

Der verwundete Vogel oder die erzählte Metapher

1. Sprache und Sprachkritik

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

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

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

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

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

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

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

⁴ KSA 1., S. 879.

⁵ Ebd.

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

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

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

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

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

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

⁷ *KSA* 1., S. 880.

⁸ Ebd. S. 884.

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

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

⁹ Ebd. S. 881.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. S. 890.

¹² Ebd. S. 889.

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

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

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

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

¹⁴ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ MAUTHNER: *Die Herkunft*, S. 18.

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

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

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

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

²⁵ A. a. O., Bd. 1, S. 118.

²⁶ MAUTHNER: *Die Herkunft*, S. 12.

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

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

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

2. Sprachkrise und Literatur

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

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

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

³⁰ Ebd., S. 368.

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

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

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

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

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

³⁴ Ebd. S. 48.

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

³⁶ SWKA XXXI., S. 49.

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

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

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

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

³⁷ Ebd.

³⁸ A. a. O., S. 231.

³⁹ SWKA XXXI., S. 47f.

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

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

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

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

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

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

⁴¹ SWKA XXXI, S. 46f.

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ SWKA XXXI, S. 286f.

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

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

⁴⁷ SWKA XXXI, S. 79.

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

Diese Lage sollte zur Suche nach Auswegsmöglichkeiten anregen, denn es wären mehrere Lösungen denkbar: einerseits wäre ein völliges Verstummen da – Chandos schreibt ja seinen Brief nach „zweijährige[m] Stillschweigen“⁴⁹ –, und der Lord lebt wirklich ein „stummes“, nur noch durch Äußerlichkeiten aufrechterhaltenes Leben: „[...] lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe, die Starre meines Innern [...] zu verbergen“.⁵⁰ Man könnte behaupten, dass Chandos hier als eine mögliche Alternative die schlimmsten Folgen der Akzidentalität der Sprache, des Zeichens erlebt.

Als andere Lösung der Krise wäre eine Suche nach alternativen Bezeichnungs- und Ausdrucksmöglichkeiten vorstellbar: Chandos formuliert den Gedanken des symbolischen, bedeutungstragenden Augenblicks, der eine intuitive, momentane Herstellung der Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erlaubt: „Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen

⁴⁸ Ebd., S. 50.

⁴⁹ Ebd., S. 45.

⁵⁰ Ebd., S. 52. – Zu Bedeutung und Funktion des „Schweigens“ bei Hofmannsthal vgl. Osterkamp, der einen Unterschied zwischen „schweigen“ und „stumm sein“ macht und zugleich behauptet, „[d]as Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 [also nach dem Chandos Brief; M. O.] deutlich zurück. [...] nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk.“ (Ernst OSTERKAMP: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne*. [Hrsg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg]. Freiburg, Rombach Verlag 1994, S. 111–137; hier: S. 114f).

Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.“⁵¹ Das Ergebnis dieser intuitiv-subjektiven, beinahe mystischen Beziehung zur Welt könnte eine ideelle, aber (noch) nicht existierende Sprache sein, die die verlorene Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem realisiert:

[...] weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische [...], sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.⁵²

Die Möglichkeit alternativer Bezeichnungsmöglichkeiten sowie Selbst- und Welterfahrungsstrategien erscheint vielfach in der Literatur der Jahrhundertwende und kristallisiert sich in einigen bedeutsamen Texten heraus. Eine Variante dieser Alternativen kann z. B. in der veränderten Funktion und Bedeutung des Sehens, des Blicks, des Visuellen gesucht werden. Der „neue“ Blick, das „neue“ Sehen kann einerseits eine Chance für die intuitive Einheit zwischen Sehendem und Gesehenem bieten, wofür vielleicht Rilkes Malte-Roman das beste Beispiel wäre; Malte geht ebenfalls von der Diagnose der Sinnentleerung herkömmlicher Ausdrücke, Worte aus, die sich aus einer Zersplitterung, Atomisierung der Welt und des Individuums herleiten lässt:

Ist es möglich, daß man ›die Frauen‹ sagt, ›die Kinder‹, ›die Knaben‹ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen?

Ja, es ist möglich.

⁵¹ SWKA XXXI., S. 52.

⁵² Ebd., S. 54.

Ist es möglich, daß es Leute giebt, welche ›Gott‹ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames?⁵³

Wenn „mit dem Sagen nur Unrecht geschieht“⁵⁴, dann ist die Sprache ein inadäquates Ausdrucksmittel, so dass Malte das alternative Mittel im Sehen, in der „Poetik des Neuen Sehens“⁵⁵, wodurch sowohl Innen- wie Außenwelt (allerdings mit der Dominanz des Inneren) besser erkennbar werden, zu finden versucht:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. [...] Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.⁵⁶

Durch diesen Prozess wird sich „[e]in neues Leben voll neuer Bedeutungen“ auftun, das aber „nur um den Preis des Alleinseins“⁵⁷ zu erkaufen ist. Darin besteht eben die andere Seite des Sehens als Selbst- und Welterfahrung, denn es signalisiert auch die Spaltung zwischen Sehendem und Gesehenem, wobei das Gesehene, sei es Gegenstand oder Mensch, als Objekt fungiert, wodurch eine allgemeine Verdinglichung vor sich geht: der Kaufmannssohn in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* betrachtet seine Dienerin, als wäre sie eine schöne Statue⁵⁸, und er wird von den Dienern ebenso wahrgenommen:

[...] er fühlte, ohne hinzusehen, daß die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren. Er wußte, ohne den Kopf zu heben, daß sie ihn ansahen, ohne

⁵³ Rainer Maria RILKE: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden.* (WKA) Band 3: Prosa und Dramen (Hrsg. von August Stahl). Frankfurt a. M., Insel Verlag 1996, S. 469.

⁵⁴ Ebd., S. 544.

⁵⁵ Zu dieser Frage vgl. MÜLLER-RICHTER: *Tendenz*, S. 76ff.

⁵⁶ WKA, S. 456f.

