlichkeit erwarten, wir wollen nichts anderes, als die Vereinbarung eines wortlosen Bundes wahren [...].³⁰

Dieser „wortlose Bund“, der gleichsam suggeriert, Unwägbarkeiten und Konflikte unter Freunden seien per Vertrag „moralisch kontrollierbar und faktisch beherrschbar zu machen“³¹, wird durch die Wortlosigkeit, die fehlende Kommunikation, durch die Verweigerung des Gesprächs – Silvia Bovenschen nennt das Gespräch „Ferment der Freundschaft“³² –, durch die monologische Redeweise Henriks destruiert.³³ Indem Henrik nun seine auf Vermutungen gründenden Anschuldigungen aus dem jahrzehntelangen Schweigen in die sprachliche Artikulation überführt, zerstreuen sich die Werte der Freundschaft wie Wahrhaftigkeit und Vertrauen; und er gibt den ursprünglich Aristoteles zugeschriebenen Worten „O Freunde, es gibt keinen Freund“³⁴ recht.

³⁰ MÁRAI: *Glut*, S. 140.

³¹ EICKENRODT, Sabine; RAPISADA, Cettina (2001): Freundschaft am Ende. Über aktuelle Beiträge zur Diskretion und Uneingeschränktheit der Rede. In: <http://www.literaturkritik.de/txt/2001-05/2001-05-0022.html>

³² BOVENSCHEN, Silvia: Ach wie schön. Ein Kapitel über Freundschaft und idiosynkratische Befremdungen mit einem Exkurs über ein Stück von Nathalie Sarraute. In: EICKENRODT, Sabine (Hg.): *Freundschaft im Gespräch*. Stuttgart, Weimar 1998 (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung; 3), S. 33–47, hier S. 39.

³³ Im Sinne Derridas wird die Freundschaft aber deshalb nicht bewahrt, weil die Wahrheit ausgesprochen wird – „und die Wahrheit ist hier stets das was man besser nicht kennen sollte.“ (DERRIDA: *Politik*, S. 85)

³⁴ DERRIDA/MONTAIGNE: *Über die Freundschaft*, S. 79.

Wenn im ersten Teil von „Wahrheit“ die Rede war, dann von einer höchst ambivalenten Wahrheit, nämlich von jener,

durch die sich die Freunde vor dem Irrtum und der Täuschung bewahren, welche die Freundschaft begründen, genauer: auf deren grundlosen Grund sie sich gründet, um nicht in ihren eigenen Abgrund hineingezogen zu werden.³⁵

Das generelle Misstrauen gegenüber dem Freund, das seit der um 1800 einsetzenden Umwertung des empfindsamen Tugendideals als Motiv in der Literaturgeschichte auszumachen ist, überführt das Ideal absoluter Freundschaft in eine unbegründbare Feindschaft. Henrik projiziert seinen Hass auf einen vermeintlichen Hass von Konrád:

Warum hasstest du mich? [...] Du hast mich schon als Kind gehasst, vom ersten Augenblick an, [...], du hast mich gehasst, weil in mir etwas war, das dir fehlte.³⁶

Selbst die angenommene Mordabsicht Konráds erweist sich als Henriks eigene Mordphantasie gegen Konrád.

Er wußte gar nicht mehr, wann sich die Betroffenheit in ein Bedürfnis nach Rache und in ein Warten verwandelt hatte. [...] Die Zeit bewahrt alles auf, doch wird es farblos, wie die ganz alten, noch auf Metallplatten fixierten Photographien.³⁷

³⁵ DERRIDA: *Politik*, S. 85.

³⁶ MÁRAI: *Glut*, S. 135.

³⁷ MÁRAI: *Glut*, S. 18.

Was ist doch sonst das Gesicht deines Freundes? Es ist dein eignes Gesicht, auf einem rauhen und unvollkommenen Spiegel.

Nietzsche³⁸

Wenden wir uns nun den Protagonisten dieser Freundschaft zu. Wer sind Henrik und Konrád (un)eigentlich? Welche Perspektiven eröffnen sich, wenn man auch diesen Roman einmal in den Horizont tropologischer Lektüre stellt? Wenn man Konrád als „Möglichkeit“³⁹ und Supplement Henriks rezipiert und das in der Spannung von Alteritäten angelegte Subjekt zum eigentlichen Protagonisten des Romans erhebt?

Henrik, der „General“, der „Sohn des Gardeoffiziers“, der im Text an nur ganz wenigen Stellen beim Namen genannt wird, erscheint als ein typischer Vertreter seines Standes, mit einem klar definierten Ehrbegriff, passendem sozialen Hintergrund, angemessener gesellschaftlicher Verortung. Aber ist er das wirklich? Seine psychische und physische Konstellation prädestinieren ihn zunächst für einen ganz anderen Lebensplan. Auf jenem denkwürdigen Ausflug in die Bretagne sagt der kleine Junge zu Nini, der Amme:

„Ich will Dichter werden“ [...] Er schaute auf das Meer, seine blonden Locken flatterten im warmen Wind, er blickte mit halbgeschlossenen Augen in die Ferne. Die Amme umarmte ihn und presste seinen Kopf an ihre Brust. „Nein, du wirst Soldat.“

„Wie Vater?“ Das Kind schüttelte den Kopf „Vater ist auch ein Dichter, weißt du das nicht? Er denkt immer an anderes.“⁴⁰

Die aus der Familien- und Standestradiation resultierende Vorbestimmtheit des Lebens führen bei Henrik schon in der Kindheit zur Ent-

³⁸ NIETZSCHE: *Zarathustra*, S. 57.

³⁹ Viragh, Christina: Nachwort. In: Márai: *Glut*, 220–224, bes. S. 222.

⁴⁰ MÁRAI: *Glut*, S. 32.

zweiung der Persönlichkeit. Fortan ist er ohne Liebe lebensunfähig, er hat „eine Neigung zur Krankheit“⁴¹, weil er hasst, wie er ist: „Sein weiches blondes Haar, das er hasste, weil er es als mädchenhaft empfand, wurde ihm vom Barbier alle zwei Wochen weggeschoren.“⁴²

Folglich sucht er in seinem Freund Konrád das, was ihm fehlt: „Konrád war männlicher, ruhiger“⁴³, „Konrád war ernst und taktvoll wie jeder wirkliche Mann, und sei er zehnjährig.“⁴⁴

Wenn der Soziologe Georg Simmel in der Freundschaft einen Ausdruck der neuen Vielstimmigkeit des Ich erkennt, so ist Konrád von Beginn an Henriks andere Stimme, sein konstruierter Gegenentwurf, sein Alter ego: „Der Junge gab mit Konrád an, er hätte ihn am liebsten allen als seine Schöpfung, sein Meisterwerk gezeigt [...]“⁴⁵

Konrád übernimmt in der Zusammenführung der Persönlichkeitsfacetten anfangs den männlichen Part (die Verwendung von Genderkategorien scheint uns hier schon deshalb zulässig, weil die Freundschaft zwischen Henrik und Konrád, wie schon gesagt, immer wieder mit den Metaphern zwischengeschlechtlicher Beziehungen beschrieben wird,⁴⁶ und das, obwohl die Freundschaft zwischen Männern andererseits gerade als Gegenentwurf zur Mann/Frau-Beziehung postuliert wird⁴⁷). Allmählich jedoch kehrt sich das alternative Rollenverhältnis um. Henrik, der in die militärische Laufbahn hineinwächst und den Erwartungen des Standes immer besser entspricht, identifiziert sich schließlich mit dem ihm auferlegten männlichen Lebensplan, während Konrád sich ihm mittels der Musik entzieht, er übernimmt als Künstlerfigur die sich auf

⁴¹ MÁRAI: *Glut*, S. 37.

