

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 Holzterrappe 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. Mézöly 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 hajszálra 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 szemé 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, gyalcsból 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 otffejettette 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 puszta 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 orgonasípokat, 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 Mézöly 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 Mézöly 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 destruierende 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.