⁵⁷ Ebd., S. 505.

⁵⁸ Vgl. SWKA XXVIII, S. 20.

ein Wort zu reden, jedes aus einem anderen Zimmer. [...] Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte.⁵⁹

Der Preis für diese Art der Selbst- und Weltwahrnehmung ist wiederum die Beziehungslosigkeit, die schließlich auch zum Tod des Individuums führt. Die Verdinglichung geht in manchen Fällen so weit, dass das Individuum den Punkt erreicht, „sich selbst als Object zu behandeln“⁶⁰, was einerseits zum Bedürfnis eines völlig „contemplativen Lebens“⁶¹, andererseits zu einem theatralischen Selbsterlebnis und einer theatralischen Selbstinszenierung, zu einem narzisstischen Verhalten führen kann:

[...] er fieng an, sich in Costüm zu sehen und in costümierten Redensarten zu denken. Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen.⁶²

Dieser Narzissmus, der auch als Verwischen der Grenzen zwischen Ich und Welt angesehen werden kann, bestimmt Andrians *Garten der Erkenntnis*: „Da wurde ihm klar, daß er nicht in der Welt seine Stelle suchen müsse, denn er selber war die Welt, gleich groß und gleich einzig wie sie; [...]“⁶³; diese Art von Selbst- und Welterlebnis erscheint auch als Erlebnis der Akzidentalität und Subjektivität der Sprache⁶⁴:

⁵⁹ Ebd., S. 18.

⁶⁰ SWKA XXIX, S. 18.

⁶¹ Ebd., S. 20.

⁶² Ebd., S. 17. – Es könnte hier auf das bei Hofmannsthal auch anderswo (z. B. in *Andreas*) auftauchende Motiv der „Maske“ hingewiesen werden, die bei Nietzsche als Metapher der Verstellung, der Unerkennbarkeit der Welt fungiert (vgl. *KSA 1*, S. 890).

⁶³ Leopold ANDRIAN: *Der Garten der Erkenntnis* (GE). Zürich, Manesse Verlag 1990.

⁶⁴ Akzidentalität und Symbolhaftigkeit ergänzen auch einander, was in der Funktion der Namengebung bzw. Benennen im *Garten der Erkenntnis* nachweisbar ist, vgl. dazu Reto SORG: Aus dem ›Garten der Erkenntnis‹ in die ›Gärten der Zeichen‹. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: *Sprachkunst* 27, Heft 2 (1996), S. 239–266; hier: S. 261.

Damals (er ging ins zwölfte Jahr) war der Erwin so einsam und sich selbst genug, wie niemals später; sein Körper und seine Seele lebten ein fast zweifaches Leben geheimnisvoll ineinander; die Dinge der äußeren Welt hatten ihm den Wert, den sie im Traume haben; sie waren Worte einer Sprache, welche zufällig die seine war, aber erst durch seinen Willen erhielten sie Bedeutung, Stellung und Farbe.⁶⁵

Ein ähnliches Identitätsverhältnis zwischen Ich und Welt lässt sich in Beer-Hoffmanns *Der Tod Georgs* beobachten, das durch den alternativen Bewusstseinszustand des Traumes zustandekommt⁶⁶:

Fremd und sie nie erfassend, war er in die Welt geworfen, in der er im Wachen lebte; wovon er nicht wußte, rührte an ihn, und was er tat, wirkte ins Unbekannte. Aber aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte; von ihm gesteckt waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden.⁶⁷

Das Welterlebnis Pauls ist ebenfalls narzisstisch auf sich bezogen, eine „absolute Selbstbegründung des Bewußtseins“⁶⁸:

Sich selbst nur hatte er in allen gesucht, die ihm begegnet waren, und von dem ganzen Reichtum ihres eigenen Lebens, den Frauen ihm entgegentrugen, hatte er nicht wissen wollen. Es quälte ihn, daß er sie anders wußte, als er selbst war.⁶⁹

Der Text kann durch seine Selbstbezüglichkeit die (viel später, erst 1922, d. h. als Rückblick formulierte) Forderung Beer-Hoffmanns gegenüber Sprache und sprachlichem Ausdruck kaum erfüllen:

⁶⁵ GE, S. 8.

⁶⁶ Über die Relativierung der „Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Traum“ bei Beer-Hoffmann vgl. Iris PAETZKE: *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen, Francke Verlag 1992, S. 77; über die Unterschiede zwischen dem ›Traum‹ in der Romantik und bei Beer-Hoffmann vgl. ebd. S. 79.

⁶⁷ Richard BEER-HOFFMANN: *Gesammelte Werke* (GW). Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag 1963, S. 607.

⁶⁸ Joachim PFEIFFER: *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen, Niemeyer 1997 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146), S. 138.

⁶⁹ GW, S. 614.

Genau um das, was sich nicht ausdrücken läßt, geht es. Das, was zwischen den Worten schwingt, was sich wehrt, in die plumpe Form des Wortes sich gießen zu lassen, [...] Es ist eben das, was vor dem Wort da ist, und was jedes Wort überdauert. Dieses »was sich nicht ausdrücken läßt« – fühlen oder ahnen zu lassen, ist die eigenste Aufgabe des Dichters. [...] Sagbares zu sagen, das ist der ungeheuere, nicht leichte, der Sprache auferlegte Dienst. Aber ihre verklärte Sendung, zu der sie manchmal aufblühen darf, ist: Unsagbares, Letztes, ahnen zu lassen.⁷⁰

Die komplexe Struktur der Psyche, deren Ausdruck auch der Traum bzw. traumähnliche Bewusstseinszustände sein können, bedingt z. T. die Möglichkeiten sprachlicher Erschließung der Welt und des Ich. In seiner 1908 verteidigten Dissertation *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* behauptet Musil, die Unterscheidung von physischen und psychischen Gegebenheiten sei allein von der Untersuchungsperspektive abhängig, denn „[d]ie Elemente sind nur einmal da und sind weder physisch noch psychisch, nur in Bezug auf andere Elemente sind sie bald das eine, bald das andere“⁷¹; so sind die Erscheinungen der Welt nur in bestimmten Funktionszusammenhängen und aus der gewählten Untersuchungsperspektive unterscheidbar, wodurch ihre Erkenntnis von vornherein als perspektivisch bedingt erscheint. Im wenig später erschienenen Törleß-Roman geht es auch um Erkenntnis einer dem Erkennenden als „unsicher“ und verschwommen erscheinenden Welt. Physisches und Psychisches sowie die Unterscheidung von Bewusstem und Unbewusstem innerhalb des Psychischen erhalten einen besonderen Akzent, denn die Selbst- und Welterfahrung bzw. ihre Formulierbarkeit werden eben angesichts der unsicheren Unterscheidungskriterien erschwert:

Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er [=Törleß] bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden,

⁷⁰ Ebd., S. 627.