⁴² MÁRAI: *Glut*, S. 40.

⁴³ MÁRAI: *Glut*, S. 40.

⁴⁴ MÁRAI: *Glut*, S. 42.

⁴⁵ MÁRAI: *Glut*, S. 41.

⁴⁶ MÁRAI: *Glut*, S. 39, 40, 41, 111, 134f.

⁴⁷ MÁRAI: *Glut*, S. 65, 109, 139, 143.

Henriks mütterliche Erbe reimende weibliche Rolle und verkörpert für Henrik nun die Sehnsucht nach den nicht ausgelebten weiblichen Facetten. Beide Seiten des Individuums finden im Roman übrigens ein durch sein Interieur klar definiertes Asyl: Das Jagdhaus des Vaters, in das später auch Henrik einziehen wird, ist der männliche Gegenentwurf zu den pastellfarbenen Seidentapeten des Schlosses. Konráds Wohnung, das „Kunstwerk“⁴⁸, ist mit dem gleichen Anspruch, den gleichen Intentionen ein weibliches Refugium, in dessen materielle Ausstattung bezeichnenderweise das mütterliche Erbe eingeflossen ist.

Die „Henriks“, wie man die Freunde in der Wiener Kadettenanstalt ob ihrer Unzertrennlichkeit nennt⁴⁹, werden im Text wiederholt mit den Dioskuren Castor und Pollux verglichen, jenen Zwillingssöhnen der Leda, die eins und unzertrennlich waren, obwohl – oder gerade weil – ihre Einheit als Alterität angelegt war: der Überlieferung nach wurde Pollux, der unsterbliche, von Zeus, Castor, der sterbliche, hingegen von Tyndareos gezeugt.

Denn wir waren wohl verschieden, aber wir gehörten doch zusammen, ich war anders als du, aber wir ergänzten uns, wir waren Verbündete, waren eine Einheit [...] ⁵⁰

Sie gehörten zusammen, gerade weil sie verschieden, weil sie anders waren, würde Vladimir Solov'ev erwidern, der, freilich auf die Geschlechtsliebe bezogen, das Verhältnis zwischen Mann und Frau als das „zweier verschieden wirkender, jedoch gleichermaßen unvollkommener Potenzen“ beschrieb, „welche die Vollkommenheit nur durch einen Prozeß der Wechselwirkung erreichen“.⁵¹

⁴⁸ MÁRAI: *Glut*, S. 119.

⁴⁹ MÁRAI: *Glut*, S. 41.

⁵⁰ MÁRAI: *Glut*, S. 141.

⁵¹ SOLOV'EV: *Sinn*, S. 249.

Die Sehnsucht nach dem „Anderssein“, das eine Anziehung ausübt, die an Macht grenzt⁵², wird in Henriks Monolog Konrád zugeschrieben:

Im Grunde deiner Seele [...] steckte ein Krampf – die Sehnsucht, anders zu sein, als du bist. Das ist der größte Schicksalsschlag, der einen Menschen treffen kann. [...] Denn das Leben lässt sich nur ertragen, wenn man sich mit dem abfindet, was man für sich selbst und für die Welt bedeutet.⁵³

Gleichwohl spiegeln sich in dieser Zuschreibung ohne Zweifel eigene Projektionen, die uns zunehmend an der anthropologischen Existenz Konráds, des Gesprächsstatisten, zweifeln und im Du des Monologs rechzeitiglich eine Selbstanrede erkennen lassen:

„Wir müssen ertragen, dass die, die wir lieben, uns nicht lieben [...]. Man muss Verrat und Treulosigkeit ertragen. [...] Du aber hast das alles nicht ertragen können“, sagt er leise und in abschließendem Ton. Dann verstummt er, und sein Blick verliert sich im Halbdunkel.⁵⁴

Schon László Zeman wies darauf hin, dass es in dem Roman möglicherweise um nichts anderes ginge als um den „auf zwei Personen verteilten inneren Widerstreit des Protagonisten“⁵⁵.

Der Bruch der Freundschaft, mit dem auch die Ehe zu Bruch geht, führt durch Verlust des Supplements zum Bruch in der Persönlichkeit.

Ich spüre und verstehe, was an dem Tag geschehen ist: Mein Leben hat sich zweigeteilt, wie eine Landschaft, die ein Erdbeben entzweireißt [...].⁵⁶

Dabei geschieht die wirkliche Entzweiung nicht (nur) diachron, zwischen der Kindheit und dem verbleibenden Abschnitt des Lebens, wie der Text

⁵² MÁRAI: *Glut*, S. 62.

⁵³ MÁRAI: *Glut*, S. 136.

⁵⁴ MÁRAI: *Glut*, S. 136f.

⁵⁵ ZEMAN, László: Szempontok Márai Sándor prozájának stílusvizsgálatához. In: *Irodalmi Szemle* 34 (1991) 4, S. 381–390, hier S. 387.

⁵⁶ MÁRAI: *Glut*, S. 158.

behauptet, sondern (auch und vor allem) synchron, sie spaltet das Subjekt. Ist das Individuum nur auf *einen* Freund, nur *eine* weitere Stimme fixiert, kann es, wenn diese verstummt, nur beschädigt aus der Freundschaft hervorgehen. Derrida schlägt daher eine Neuübersetzung des besagten Aristoteles-Zitats vor: „Es gibt niemals einen einzigen Freund.“⁵⁷

In der „Glut“ ist der Rest Schweigen, auch das ein väterliches Erbe des Protagonisten.

Das war eine gute Generation, dachte der General, während er die Porträts der Verwandten, Freunde und Dienstkameraden seines Vaters betrachtete. Eine gute Generation, ein bisschen eigenbrötlerisch, ungeeignet für den Umgang mit Menschen, hochmütig, dafür aber im festen Glauben: an die Ehre, die Männer-tugenden, das Schweigen, das Alleinsein, das gegebene Wort, und auch an die Frauen. Und wenn sie enttäuscht wurden, verstummten sie. Die meisten schwiegen ein Leben lang, der Pflicht und dem Schweigen wie einem Gelübde ergeben.⁵⁸

Das Wort spielt, so sagt der Text, für die Entäußerung des Individuums eine äußerst ambivalente Rolle. „Auf Wörter kommt es nicht an“, sagt Konrád. Und Henrik erwidert:

Kommt es auf die Wörter nicht an? Das würde ich nicht zu behaupten wagen. Zuweilen scheint es mir schon, dass es auf die Wörter, die man sagt oder verschweigt oder schreibt, sehr wohl ankommt, wenn nicht sogar ausschließlich auf sie.⁵⁹

Dichter ist, wer „immer an anderes denkt“⁶⁰, Krisztinas Tagebuch, von dem gleich noch die Rede sein wird, ist der Ort für „Geständnisse“, für alles, „wovon man nicht gut sprechen könne“⁶¹, Gespräche finden im

⁵⁷ DERRIDA: *Politik*, S. 291.

