

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.