⁷¹ Robert MUSIL: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1980, S. 117.

leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, [...] nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen.⁷²

Angesichts dieser Erkenntnis ist es nicht verwunderlich, dass Törleß die Unzulänglichkeit der Sprache erlebt: „Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewusstsein, dass die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.“⁷³ Dieses Erlebnis ist grundlegend für Törleß und ist dem Grunderlebnis vieler anderer fiktiver Figuren anderer literarischer Werke der Zeit ähnlich, es „resultiert aus einer Verselbständigung der Dinge, die sich ergibt, weil das Subjekt mit dem Begriff auch die Herrschaft über das Objekt verliert“.⁷⁴ Einen Ausweg könnte die Hinwendung zur eigenen Psyche, der Rückzug ins Innere der Persönlichkeit bedeuten, wie es im Törleß-Roman aufgezeigt wird, in dem (neben anderen Aspekten) eine Reihe Versuche von Törleß, „des jungen, auf sich selbst gestellten Menschen“ dargestellt wird, „die Kräfte des Inneren zu entfalten“⁷⁵.

3. Metaphorisierung und literarisches Erzählen

Die sich um die Jahrhundertwende in verschiedenen kulturellen Diskursen (u. a. im philosophischen, psychologischen und literarischen Diskurs) herauskristallisierende Individuum-Konzeption, die den Menschen „als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten [denkt], die zum jeweili-

⁷² Robert MUSIL: *Gesammelte Werke* (GWPS). Hrsg. von Adolf Frisé. Bd. II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1978, S. 46f.

⁷³ GWPS, S. 65.

⁷⁴ PAETZKE: *Erzählen*, S. 113; Paetzke stellt Musils Roman, der „wegweisend eine für die Prosa des 20. Jahrhunderts zentrale Problematik“ (ebd. S. 114) gestaltet, zugleich auch in die literarische Tradition des modernen Erzählens.

⁷⁵ GWPS, S. 10.

gen Zeitpunkt nur partiell realisiert sind“⁷⁶, beeinflusst weitgehend auch die Gestaltung literarischer Werke und wird oft als Erklärung für die Veränderungen des Erzählens herangezogen. Die Selbstverständlichkeit des Erzählens, die Möglichkeit einer zusammenhängenden, kausal bedingten, erzählten Geschichte verschwindet – zumindest in einem großen Teil der Erzählliteratur der Zeit – und das Erzählen wird bedingt (wie die Literatur im allgemeinen) durch eine „uneigentliche Sprachverwendung“, eine „nicht-mimetische[r] Autonomie“⁷⁷, die sich u. a. sehr stark in einer Metaphorisierung äußern kann, indem die erzählte Geschichte in sprachspielerischer Freiheit in metaphorische Erzählung bzw. in „erzählte Metapher“ übergeht. Damit widerspricht diese Art des Erzählens Jakobsons Behauptung über die Geltung des Doppelcharakters der Sprache in verschiedenen „Anwendungen“, wonach die Metapher in der Lyrik, die Metonymie in der (Helden)epik vorherrscht, „[D]eshalb ist für die Poesie die Metaphorik und für die Prosa die Metonymik der Weg des geringsten Widerstandes“.⁷⁸ Die Metaphorisierung des Erzählens in der Frühen Moderne bedeutet eigentlich, dass die

⁷⁶ TITZMANN: *Das Konzept*, S. 36.

⁷⁷ Ebd. S. 51.

⁷⁸ Roman JAKOBSON: Der Doppelcharakter der Sprache. In: Jens IHWE (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt a. M., Athenäum 1971/72, Bd. I, S. 323–333; hier: S. 333. Die strikten Einordnungen von Phänomenen der Sprache bzw. des Erzählens im allgemeinen oder in bestimmten Epochen helfen zwar dabei, bestimmte Erscheinungen und Prozesse klar zu konturieren, trotzdem sind die konkreten „Fälle“ meistens viel facettenreicher, so daß eher Tendenzen bestimmter „Entwicklungen“ zu diagnostizieren sind, wie es auch die untersuchten Texte beweisen. Außerdem ließe sich die strikte Trennung der syntagmatischen und der paradigmatischen Achse der Sprache im Lichte der Behauptung einer übergreifenden Rhetorizität und Metaphorizität der Sprache sowieso überprüfen, vgl. dazu de Mans Annahme, „[...] that syntagmatic narratives are part of the same system as paradigmatic tropes (though not necessarily complementary), then the possibility arises that temporal articulations, such as narratives or histories, are a correlative of rhetoric and not the reverse.“ (DE MAN: *Aesthetic Ideology*, S. 50).