⁵⁸ MÁRAI: *Glut*, S. 70.

⁵⁹ MÁRAI: *Glut*, S. 118f.

⁶⁰ MÁRAI: *Glut*, S. 32.

⁶¹ MÁRAI: *Glut*, S. 163.

Roman nicht statt, Antworten werden nicht gegeben, weil die Fragen nur rhetorisch gestellt sind; der Fragende und der Antwortende sind identisch.

„[...] gilt [die Leidenschaft] vielleicht gar nicht einer Person, sondern nur der Sehnsucht? [...] Oder gilt sie vielleicht doch einer Person, immer und ewig nur jener einen, geheimnisvollen Person, die gut oder schlecht sein mag, wobei die Intensität der Leidenschaft, die uns an sie bindet, nicht von ihren Eigenschaften und Handlungen abhängt? Antworte, wenn du kannst.“ [...] „Warum fragst du mich?“ sagt der andere ruhig. „Du weißt genau, dass es so ist.“⁶²

Und wieder lesen wir im Du ein Ich, die Wahrheit verbirgt sich hinter den Wörtern: „Die wichtigen Fragen beantwortet man letztlich immer mit seinem ganzen Leben.“⁶³

4

*Was abwesend, stumm oder tot ist, spricht durch die
Prosopopoiia.*

Bettine Menke⁶⁴

Was die Frauengestalten im Roman anbelangt, so folgen sie in ihrer Ausgestaltung auf den ersten Blick stereotypen Weiblichkeitsentwürfen, die sich zwar auf tradierte dichotomische Zuschreibungen gründen, das platonisch inspirierte Ideal der Geschlechterkomplementarität aber angesichts des ausgebliebenen Eheglücks der Protagonisten in Frage stellen.

Henriks französische Mutter, die „nach Osteuropa gekommen [war], weil die Leidenschaft von der sie angerührt war, sich als stärker erwiesen

⁶² MÁRAI: *Glut*, S. 217.

⁶³ MÁRAI: *Glut*, S. 121.

⁶⁴ MENKE, Bettine: Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme. In: www.uni-erfurt.de/literaturwissenschaft/homepage/archiv/eigenetexte/stimme.html

hatte als ihre Vernunft“⁶⁵, widmet sich im Gegensatz zum Gardeoffizier, ihrem Ehemann, der vornehmlich der Jagd frönt, der Musik, den Reisen und den Abendgesellschaften. Die Mütterlichkeit, die bei ihr nicht sehr stark ausgeprägt ist, wird von Nini, Henriks Amme, um so stärker ausgelebt. Nini, die auch physisch mit entsprechenden Qualitäten ausgestattet ist, übernimmt quasi die Mutterrolle, ernährt Henrik mit der Milch, die eigentlich für ihr eigenes, uneheliches Kind bestimmt war. Bei Nini ist es ihr Körper, dem die Erlebnisse „eingeschrieben“ sind und der so zum „unlesbaren“, aber unhintergehbaren allegorischen Tagebuch ihres Lebens wird.

Als wäre in ihren Knochen, ihrem Blut, ihrem Fleisch etwas verborgen, das Geheimnis der Zeit oder des Lebens, das niemanden gesagt, das in keine Sprache übersetzt werden kann, weil Wörter ein solches Geheimnis nicht fassen.⁶⁶

Die Mutter-Sohn-ähnliche Beziehung zwischen Nini und Henrik überdauert alle anderen, die Freundschaft zwischen Henrik und Konrád und die Ehe mit Krisztina. Nini ist es auch, die den General am Ende segnend küsst.

Auch in Krisztina, Henriks Frau, finden sich wesentliche Elemente aus dem Inventar von Weiblichkeitszuschreibungen, wie sie seit Rousseau, Herder, Kant und Schiller in modifizierter Form anwesend sind, ausgestaltet: das Wilde, Unbezähmbare, also das auf die Natur Zurückweisende der Frau, und das Empfindsame, das sensitive Vermögen.⁶⁷ Im Text selbst hat die verstorbene Krisztina keine Stimme, als Henriks Frau wird sie durch seine monologische Rede repräsentiert. Die Weigerung Henriks über acht Jahre bis zum Tod Kriszтины, mit ihr zu kommunizieren, steht als Metapher für das Verstummen der Frau im

⁶⁵ MÁRAI: *Glut*, S. 21.

⁶⁶ MÁRAI: *Glut*, S. 11.

⁶⁷ Vgl. hierzu Anm. 19.

patriarchalischen Diskurs. So kann auch die fast ausschließlich monologische Rede des Generals als Feminisierung Konráds gelesen werden. Das Schweigen Krisztinas und Konráds, der weiblichen Stimmen, bleibt unbemerkt, denn es wird von der ununterbrochenen stellvertretenden Rede des Generals zugedeckt.

Bereits vor Konráds Flucht ist die Kommunikation zwischen den Eheleuten gestört, sie findet recht eigentlich nicht statt.

Das in gelben Samt gebundene Tagebuch, das ich ihr in den ersten Tagen unserer Ehe geschenkt habe, erzählt alles, denn wir hatten abgemacht, dass sie mir und sich selbst auch von ihren Gefühlen und Gedanken berichtet, von Gefühlen, von Sehnsüchten, von den Nebenprodukten der Seele, von denen man nicht laut zu sprechen wagt, weil man sich schämt oder weil man sie als nebensächlich betrachtet: Das alles würde sie im Tagebuch andeuten [...] Dieses Tagebuch ist das Vertraulichste, was es zwischen einem Mann und einer Frau geben kann.⁶⁸

Von gedanklichem und gefühlsmäßigem Austausch kann hier nicht die Rede sein, eher von einem eingleisigen Informationstransfer, der das hierarchische Verhältnis zwischen der Gefühlswelt von Krisztina und der wohlwollenden und bewertenden Kenntnisnahme durch den General herausstellt. Doch die Worte im Tagebuch erweisen sich im nachhinein als nicht verlässlich:

Krisztina schreibt kurze Sätze in ihr Tagebuch, die wie im Traum gesprochen scheinen. [...] Ich bedenke nicht, dass jemand, der dem anderen so krampfhaft alles sagen will, vielleicht gerade deshalb so ehrlich ist, um von etwas Wichtigem und Wesentlichem nicht sprechen zu müssen.⁶⁹

Lesen wir tropologisch, so spricht die Sprache von Krisztinas Tagebuch; damit wird ihr eine ‚Stimme‘ verliehen.

⁶⁸ MÁRAI: *Glut*, S. 161f.