Erzählliteratur, in der Suche nach neuen Wegen des Erzählens⁷⁹, sich sprachinhärenter Mittel bedient und neue Möglichkeiten findet: die Metapher fungiert hier als Strukturprinzip auf verschiedenen Ebenen der Texte.⁸⁰

Hier ist anzumerken, dass die Metaphorisierung keineswegs als allgemeines und ausschließliches Verfahren funktioniert, denn ein anderer „Ausweg“ aus der Problematik des Erzählens, der Unmöglichkeit der zusammenhängenden Geschichte, besteht nach Wunsch in der „Rettung“ der erzählten Geschichte in der phantastischen Literatur der Frühen Moderne, in der das Phantastische das Metaphorische „ersetzen“ kann: Während

die neuen Probleme im Umgang des Subjekts mit sich selbst, [...] in der nicht-fantastischen Literatur der Epoche, [...] notwendig annähernd nur in uneigentlich-tropischer Rede dargestellt werden können, d. h. die Texte zu bestimmten Formen auf der Ebene des discours zwingen, [...]

wird

von der fantastischen Literatur der Epoche auf der *histoire*-Ebene realisiert [...]: was in der nicht-fantastischen Literatur der Epoche bloß uneigentliche Rede und somit nicht-Realität ist, wird in der fantastischen wörtlich genommen und als Realität dargestellt.⁸¹

⁷⁹ Dadurch wäre zugleich die Geltung der von den Russischen Formalisten behaupteten Faktoren der literarischen Entwicklung, nämlich die der Automatisierung und der Bestrebung, neue Ausdrucksmittel zu finden, anerkannt.

⁸⁰ Thomka suggeriert auch die Überprüfung der strikten Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie bzw. Lyrik und Prosa, bei ihr wird aber der Akzent auf die Entwicklungen der Erzählliteratur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelegt (vgl. Beáta THOMKA: *Narració és reflexió*. [Narration und Reflexion]. Novi Sad, Forum 1980, S. 36ff).

⁸¹ Marianne WÜNSCH: Wege der ›Person‹ und ihrer ›Selbstfindung‹ in der fantastischen Literatur nach 1900. In: Manfred PFISTER (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau, Wissenschaftsverlag Richard

Außerdem ist es m. E. möglich, dass die phantastische erzählte Geschichte mit metaphorischen Elementen verbunden wird, so z. B. erscheinen in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in kleineren Episoden bestimmte phantastische Elemente, die Texte von Perutz⁸² weisen auch solche Phänomene auf, bei Kafka werden phantastisch-absurde Geschichten mit metaphorischen Elementen durchwoben erzählt, und in der ungarischen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts können ebenfalls solche Verfahren nachgewiesen werden, u. a. eben bei Viktor Cholnoky, dessen Erzählen hier eingehender untersucht wird.

Die Metapher als nicht nur in der Literatur vorkommendes, allgemeines sprachliches Phänomen ist eine rhetorische Erscheinung und gehört zu den Tropen; sie kann in verschiedenen Rhetorik-Auffassungen unterschiedlich definiert werden, in diesen Definitionen wird aber eine gewisse Ähnlichkeits- oder Abbildrelation als Grundlage der Metapher vorausgesetzt. In der *Poetik* bestimmt Aristoteles die Metapher als

die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die

Rothe 1989, S. 168–179; hier: S. 169. (unter „Realität“ sollte immer „fiktive – erzählte – Realität“ verstanden werden).

⁸² Das Erzählen von Perutz weist vielfache Ambivalenzen sowie die Dekonstruktion von erzählter Geschichte durch vielfache Perspektivierung auf, wobei auch metaphorische Elemente sogar in seinen „historischen“ Romanen vielfach nachweisbar sind. Lüth spricht in dieser Beziehung von „seiner ambivalent phantastischen Erzählkunst“ (Reinhard LÜTH: *Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900.* In: *Modern Austrian Literature*, 23: 1 [1990], S. 35–53; hier: S. 49) bzw. von „seinen phantastisch-historischen Romanen“ (ebd. S. 40), demgegenüber behauptet Müller, dass „den Arbeiten, die Perutz’ Werk der literarischen Phantastik zuordnen“, „[E]ine [...] Präzision fehlt“ (Hans-Harald MÜLLER: *Leo Perutz.* München, Beck 1992 [Beck’sche Reihe; 625: Autorenbücher], S. 99), zumindest im Sinne der strikten Definition der „fantastischen Literatur“ nach Wünsch.

Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie.⁸³

In der Definition von Aristoteles wird das Prinzip der Übertragung bzw. Ersetzung mit dem der Analogie verbunden, sie enthält somit die beiden grundlegenden Traditionslinien von poetisch-rhetorischen Theorien.⁸⁴ Plett definiert die Metapher als „Ersetzung einer primären semantischen Texteinheit durch eine sekundäre, die zu jener in eine Abbild- oder Ähnlichkeitsrelation gesetzt wird“⁸⁵, bei Lausberg bedeutet die „metaphora“ den „Ersatz [...] eines ‚verbum proprium‘[...] durch ein Wort, dessen eigene *proprie*-Bedeutung mit der des ersetzten Wortes in einem Abbild-Verhältnis [...] steht“.⁸⁶ Im erweiterten Sinne lässt sich die Metapher eben durch dieses Abbild- oder Ähnlichkeitsverhältnis einem breiteren Bereich zuordnen, indem sie zur Klasse der sogenannten „Ikone“ gehört, deren eine Art sie – neben „Bildern“ und „Diagrammen“ – bildet.⁸⁷ Die Frage der Ikonizität lässt sich weiterhin verallgemeinern und als grundlegende Eigenschaft aller Kunst betrachten, wie es bei Morris (oder eben auch bei Lotman) der Fall ist; in literarischen Werken ist diese Frage insofern komplizierter, als literarische Texte, da sie aus sprachli-

⁸³ ARISTOTELES: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Reclam 1982, S. 67 [1457b].

⁸⁴ Über diese zwei Definitionsarten und ihre Bedeutung in der Literatur der Moderne vgl. auch THOMKA: *Narráció*, S. 37f.

⁸⁵ Heinrich F. PLETT: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg, Buske 1991, S. 79.

⁸⁶ Heinrich LAUSBERG: *Elemente der literarischen Rhetorik*. Ismaning, Hueber 1990, S. 78.