⁶⁹ MÁRAI: *Glut*, S. 165f.

Aber auch das Buch, das in gelben Samt gebundene Buch lebte auf seine rätselhafte Art, dieses seltsame ›Buch der Ehrlichkeit‹, dieses beängstigende Geständnis von Krisztinas heimlichen Wesen, ihrer Liebe, ihren Zweifeln, alles in unbedingter Offenheit. Es lebte [...] ⁷⁰

Die Prosopopoiia weist das „sprechende Gesicht“ für die Rede nicht als eine Sache der Natur aus, sondern als Fiktion, als Sache der Sprache. Und dieser Sprache haftet der Verdacht der Hintergebarkeit der Wahrheit an: „Es ist wahrscheinlich [!], dass in diesem Buch die Wahrheit steht, denn Krisztina hat nie gelogen.“ ⁷¹

Da die Verifizierung der Wirklichkeit für die Wahrheit keine Bedeutung mehr hat, übergibt Henrik das Tagebuch und damit auch Krisztinas Stimme dem Feuer:

[...] plötzlich scheint zwischen den Flammen Krisztinas Handschrift auf, die spitzen Buchstaben, die eine zu Staub zerfallene Hand einst zu Papier gebracht hat, jetzt werden Buchstaben, das Papier, das Buch zu Asche, der Hand gleich, die einst geschrieben hat. ⁷²

Nachschrift

Der Beitrag „Zur Dekonstruktion einer Dreiecksgeschichte – Sándor Márai: Die Glut“ geht auf einen Vortrag zurück, den die Autorinnen im Rahmen der Konferenz „Márai – ein Weltbürger aus Ungarn“ am Collegium Hungaricum Berlin am 18. Januar 2002 gehalten haben. In der Zeit, die seitdem vergangen ist, hätte die wissenschaftliche Diskussion dazu Anlass gegeben, einige Thesen und Feststellungen neu zu überdenken, zu vervollständigen oder noch schärfer herauszustellen. Mit Ausnahme der bibliographischen Angaben habe ich jedoch auf eine Überar-

⁷⁰ MÁRAI: *Glut*, S. 209.

⁷¹ Ebd.

⁷² MÁRAI: *Glut*, S. 210f.

beitung verzichtet und den Text in seinem ursprünglichen Zustand belassen. Dabei stütze ich mich auf folgende Worte von Jacques Derrida:

So war es für mich unerlässlich, diesen Texten den mit ihrem Datum gesetzten Akzent zu lassen, denn dieses Datum war das einer Freundschaft, die in ihrer ganzen Leidenschaft der Trauer überlassen war. In einer solchen Situation rührt man die einmal geschriebenen Sätze nicht wieder an.⁷³

⁷³ Jacques DERRIDA: *Mémoires: Für Paul de Man*. Wien: Passagen, 1988 (Edition Passagen; 18), S. 12.



Endlich eine neue ungarische Grammatik in deutscher Sprache – aber wo hatte der Lektor seine Augen?

Tamás Forgács, Ungarische Grammatik, Edition Praesens, Wien 2001, 456 S.

Wer eine ungarische Grammatik in deutscher Sprache suchte, hatte bisher nicht viel Auswahl. Da gab es den Ungarischen Sprachbau von Béla Szent-Iványi (1964, 1974 und 1995 leider in unveränderter Form nachgedruckt und deshalb nicht gerade aktuell) sowie den „großen“ und den „kleinen“ Tompa. Der große ist die Übersetzung einer ungarischen Akademie-Grammatik und ursprünglich für ungarische Muttersprachler geschrieben, der kleine erschien 1972 in deutscher Sprache und wurde 1985 in unveränderter Form mit sämtlichen Fehlern und Mängeln nachgedruckt. Zwar wurde dieses Werk speziell für deutsche Muttersprachler verfasst, doch benötigte man jede Menge Geduld, um sich durch das Büchlein hindurch zu finden. Aber was blieb einem übrig, war doch das „Ungarische Sprachsystem“ von Lotz ein zwar hervorragend modernes Werk zu seiner Zeit (1939), die Struktur des heutigen Ungarisch kann es selbstverständlich nicht liefern. Zum Glück für alle Ungarisch Lernenden erschien 1992 die Praktische Ungarische Grammatik von László Keresztes, die so gut angenommen wurde, dass sie bereits 1995 und nochmals 1999 – jeweils in überarbeiteter Form – nachgedruckt wurde. Obwohl sie nicht den Anspruch hat, sämtliche Formen des Ungarischen sprachwissenschaftlich erschöpfend zu erörtern, beantwortet sie nahezu alle Fragen, die sich beim Studium des Ungarischen stellen. Leider ist das Buch im deutschen Buchhandel nicht erhältlich.

Ein linguistisch umfassendes, modernes deutschsprachiges Werk zum heutigen Ungarisch fehlte demnach seit Jahrzehnten. Tamás Forgács, fünf Jahre lang Ungarisch-Lektor in Göttingen und mit der Materie bestens vertraut, will nun mit seiner neuen Ungarischen Gram-

matik diese Lücke schließen. Er wendet sich sowohl an Ungarisch Lernende im Allgemeinen als auch an Linguisten, die sich philologisch mit der Sprache auseinandersetzen wollen. Vorliegende Grammatik wurde speziell für deutsche Muttersprachler verfasst. Besondere Probleme, die der Deutsche erfahrungsgemäß mit dem Ungarischen hat, werden darin ausführlich behandelt, immer wieder bereichern ungarisch-deutsche und deutsch-ungarische kontrastive Betrachtungen die Sprachbeschreibung.

Im Mittelpunkt aber steht die Fremdsprachendidaktik, das wird schon in der Einführung deutlich; zum Beispiel in den Kapiteln „Was ist schwer im Ungarischen?“ und „Was ist leicht im Ungarischen?“. Wer glaubte, Ungarisch sei eine „schwere“ Sprache, dem wird gleich zu Anfang der Wind aus den Segeln genommen – eine gute Idee mit motivierender Wirkung. Allerdings lassen sich nicht alle Charakterzüge des Ungarischen als schwer oder leicht klassifizieren, einige hätten einfach als typische Merkmale genannt werden müssen, denn sie durchziehen weite Teile des Sprachsystems, z. B. die Hier-Dort-Logik (*ez–az* ‚dieses–jenes‘, *itt–ott* ‚hier–dort‘, *jön–megy* ‚kommen–gehen‘ usw.), die Drei-Richtungs-Logik (Woher?, Wo?, Wohin?) sowie die Kompaktheit des Ungarischen mit seinen multifunktionalen Verben (*Látlak* ‚Ich sehe dich.‘ *Mebetnékem van* ‚Mir ist nach Gehen zu Mute.‘ usw.)

Erfreulich ist die Behandlung folgender Themen: Aktionsarten (bei Tompa 1985 [S. 55] noch als „semantisch-morphologische Abarten des Verbs“ bezeichnet), der Sprachgebrauch zum Ausdruck der Grundrechenarten, das latente, im Verb verborgene Subjekt und die besonders ausführliche Behandlung der Wortbildung.