⁸⁷ In der Klassifikation von Peirce gehört das Ikon mit dem Index und dem Symbol der Gruppe der durch den Objektbezug bestimmten Arten von Zeichen an, es ist „ein Zeichen, das sein Objekt bezeichnet, indem es dieses Objekt abbildet bzw. imitiert“ (Elisabeth WALTHER: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1979, S. 63). Die Ikone werden bei Peirce weiter unterteilt in Bilder, Diagramme und Metaphern (vgl. dazu Thomas SEBEOK: *Signs. An Introduction to Semiotics*. Toronto and Buffalo, University of Toronto Press 1994, S. 85), die verschiedene Unterarten der auf Grund von Ähnlichkeit definierten Art des Ikons repräsentieren.

chen Zeichen bestehen, diesen ikonischen Charakter nur indirekt besitzen können, im Falle von metaphorischer Sprachverwendung kommt aber eben die der Sprache im allgemeinen innewohnende Ikonizität stärker zum Ausdruck.⁸⁸

Die Problematik der Sprache, die Einsicht in die Metaphorizität des Sprachgebrauchs und ihre Unaufhebbarkeit führen bei einigen Autoren der Frühen Moderne zur spielerischen Artikulierung ihrer figurativen Kapazität. Die Akzidentalität des sprachlichen Ausdrucks kann sich bei einigen Autoren in der Thematisierung der Beliebigkeit der Sprachverwendung äußern, so z. B. in manchen Novellen von Viktor Cholnoky: einerseits artikuliert sich durch Versatzstücke verschiedener Sprachen in diesen Texten eine sprachliche Vielfalt, die gewissermaßen die sprachliche (und dadurch auch ethnisch-kulturelle) Mannigfaltigkeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie repräsentiert und zugleich auch die identitätsstiftende Funktion der Sprache symbolisch-spielerisch andeutet, indem z. B. der Ich-Erzähler die Sprache nach der Nationalität bzw. dem Wunsch und der aktuellen Identifikation seines Gesprächspartners wählt und diese Tatsache im Text selbst reflektiert.⁸⁹ Andererseits kann die der Sprache innewohnende Willkürlichkeit spielerisch auch so aufgenommen werden wie in der Erzählung *Die grüne Krawatte* von Schnitzler⁹⁰, wo die Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnendem

⁸⁸ Nietzsche selbst mißt einer gewissen „Bildlichkeit“ gegenüber der Begrifflichkeit eine zentrale Funktion im Entstehen von Sprache bei (vgl. *KSA 1*, S. 881).

⁸⁹ Vgl. die Erzählung *Kökküregén kán fogai* (In: CHOLNOKY Viktor: *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések* [Tobias Wurmdrucker und andere Gespenster]. Budapest, Ister Kiadó 1990, S. 166f.); symbolische Bedeutung erlangt der Sprachwechsel auch in Roths Roman *Radetzky-marsch*, wo beim Kriegsausbruch die ungarischen Offiziere der k.u.k.-Armee plötzlich anfangen, Ungarisch zu sprechen.

⁹⁰ Es geht hier um eine Trennung der „definiten Beschreibungen“ von ihren Bezeichneten: „Das nächste Mal erschien Herr Cleophas, wohlanständig gekleidet wie immer, und trug eine Krawatte vom schönsten Violett. Als man ihn von weitem kommen sah, riefen die Leute höhnisch aus: ›Da kommt der Herr mit der grünen

sowie die Fallen des Sprachgebrauchs und der Kommunikation die erzählte Geschichte eigentlich strukturieren.

Die metaphorische Sprachverwendung wird in vielen Erzählungen von Viktor Cholnoky zum Strukturprinzip⁹¹: ein Problem der erzählten (fiktiven) realen Welt wird in einem Sprachspiel aufgelöst. Obwohl Cholnoky zugleich auch das anekdotische Erzählen repräsentiert, da die meisten seiner Texte eine „Geschichte“, eine Episode – oft anekdotisch pointiert oder eventuell auch in phantastischer Ausprägung⁹² – erzählen, erscheinen bei ihm oft sprachspielerische oder selbstreflexive, die Geschichte dekonstruierende Momente und heben damit das Anekdotische auf.⁹³ Am auffallendsten kommt das darin zum Ausdruck, dass ein metaphorischer Ausdruck ins erzählte Geschehen gewendet wird: der Ausdruck „ein (wachsames) Auge auf etw./jn haben“ wendet sich in konkrete Handlung in der Erzählung *Trivulzio szeme*, in der die Figur ihr Glasauge herausnimmt und zurücklässt, um so die Eingeborenen von Neuseeland zu bewachen: „Ich fahre zwar weg, aber mein Auge lasse ich

Krawattel.“ (Arthur SCHNITZLER: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Frankfurt a. M., Fischer 1987, S. 274–275; hier: S. 274).

⁹¹ Vgl. dazu EISEMANN György: Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz. Cholnoky László regényeiről [Moderne Varianten der Erzählung des Individuums. Über die Romane von László Cholnoky]. In: Ders. (Hg.): *A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század magyar prózájában*. [Am Rande des Kanons. Varianten der literarischen Moderne in der ungarischen Prosaliteratur des 19–20. Jahrhunderts]. Budapest, ELTE, S. 19–32 sowie Natasa FAZEKAS: Szimbolika és retorika Cholnoky Viktor novelláiban [Symbolik und Rhetorik in den Novellen von Viktor Cholnoky]. In: EISEMANN: *A kánon peremén*, S. 33–46; hier: 35ff.

⁹² So z. B. in den Erzählungen *Olivér lovag* [Ritter Olivér] oder *Polixéna kisasszony pöre* [Fräulein Polixénas Prozess], in letzterer wird sogar eine phraseologische Wendung ins phantastische Geschehen gewendet, wodurch die erzählte Geschichte mehrfach überhoben wird.

⁹³ Cholnokys Erzählen repräsentiert die Veränderungen und die Übergänge des Erzählens in der ungarischen Literatur der Jahrhundertwende bzw. der Frühen Moderne, die bei den verschiedenen Autoren oft widersprüchlich und mit Bindungen an das traditionelle Erzählen vor sich gehen (vgl. dazu Ernő KULCSÁR SZABÓ: *Műalkotás – szöveg – hatás*. [Kunstwerk – Text – Wirkung]. Budapest, Magvető 1987, S. 69ff).

hier. Ich lege es, seht nur, auf diesen abgesägten Baumstamm, es wird euch von hier bewachen.“⁹⁴

Außerdem kommentiert Trivulzio den Unfall, in dem er ein Auge verliert, mit dem seiner Lage entsprechend verdrehten Ausdruck „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ – daraus wird hier „Auge um Zahn“:

So konnte mir wieder das unrechte Recht widerfahren, daß er mir nicht das Genick brach und auch nicht den Spruch Aug um Auge, Zahn um Zahn an mir erfüllte, sondern der Bibel widersprechend Aug um Zahn genommen hat ... er hat mir ein Auge kaputtgeschlagen.⁹⁵

Der Ausdruck „wie vom Blitz getroffen“ wird wiederum zur erlebten und detailliert berichteten (fiktiven) Realität in *Polixéna kisasszony pöre*⁹⁶, und der Ausdruck „ins Gras beißen“ bildet die Grundlage der erzählten Geschichte in *Kökküregén kán fogai*.⁹⁷ Außerdem ist in den Erzählungen von Viktor Cholnoky eine starke Anthropomorphisierung der Naturerscheinungen zu beobachten⁹⁸, die auch eine gewisse „uneigentliche“, d. h. nicht-mimetische Sprachverwendung⁹⁹ und eine gewisse Selbstreflexivität solcher Texte signalisiert: die erzählte/erzählbare Geschichte verliert ihre Funktion, sie wird verfremdet und ihrer fiktiven Realität enthoben.

Viktor Cholnokys Erzählung *Az alerionmadár vére (Das Blut des Vogels Alérion*¹⁰⁰) kann als eine durchaus metaphorische Erzählung betrachtet

⁹⁴ CHOLNOKY Wurmrunder; S. 80: „Mert én ugyan elmegyek, de a szememet, azt itthagynom. Ide teszem, nézzétek, ennek a lefűrészelt törzsű fának a tönkjére, s innen látni fog benneteket.“

⁹⁵ Ebd. S. 77: „Így történhetett meg megint az az igazságtalan igazság, hogy nem a gerincemet törte el, nem is a fogat fogért igazságot csinálta meg rajtam, hanem rácáfolva a bibliára: szemet vett a fogért... kiütötte a fél szememet.“

⁹⁶ Ebd., S. 39.

⁹⁷ Ebd., S. 173.

⁹⁸ Vgl. FAZEKAS: *Szimbolika*, S. 34f.

⁹⁹ Vgl. TITZMANN: *Das Konzept*, S. 50f.; vgl. z. B. die Erzählung *Polixéna kisasszony pöre*, CHOLNOKY: *Wurmrunder*, S. 37.

¹⁰⁰ Der Text wird hier in der deutschen Übersetzung von Klára Kunsági zitiert.

werden, in der die erzählte Geschichte zugunsten der durch die metaphorischen Elemente zustandekommenden symbolhaften Ebene aufgelöst oder zumindest zerstückelt wird und nur in Ansätzen rekonstruierbar ist. Die nicht sehr lange Erzählung besteht aus drei kurzen Kapiteln, die als Kapitel nummeriert sind und eine als Untertitel fungierende Gattungsbezeichnung sowie die Angabe des jeweiligen fiktiven Erzählers enthalten. Die drei Kapitel gehören demnach verschiedenen Gattungen an: das erste ist eine von einer „richtigen“ Erzählerin vorgelegene Geschichte, das zweite ein Brief, und das dritte besteht aus Tagebuchaufzeichnungen; die drei Textteile repräsentieren damit verschiedene Erzählstrategien, wobei Brief und Tagebuch besondere (und nicht primär narrative) Formen des Erzählens sind. Die in den drei Kapiteln vorkommenden Ereignisse spielen drei verschiedene und miteinander kaum zusammenhängende Zeitebenen herein: das erste Kapitel erzählt eine Episode aus der Zeit der Kreuzzüge, die nicht näher bestimmt wird, das zweite lässt sich – indirekt, durch den Autor des fiktiven Briefes bzw. der erwähnten Personen – ins 17. Jahrhundert setzen, und das dritte Kapitel spielt im 19. Jahrhundert, was wiederum mittelbar festzustellen ist, da der Autor der Tagebuchaufzeichnungen, der sonst nicht benannte Komödienschreiber, den erfolgreichen Dramatiker Sardou als Kollegen bezeichnet:

In jener Zeit hat Duchenier das Theater Porte St. Michel geleitet, und es ist vielleicht keine falsche Bescheidenheit, wenn ich behaupte, daß Sardou, mein Freund Raoul und meine Wenigkeit zu seinen größten Stärken zählten.

Die in den drei Kapiteln erzählten Geschichten sind sehr verschiedenartig und verstärken die Heterogenität der narrativen Elemente der Erzählung: die erste Geschichte ist abgerundet, sie weist eine klare narrative Struktur mit einer gewissen Motiviertheit auf und akzentuiert das Erzählen auch stark:

Jetzt, da die Nachrichten der großen Unglücksfälle aus dem Heiligen Land zu uns gekommen sind, werdet ihr mir gar nicht glauben, wenn ich euch erzähle, dass einst, vor langer Zeit, vielleicht aber auch nur vor hundert Jahren, [...].

Die betonte Erzählerfunktion kommt im Text mehrmals zum Ausdruck, so in Anreden der Rezipienten („Ich könnte euch viele Namen nennen, [...], aber ich will euer Herz nicht mit der erloschenen Glorie der Traurigkeit aufwühlen“) oder in Formeln, die die erzählte Geschichte einleiten („Denn in meiner nun folgenden Geschichte geht es nur um einen Ritter“) sowie auch in der am Ende der Geschichte ausdrücklich hervorgehobenen Lehre:

Denn höre, mein Graf, und höret, ihr Herren, ich selbst bin auch ein Sänger, also weiß ich, daß es jedem so ergeht, der von Leidenschaft oder Instinkt getrieben den Singvogel Alérion verletzt.