Problematisch erscheint mir die Trennung zwischen Form und Funktion. Alle mir bekannten Grammatiken – von der streng trennenden von Lotz einmal abgesehen – gehen hier Kompromisse ein. Forgács handelt sämtliche Suffixe, die nicht wortbildend sind, im Kapitel „Die

Wortarten“ ab, welches dadurch fast die Hälfte des Buchs in Anspruch nimmt. Viele Suffixe aber sind Wortart übergreifend, so dass es unweigerlich zu Inkonsequenzen kommt, wie das Beispiel *semmiképpen* ‚keinesfalls‘ für das Suffix *-képpen* im Kapitel „Das Substantiv“ (S. 174) zeigt.

Insgesamt kann die zugrunde gelegte linguistische Auffassung als konservativ bezeichnet werden; Altbewährtes wird nicht zugunsten moderner theoretischer Ansätze über Bord geworfen, neue Auffassungen finden daneben durchaus Erwähnung (S. 35–36, 44, 51, 145). Historische Exkurse werden nur eingeflochten, wenn sie für das Verständnis des jeweiligen Themas hilfreich sind, meist in klein gesetzter Schrift für besonders Interessierte (z. B. die Erklärung der Pluralformen *bírák* und *bírók* ‚Richter‘, S. 49). Aktuelle Sprachtendenzen finden an mehreren Stellen Berücksichtigung, auch solche, die sich noch nicht vollständig durchgesetzt haben. Folgende Themen, die frühere Grammatiken meist ausgespart haben, sind eine echte Bereicherung in der ungarischen Grammatikschreibung: Formen wie *ez idők* (statt *ezek az idők* ‚diese Zeiten‘) oder *ezen érdemek* (statt *ezek az érdemek* ‚diese Verdienste‘), S. 183, die Verwendung bzw. Nichtverwendbarkeit einzelner Personalpronomen zur Benennung von Tieren, S. 206, sowie die Bedeutung, die der bestimmte Artikel vor Jahreszeiten-Namen annimmt (*nyáron* ‚im Sommer‘, *a nyáron* ‚letzten/ kommenden Sommer‘, S. 236).

Nicht umfassend beleuchtet werden die grammatischen Funktionen der Verbalpräfixe. Leider wird nicht deutlich, dass sie die Bedeutung eines Verbs völlig verändern, schattieren, aber auch unberührt lassen können. Die Gegenüberstellung von Verbum simplex und präfigiertem Verb hätte hier Klarheit schaffen können. Aspektualität und Futurbedeutung präfigierter Verben werden nicht erwähnt – ein bedauerlicher Mangel.

Dass die Unterscheidung der Objekte in bestimmte und unbestimmte nicht immer rein formal geschieht, zeigt ein Beispiel mit partitivem

Objekt: *Én is azt [nämlich: abból] kérek.* ‚Ich möchte auch davon haben.‘, S. 363. Hier wird einmal angerissen, was die meisten Lehrbücher verschweigen: Ausschlaggebend für die Verwendung von bestimmter oder unbestimmter Konjugation ist nicht das formal bestimmte *azt*, sondern das, was gemeint ist: *abból*. Auf diesem Gebiet besteht unbedingter Nachholbedarf, um Sätze wie *Azt csinálsz, amit akarsz* ‚Du machst, was du willst‘ ins Sprachsystem einordnen zu können. Ähnlich hilflos steht der Nichtigar vor dem Gebrauch mancher Relationssuffixe. Jeder weiß es, und Forgács bringt es auf S. 161, ‚in dieser Woche‘ wird mit dem Superessiv ausgedrückt: *ezen a héten*; die gleiche temporale Funktion in Possessivkonstruktion aber verlangt plötzlich den Inessiv: *május első hetében* ‚in der ersten Woche des Mai‘. Leider bleibt dieses Phänomen – nicht nur bei Forgács – unerwähnt.

Tiefgreifende Erklärungen findet man z. B. zu der Form *öccse* ‚sein/ihr jüngerer Bruder‘ (S. 41), die in den Lehrbüchern meist als Ausnahme abgehandelt, hier aber völlig plausibel gemacht wird. Ähnlich umfassend werden semantische Varianten verschiedener Stammformen (S. 121), die Bedeutungsspezialisierung bei Wortpaaren wie *egyhangúlag* ‚einmütig‘ und *egyhangúan* ‚eintönig‘ sowie die Kongruenz in allen ihren Schattierungen beschrieben (S. 197). Besonders treffend wird die Wortstellung in Sätzen mit präfigiertem Verb und fokussiertem Satzglied erklärt, hier heißt es sehr bildhaft: das „betonte Satzglied ... verdrängt ... das Verbalpräfix hinter das Verb“ (S. 248).

Lückenlos werden nahezu sämtliche Stammvarianten (z. B. S. 78–83) und Paradigmen aufgeführt, darunter auch selten vorkommende Formen (z. B. S. 65). Wo sich keine Regeln aufstellen lassen, erhält der Leser zahlreiche Anhaltspunkte; wo verschiedene Formen möglich sind, wird angezeigt, in welche Richtung die Entwicklung tendiert (z. B. S. 135). Im Kapitel zur Wortbildung stehen die produktiven Ableitungssuffixe im Mittelpunkt (S. 276–77), während unproduktive nur im Überblick aufge-

listet werden (S. 312–13). Die Bedeutung der Modalwörter und -partikel wird anhand von Beispielsätzen erklärt, ein bereichernder Ausflug ins Grenzgebiet von Syntax und Semantik. Didaktisch unorthodoxe, aber sehr kluge Darstellungen sind die Übersicht über 14 x 3 Nominativformen im Ungarischen (S. 141–42) sowie die zusammenfassende Tabelle der Drei-Richtungs-Logik (S. 369). Während ersteres eine völlig neue Sichtweise auf die Systematik von Possessivsuffixen und Besitzzeichen anwendet, stellt letzteres sämtliche Adverbialbestimmungen in einer Art Draufsicht dar.

Wichtige Details findet der Leser zur Verwendung von *ez* ‚dieses‘ oder *az* ‚jenes‘ in der wörtlichen Rede und im zusammengesetzten Satz (S. 210–13), zu stilistischen Nuancen im Gebrauch der Demonstrativpronomen (S. 212), den Unterschieden zwischen *amely*, *ami* und *amelyik* ‚welcher/welche, welches‘ (S. 218), zum Gebrauch des bestimmten Artikels im Zusammenhang mit Thema und Rhema im Satz (S. 230–33), zur Bejahung durch Wiederholung des betonten Satzglieds (S. 260), den Bedeutungsnuancen von *nagyít* – *nagyobbít* ‚vergrößern‘ (S. 291) sowie *való* – *levő* ‚seiend‘ (S. 391) sowie zu einigen Orthographieregeln. Man erfährt, dass das Suffix *-fajta* nicht mit Abstrakta gebraucht wird (S. 290), dass für die Verwendung der Adjektiv bildenden Suffixe (V)s oder (j)ú/ü die Unveräußerlichkeit bzw. Veräußerbarkeit ausschlaggebend ist, dass die Sprachmelodie bei zweisilbigen Entscheidungsfragen nicht dem bekannten Muster folgt (S. 442), aber auch, wie man Tiere ruft, und sogar einige milde Schimpfwörter (S. 271).