Die erzählte Geschichte beschreibt ein einziges „Abenteuer“, der Anfangszustand besteht im Erwachen der Jagdlust des Ritters Guido (ihn „ließ sein Blut [...] nicht ruhen, diese mörderische Suchlust, diese innere Unruhe, die im Blut mancher Menschen lauert“¹⁰¹). Der unbekanntesonderbare Vogel zieht seine Aufmerksamkeit eben durch seine Besonderheit auf sich:

Weil noch niemand von uns einen solchen Vogel gesehen hat, wollte er ihn erbeuten, denn solch ein Tier haben zuvor nur Menschen aus dem Märchenland gekannt.

Der Vogel wird trotz des Verbots verletzt, aber auch der Angreifer wird „verletzt“, d. h. durch die Blutstropfen des Vogels gekennzeichnet (stigmatisiert), und als Strafe wird er am Ende krank und stirbt. Es ist hier also eine narrative Struktur erkennbar: der Anfangszustand bedeutet eine

¹⁰¹ Es ist zu bemerken, daß das Motiv „Blut“ schon hier – und zwar im übertragenen, metaphorischen Sinne – auftaucht, gewissermaßen als Vorbereitung für die spätere Kennzeichnung durch das Blut des verwundeten Vogels.

Art Gleichgewicht, das im kriegerischen Alltag besteht. Durch die Eigenschaften der Figur (hart, unbarmherzig und unruhig) kommt es zu einer Veränderung: der Vogel Alérion wird verletzt. Daraus folgt der Endzustand: weil „verdammte ist, wer dem Alérion etwas zuleide tut“, wird die Figur durch Krankheit bzw. Tod für ihre Tat bestraft. Die Interpretation der erzählten Geschehnisse verlangt aber eine metaphorische Auslegung, denn der Vogel durfte eben deshalb nicht gejagt werden, weil „dieser Vogel singt“. Daher kann er als Repräsentant der Kunst betrachtet werden, was am Ende vom fiktiven Erzähler *expressis verbis* ausgesprochen wird:

[...] ich selbst bin auch ein Sänger, also weiß ich, dass es jedem so ergeht, der von Leidenschaft oder Instinkt getrieben den Singvogel Alérion verletzt.

Das zweite Kapitel ist keine Erzählung im engeren Sinne; der Brief des Abbé Scarron repräsentiert die Akzidentalität der Welt und menschlicher Einsicht, er gibt seinem Adressaten zwei einander völlig entgegengesetzte Ratschläge mit entsprechender Begründung, d. h. er leitet aus den Erscheinungen der Welt und den Eigenschaften einer Figur zwei verschiedene Möglichkeiten ab und stellt Des Maupertuis einerseits als potentiellen Ehemann, andererseits als zurückzuweisenden Bewerber dar. Durch den Namen Des Maupertuis bzw. die Krankheitssymptome sowie die Vergangenheit der Familie Maupertuis lassen sich Verbindungen zur Geschichte aus dem ersten Kapitel herstellen, die aber erst durch eine entsprechende interpretative Arbeit des die einzelnen Elemente metaphorisch deutenden Rezipienten zustandekommen können.

Das dritte Kapitel gehört wieder einer anderen Gattung an: es besteht aus Tagebuchaufzeichnungen eines Komödienschreibers, wodurch gleich der Bereich der Kunst, deren Unterhaltungsaspekt und Warenwert hier auch stark betont wird, ins Spiel kommt. Der Gattung entsprechend werden persönliche Erinnerungen, Meinungen und Erlebnisse erzählt,

aber – und das ist eine Abweichung von den Konventionen der Gattung Tagebuch – ohne genauere Datierung, die Zeitangaben („[I]n jener Zeit“, „[E]ines Tages“) sind verschwommen, die Zeit des Erzählten lässt sich nur indirekt durch die erwähnten Namen (Sardou, Goncourt) rekonstruieren. In die Erinnerungen der Tagebuchaufzeichnungen ist als anekdotenartig erzählte kleine Episode die Geschichte von „Maupertuis, de[m] große[n] Romancier“ eingebettet. Es wird von seinem Leben und Tod berichtet, aber nur einige Elemente einer möglichen Lebensgeschichte, seine Lebensweise und seine ungewöhnlichen Gewohnheiten und Eigenschaften sowie sein Tod durch Selbstmord tauchen auf. Die so zerstückelte Lebensgeschichte ist wenig motiviert, die Umstände des Selbstmords bzw. die Krankheitssymptome von Maupertuis aber lassen sich mit der im ersten Kapitel erzählten Alérion-Geschichte sowie mit einigen Momenten des zweiten Kapitels verbinden, wodurch eine indirekte, durch die metaphorischen Elemente ermöglichte – und vom Leser eine die Beziehungen erkennende Rezeption und Interpretation verlangende – Motivierung entsteht. Die Lebensgeschichte wird außerdem wie ein inszeniertes Theaterstück beschrieben:

Ich war nie in der Lage, einen Akt so ausgezeichnet abzuschließen, wie es dort im Zimmer geschah. [...], aber eigentlich, wenn man die Sache genau betrachtet, hat der arme Maupertuis schon mit den ersten beiden Aufzügen seines Lebens dieses Szenario glänzend vorbereitet.

Die so aufgefasste Lebensgeschichte fungiert nur als Episode im „großen Welttheater“, so dass die mit einem Theaterstück gleichgesetzte persönliche Tragödie von Maupertuis durch den Erfolg eines nächsten Stückes¹⁰² in Vergessenheit gerät.