Dagegen vermisse ich den Hinweis auf den für deutsche Muttersprachler schwierigen Wortakzent im Zusammenhang mit langen und kurzen Vokalen, die speziellen ungarischen Bruchzahlen, wie *harmadfél* ‚zweieinhalb‘, die Zahlwörter ‚Milliarde‘ und ‚Milliardstel‘, die Nachmittags-Uhrzeiten, die Interpunktionsregeln der wörtlichen Rede sowie einen Aussprachehinweis für Abkürzungen wie USA.

Lebendige Beispiele fand der Autor mit *a nyolcak* ‚die G8-Staaten‘ (S. 186), mit Sprichwörtern (z. B. S. 379), mit *másodmagammal* ‚ich mit noch jemandem‘ und *harmadmagával* ‚er/sie mit zwei anderen‘ (S. 385). Unkorrekt, teilweise auch völlig falsch sind die Übersetzungen vieler Beispiele. Ein Grundproblem sehe ich darin, dass nicht durchweg zwischen wörtlicher Übersetzung (zur Erklärung des Beispiels) und Übersetzung in gutes Deutsch unterschieden wurde. Ansätze dazu sind vorhanden, jedoch sind sie spärlich und typographisch nicht einheitlich umgesetzt. Unverständlich sind fehlerhafte Übersetzungen und sprachliche Schnitzer, wie z. B.: „Wohin auch immer du gehst, ich bleibe mit dir.“ (S. 227), „Die Nichtse und Taugenichtse haben sich am lautesten aufbegehrt“, „Wer auch immer das Geld des Blinden gestohlen hat, kann er sich schämen“ (S. 220), „selbst der Minister“ für *maga a miniszter*, statt: ‚der Minister persönlich/selbst‘ (S. 209), „Die Blumen gebe ich derjenigen, den ich am besten liebe“ (S. 425), „Peter fährt seinen Wagen immer (so), dass er inzwischen Radio hört.“ (S. 420). Man findet kaum eine Seite ohne solche Patzer und beginnt sich zu fragen, ob das Manuskript jemals von einem Lektor durchgesehen wurde und wenn ja, wo er dabei seine Augen hatte. Die nicht lektorierten deutschen Formulierungen eines Linguisten, der Deutsch als Fremdsprache sicher gut beherrscht, sind das große Manko dieses Buches. Sie schmälern den Wert der ansonsten tiefgründigen und umfassenden Darstellung des ungarischen Sprachsystems erheblich.

Ein weiterer wunder Punkt ist die Terminologie. Einige Termini sind sprachlich einfach unglücklich oder ungelenke Übersetzungen aus dem Ungarischen, z. B.: „Frauenbildungssuffix“ (S. 282), „Aspektbestimmung“, die nichts mit der Aspektualität des Verbs zu tun hat (S. 369, 381), „Tonfall“ für ‚Sprachmelodie‘ (S. 440), „zahlwörtliche Demonstrativ-, Interrogativ- und Relativpronomen“ (S. 211, 216, 218), „ein- und mehrförmige Stämme“ (S. 54). Statt „Besitzerzeichen“ (ung.:

birtokosjel) ist im Deutschen der Terminus „possessives Personalsuffix“ oder „Possessivsuffix“ geläufiger, statt „subjektive / objektive Konjugation“ halte ich die Verwendung von „bestimmte / unbestimmte Konjugation“ für sinnvoller; zwar sind auch das keine idealen Termini, doch bilden sie wenigstens eine Eselsbrücke zum bestimmten / unbestimmten Objekt.

Fazit: Forgács legt eine umfassende Beschreibung der modernen ungarischen Sprache auf Deutsch vor. Leider weist das Werk – besonders die deutsche Übersetzung der Beispiele – bedauerliche Mängel auf. Ich wünsche diesem Buch eine zweite, durchgesehene und korrigierte Auflage in einem Einband, der auch nach mehrmaligem Lesen noch hält.

Haik Wenzel

Literatur:

- Keresztes, László: Praktische ungarische Grammatik, Debrecen 1999, 162 S.
- Lotz, John: Das Ungarische Sprachsystem, Bloomington 1988 (Reprint von 1939), 303 S.
- Szent Iványi, Béla: Der ungarische Sprachbau, Leipzig 1964, 157 S.
- Tompa, József: Ungarische Grammatik (aus dem Ungarischen von Zoltán Paulinyi), Budapest 1968, 426 S.
- Tompa, József: Kleine Ungarische Grammatik, Leipzig 1972, 247 S.

Die Sonne bringt es an den Tag

Ecsedy, Judit: Alte ungarische Bücher mit falschen deutschen Druckorten 1561–1800. Budapest : Borda Antikvárium, 1999

Bei Veröffentlichungen der frühen Neuzeit ist häufig zu beobachten, dass der im Impressum genannte Erscheinungsort nicht dem Ort der tatsächlichen Drucklegung entspricht. Diese Tatsache wurde in Einzelfällen bereits zur Erscheinungszeit der betreffenden Bücher diskutiert, im 19. Jahrhundert begann man, solche Druckerzeugnisse systematisch bibliographisch zu erfassen. Der Leipziger Publizist, Verleger und Buchhändler Emil Weller veröffentlichte 1858 (erste Auflage) und 1864 (zweite Auflage) in seinem Verzeichnis „Die falschen und fingirten Druckorte“ die bibliographischen Angaben von Werken, deren Impressumsangaben aus sehr unterschiedlichen Gründen nicht den historischen Tatsachen entsprechen. Unter falschen Druckorten versteht Weller (und in Anlehnung an ihn auch Ecsedy) die Angabe von nicht zutreffenden, aber existierenden Orten, während frei erfundene Druckorte als „fingiert“ bezeichnet werden. In ihrer ungarischsprachigen Publikation „Titkos nyomdahelyű régi magyar könyvek“ [Alte ungarische Bücher mit geheimen Druckorten], aus der das hier besprochene Corpus von Druckwerken einen Teil bildet, unterscheidet Ecsedy zudem noch die Gruppe der Drucke mit verschlüsseltem Erscheinungsort und versteht darunter etwa Ortsangaben, aus denen sich der wahre Erscheinungsort erschließen lässt (da es sich beispielsweise um die griechische Form des Ortsnamens handelt), die aber in dieser Form sonst nicht vorkommen.

In Wellers Repertorium kommen zwar keine ungarischsprachigen Drucke vor, doch finden sich 15 Werke, die einen Bezug zu Ungarn haben. Dieser kann entweder im angegebenen oder im vermuteten wirklichen Druckort bestehen. Weller stand für seine Arbeit die ungarische Nationalbibliographie zur Verfügung. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts

wurde auf diesem Gebiet jedoch viel geforscht – so auch von einer Forschergruppe der Széchényi-Bibliothek, die sich vor allem mit der Erforschung der 1473–1800 herausgegebenen Druckwerke mit Ungarnbezug beschäftigt und deren Mitglied auch Judit Ecsedy ist. Daher konnte sie die Angaben aus Wellers Verzeichnis tatsächlich auf der Basis des neuesten Forschungsstandes kommentieren.

Die Beweggründe, einen anderen als den wahren Erscheinungsort zu nennen, reichen von Nachlässigkeit bis Vorsicht. Von diesen Gründen handelt unter anderem der einleitende Aufsatz, der erste der drei deutlich voneinander getrennten Teile des Buches. Nach der Vorstellung der Drucke, die in Wellers Repetitorium genannt sind, erläutert Ecsedy, wie Werke mit falschen Druckorten gefunden und die echten Erscheinungsorte bestimmt werden können: durch die Untersuchung von Drucktypen und Druckereiverzierungen. Judit Ecsedy baut seit längerer Zeit eine Datenbank der in Ungarn benutzten Buchstabentypen auf, das vorliegende Buch ist auch Produkt dieser Arbeit. Anschließend gibt Ecsedy einen kurzen Abriss der Situation des Buchdrucks in Ungarn in der besprochenen Zeit, zugeschnitten auf Leser mit nicht allzu intimer Kenntnis der ungarischen Geschichte und deshalb auch für denjenigen gewinnbringend lesbar, der sich ohne weitere Details einen Überblick verschaffen möchte. Nach einer Einteilung der Bücher mit falschem Impressum in verschiedene Typen (Raubdrucke mit unverändert übernommenem Impressum, falsche Druckorte zur Umgehung der Zensur bei religiösen Publikationen bzw. politischen Flugschriften) folgt zum Abschluss der Einleitung eine „Bedienungsanleitung“ für den folgenden deskriptiven Teil des Buches.

In diesem sind 82 Titel chronologisch geordnet, wobei die Drucke mit falschen Jahresangaben nach dem Jahr ihres tatsächlichen Erscheinens eingeordnet sind. Dies mag auf den ersten Blick kompliziert wirken, erweist sich jedoch mit Hilfe einer nach dem angeblichen Erscheinungs-

jahr geordneten Liste im Anschluss an das Verzeichnis als gut handhabbar. Die Auflistung der ungarischen Druckwerke mit falschen deutschen Druckorten ist doppelseitig angelegt: rechts findet sich jeweils eine farbige Reproduktion des Titelblattes, auf der linken Seite sind der Titel (leider ohne deutsche Übersetzung) und das Impressum verzeichnet, ergänzt um die erschlossenen tatsächlichen Erscheinungsangaben, die bibliographische Beschreibung und eine Angabe darüber, wo das betreffende Werk bereits verzeichnet ist. Informationen zum besprochenen Werk und Anzahl der bekannten Exemplare beschließen die Beschreibung. Außer der oben bereits erwähnten Liste schließen sich an dieses Verzeichnis Kurzbiographien der Autoren der besprochenen Werke an.

Den dritten Teil des Buches bildet der Anhang, der nach einer Zusammenstellung der bei Weller erwähnten Werke und des heutigen Forschungsstandes zu diesen Werken mehrere Register enthält: die Werke können nach ihrer tatsächlichen Herkunft gesucht werden oder nach dem falschen Druckort, den sie angeben; es folgt ein Literaturverzeichnis und ein Namens- und Titelregister. Im Literaturverzeichnis sind die ungarischen Titel übersetzt, was dem deutschsprachigen Leser die Orientierung gewiss erleichtert. Außerdem enthält das Literaturverzeichnis deutsch- und englischsprachige Publikationen zum Thema, die hier zum ersten Mal in dieser Übersichtlichkeit versammelt sein dürften.

Das Buch ist broschiert, es ist reich ausgestattet, die Titelblattreproduktionen liegen in Farbe vor. Eine bibliophile Ausgabe, und dafür ist das Borda Antikvárium ja auch bekannt. Schade nur, dass hier und da doch zu wenig Sorgfalt waltete: mit einer Korrektur hätten zahlreiche Tippfehler und unglückliche Formulierungen im deutschen Text gewiss vermieden werden können, und auch Typographie und Zeichensetzung hätten in der Publikation einer Typographie-Forscherin etwas mehr Aufmerksamkeit verdient.

Alles in allem: über das rein bibliographische Verzeichnis hinaus ein interessantes Buch zur Geschichte des ungarischen Buchdrucks, das deutschsprachigen Interessenten an Ungarn oder der Geschichte des Buchdrucks neue Einblicke vermittelt und bei der Orientierung in der Fachliteratur zur Geschichte des ungarischen Buchwesens hilfreich ist.

Christina Kunze

Selbstbild und Fremdbild

István Bart: Ungarn. Land und Leute. Ein kleines Konversationslexikon der ungarischen Alltagskultur. Magyar-német kulturális szótár. Budapest, Corvina Kiadó 2001

Dies ist ein Ungarnführer der besonderen Art: István Bart, der unter anderem auch aus dem Englischen und Amerikanischen übersetzt, hat im Laufe seiner Übersetzertätigkeit und seines Umgangs mit ausländischen Ungarnbesuchern immer wieder die Erfahrung gemacht, dass ein Wörterbuch allein häufig nicht ausreicht, um den anderen zu verstehen. Viele Ausdrücke und kulturelle Eigenheiten sind bei bloßer wörtlicher Übersetzung noch längst nicht verständlich, sie bedürfen vielmehr einer ausführlicheren Erklärung des kulturellen Hintergrundes und der Assoziationen, die der betreffende Begriff bei einem Muttersprachler auslöst. Unterhaltsam und in freundlichem, gelegentlich leicht spöttischem Ton liefert István Bart dem Leser solche Erklärungen. Das Buch will nicht nur Nachschlagewerk sein, sondern zum Weiterlesen einladen; der kolloquiale und gar nicht lexikonartige Stil sorgt für gute Lesbarkeit, Querverweise locken den Leser auf immer neue Pfade durch das kulturelle Wissen um die Ungarn und ihr Land, auf denen ihn viel Interessantes erwartet. Wer hätte beispielsweise gedacht, dass man bei Einladungen lieber etwas später kommt und gesondert darauf hingewiesen wird, wenn man wirklich pünktlich sein soll (*késés*)? Der Leser wird mit den verschiedenen Formen der Begrüßung und Anrede bekanntgemacht, deren Vielfalt den Besucher durchaus schon einmal verunsichern kann (*jónapot, kézcsók, kézfogás, szervusz, megszólítás* u. a. m.), und Bart nimmt auch auf etablierte Meinungen über die Ungarn Bezug und dem Leser auf diese Weise vielleicht einige Berührungsangst: „Es ist ein allgemeiner Irrglaube unter den Nicht-Ungarn, dass das hauptsächliche Merkmal der ungarischen Küche die Schärfe sei“ (*csípős [étel]*).

Um die Liste der erklärungsbedürftigen Begriffe zu gewinnen – so erklärte der Autor bei der Präsentation des Buches im Collegium Hungaricum Berlin –, habe er die ungarische Kultur „von außen“ betrachtet, sich gleichsam auf den Standpunkt der ausländischen Leser versetzt. Ein kühnes Wagnis mit durchaus ungewissem Ausgang, ist doch seit langem unbestritten, dass man seinen eigenen Standpunkt zugunsten eines anderen nicht völlig aufgeben kann. In Fällen, wo die andere Seite nicht (mehr) befragt werden kann, ist dies einfach eine Tatsache, mit der sich der Forscher abzufinden und die er zu reflektieren hat. In diesem Fall wäre die andere Seite befragbar gewesen, und deshalb ist es schade, dass die Betroffenen das Nachschlagewerk nicht mitgestalten durften. Dies hätte dem Lexikon eine wesentlich größere Bandbreite verleihen und es damit für entsprechend mehr Leser anziehend machen können. Und so vermisst die ungarischbegeisterte deutsche Rezensentin denn auch einiges, das sie erst lernen musste im Umgang mit Ungarn und seinen Bewohnern: den *tantusz* etwa oder *túró rudi*, das *gesztenyepüre* und den *Micimackó* (man vergleiche nur die Bekanntheit des Buches von A. A. Milne in Deutschland oder England). Auch an anderen Stellen bleibt die Wissbegier des Lesers unbefriedigt, denn der neugierige Nichtungar erwartet doch unter dem Stichwort „*Magyar ember és közbén...*“ eine Erklärung, gegen wen sich „der Ungar“ hier abgrenzt, wer denn beim Essen spricht oder wen sich „der Ungar“ zumindest so vorstellt. Statt dessen erfährt man, dass „untergeordnete Nebensätze als kompliziert und (daher!) fremdartig gelten“, was nun weder mit dem Reden noch mit dem Essen so richtig viel zu tun hat.

Der angestrebte, als einheitlich angenommene „äußere Blick“ auf Ungarn und seine Bewohner ist ohnehin eher Wunsch als Wirklichkeit: Ein englischer Besucher wird andere Fragen und Verständnisschwierigkeiten haben als ein serbischer; wer in der DDR gelebt hat, muss die Konnotationen von „Genosse“ und „Sowjetunion“ nicht erklärt

bekommen. Barts Begriffsliste resultiert offensichtlich vorrangig aus Erfahrungen mit Besuchern aus dem westeuropäischen Raum. Er hat sein Buch zuerst für englischsprachige Neugierige geschrieben (*Hungary and the Hungarians*, Corvina 1999), später wurde es dann ins Deutsche und Französische übersetzt. Die ursprüngliche Ausrichtung auf den englischen Sprach- und Kulturraum erklärt auch, warum sich Bart nicht auf typisch Ungarisches beschränkt, sondern unter dem Oberbegriff „Ungarn – Land und Leute“ vieles einbezieht, was in allen sozialistischen Ländern zu finden war. So kannte man andernorts durchaus Parteisekretäre, und auch der Trabant war kein rein ungarisches Erzeugnis.

Der stellenweise spöttische Stil Barts kann einem völlig fremden Leser allerdings Schwierigkeiten bereiten: was ist ironisierend und was ganz ernst gemeint? Was an einer Stelle eindeutig auf Abstand zur besprochenen Sache hindeutet, ist anderswo nicht so leicht zuzuordnen. Wenn es über *Bartók* heißt, er sei „bis zum heutigen Tage eines der Idole der ungarischen Intelligenz, obgleich sie erst in jüngster Zeit beginnt, sich an den Klang seiner Musik zu gewöhnen“, spürt auch der ausländische Leser den Spott heraus. Was aber ist davon zu halten, dass Attila *József* als „engelgleich genial ... und doch [...] wahrscheinlich der populärste Dichter im Ungarn von heute“ charakterisiert wird oder dass sich in *Petőfi*s Lebenswerk „Romantik, Patriotismus und revolutionäre Begeisterung nicht nur mit einer unvergleichlichen Perfektion vereinen, doch bei dem zugleich auch Dichtung und Leben selbst eine erstaunliche Einheit bilden“? Weiter unten im Artikel heißt es, Petőfi sei „mit nur 26 Jahren in einer der letzten Schlachten des Freiheitskampfes in Siebenbürgen den Heldentod“ gestorben. Der Kommentator der ungarischen Besonderheiten zeigt hier keinen großen Abstand zu selbigen und vermittelt zudem im zuletzt zitierten Beispiel nur eine mögliche Interpretation der nachweisbaren Ereignisse: ob Petőfi in dieser Schlacht fiel, wird seit ebendieser Schlacht heftig und kontrovers diskutiert, und bis

heute halten sich hartnäckig Nachrichten vom sibirischen Weiterleben des Dichters, das gewiss längst nicht so geschichtsträchtig wäre wie der „Heldentod“ und über das sich gewiss auch keine erstaunliche Einheit von Dichtung und Leben konstatieren ließe.

Das erste Textbeispiel aus dem Artikel über Petőfi deutet bereits darauf hin, dass die Übersetzung offensichtlich unter großem zeitlichen Druck entstanden ist. So steht am Anfang der Artikel „lit.“ für wörtliche Übersetzung, so „verbleichen Erinnerungen“ im Artikel *nyilas mozgalom*. Das ist sehr zu bedauern, weil die Sprache dadurch stellenweise recht schwerfällig wird, was den Eindruck des Lesers – eher unbewusst als bewusst, aber gerade deshalb um so nachhaltiger – mitprägt.

An wen richtet sich nun dieses Buch? Natürlich an alle, die auf Ungarn neugierig sind. An alle, die das Land und die ungarische Kultur besser kennenlernen wollen, ob sie nun eine Urlaubsreise dorthin planen, ungarische Freunde verstehen wollen oder sich außerhalb von Ungarn mit diesem Land und seiner Kultur beschäftigen. Ganz des Ungarischen unkundig sollte der Leser besser nicht sein, denn die Stichwörter sind auf Ungarisch und nach dem ungarischen Alphabet geordnet – *költészet* nach *Kozma utcai temető* setzt dessen Kenntnis voraus –, doch das zweisprachige Stichwortregister bietet Lesern ohne diese Voraussetzungen eine Hilfe. Das Konversationslexikon ist jedoch auch für den Leser mit Vorkenntnissen nicht ohne Interesse. Die Ungarn selbst bekommen einen Spiegel vorgehalten, wie im erwähnten Stichwort *Bartók*: So seht ihr (sehen wir?) von außen aus. Doch wie viele Ungarn werden dieses deutschsprachige Buch lesen? Natürlich präsentiert das Buch nur eine von vielen möglichen Sichtweisen, und natürlich bilden die Stichwörter nur eine kleine Auswahl aus dem Stoff, den man kennen muss, um eine gepflegte Konversation zu führen, wie es erklärtes Ziel eines Konversationslexikons ist. Es zeigt auch nicht das Selbstbild der Ungarn am Ende

des 20. Jahrhunderts, es zeigt ein Beispiel, wie man Ungarn heute sehen und zeigen kann, und ist damit ein wertvolles Zeitdokument.

Christina Kunze