¹⁰² Der Titel dieser Komödie *Toujours perdrix* läßt sich auch im übertragenen Sinne deuten: »perdrix« bedeutet »Rebhuhn«, das sich zum Singvogel Alérion, der im zweiten Kapitel als Amsel bezeichnet wird, so verhält, wie das Kassenschlager-Stück zur wahren Kunst, als deren Symbol der Vogel Alérion fungiert.

Die drei Kapitel, die nur locker miteinander zusammenhängen und keine kausal aufgebaute Geschichte erzählen¹⁰³, sondern eben nur bestimmte Elemente enthalten, die als Teile einer möglichen Geschichte fungieren könnten, sind jedoch durch ein symbolhaftes metaphorisches Bezugsnetz miteinander verbunden, das im Wesentlichen durch vier Motive zustandekommt. Das erste Motiv ist das des Vogels, der im ersten Kapitel als ein anscheinend unbedeutender Vogel erscheint: „Es war kein schönes Tier, nur das Gefieder war gelblich, für einen Braten nicht unbedingt vielversprechend, [...]“. Er ist aber der Vogel Alérion, der eine besondere Eigenschaft besitzt: er kann singen. Im zweiten Kapitel ist der Vogel als Bild auf dem Wappen der Des Maupertuis, d. h. als heraldisches Zeichen („drei Amselvögel“, „drei Alérion“) präsent, und im dritten Kapitel ist er im Namen „der flügelschnellen [Yacht] *Alérion*“ vertreten – das Schiff erhält ein Attribut des Vogels („flügelschnell“), das hier zugleich im übertragenen Sinne interpretiert werden kann, und der Name „Alérion“ fungiert als identifikatorische Bezeichnung.

Das zweite Motiv, das die drei Kapitel miteinander verbindet, ist der Name der in die Alérion-Geschichte verwickelten Figuren, der zwar – historisch-etymologisch erklärbar – gewissen Veränderungen unterliegt, aber gut erkennbar bleibt und zugleich auch auf eine Familienzugehörigkeit hindeutet: Guido Malpertiaux, Des Maupertuis bzw. Maupertuis sind

¹⁰³ Das lineare Erzählen (wie auch das linear erlebte Leben) bleibt nur noch eine Wunschvorstellung, die nicht mehr erfüllt werden kann, wie das in Anspielung auf den Romancier Jókai, dessen Name metonymisch das realistisch-mimetische Erzählen bezeichnet, formuliert wird: „Diese Geschichte ist sehr interessant, man muß sie erzählen, man kann sie aber leider nicht in ihrer Vollständigkeit erzählen. Denn um diese Sache in ihrer ganzen Wirklichkeit erzählen zu können, müsste man ein bißchen Jókai sein.“ (CHOLNOKY: *Wurmdrucker*, S. 153; „Nagyon érdekes ez a történet, és el kell mondani, csak az a baj, hogy alig is lehet igazán a maga tökéletességében mondani el. Mert hogy ezt a dolgot a maga teljes valóságában elmondhassa az ember, ahhoz egy kicsit Jókainak kellene lenni.“). Bei Cholnoky lassen sich verschiedene Arten der Selbstreflexion des Erzählens und ihrer Problematik in den Erzählungen entdecken (vgl. auch FAZEKAS: *Szimbolika*, S. 39).

außerdem sprechende Namen¹⁰⁴, die negative Konnotationen hervorrufen und das mögliche „Schicksal“ der Figuren vorausdeuten. Die potentielle Zusammengehörigkeit der drei Figuren lässt auch Bruchstücke einer eventuellen „großen“, jahrhundertelangen, kontinuierlichen Familiengeschichte erkennen, die aber nicht mehr erzählbar ist und nur durch die metaphorischen Elemente als solche interpretierbar werden kann. Damit wird auch die Aushöhlung einer traditionsreichen narrativen Gattung, der des Familienromans oder des Romanzyklus, symbolhaft angedeutet.

Das dritte Motiv kommt durch die „Zeichen“ zustande, durch die die Figuren (auch als Familienerbe) „stigmatisiert“ werden: das Blut des verletzten Vogels („Drei Tropfen Blut des verletzten Alérion“) kennzeichnet sie am [rechten] Handrücken, im [linken] Auge und [mitten] auf der Stirn. Diese „Stigmen“ kommen in den drei Kapiteln unterschiedlich vor: im ersten Kapitel sind alle drei da, denn „der eine Tropfen fiel dem Ritter auf den rechten Handrücken, der zweite ins linke Auge, der dritte mitten auf die Stirn“, und am Ende stirbt er halb blind bzw. blind („weil sein Auge gänzlich erlosch“), d. h. gewissermaßen als Folge seiner „Stigmatisierung“. Im zweiten Kapitel ist von den Symptomen das Augenleiden da: Des Maupertuis ist „kurzsichtig“, „[m]ehr noch, wie sehr seine Augen auch glänzen mögen, er ist halbblind.“ Außerdem ist er auch auf der Hand gezeichnet, weil „die rechte Hand des Herrn Des Maupertuis fortwährend zittert.“ Im dritten Kapitel erscheinen wieder alle drei „Zeichen“ in verschiedenen Varianten, d. h. verstärkt: Maupertuis hat „schmerzende[n], leidende[n] Augen“, zitternde Hände und eine betäubte Stirn, er klagt „ständig über Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit“.

¹⁰⁴ Der erste Teil des Namens »mak bzw. »mau[x]« deutet auf etwas Schlechtes hin, das Substantiv »pertuis« bezeichnet eine enge Passage, einen zwischen gefährlichen Felsen führenden Schiffsweg, der Name selbst kann als metaphorische Bezeichnung der sich schlecht, unrichtig, durchs Leben navigierenden Figuren und als „sprechender Name“ an sich metaphorisch ausgelegt werden.

Am Ende wiederholen sich die Verletzungen, die sich der Ritter Maupertuis zugezogen hatte, zugleich aber wird durch Ersetzungsmechanismen das „Blut“ vom Vogel auf den Menschen übertragen, was in diesem Falle wegen Maupertuis' Künstlertum möglich ist:

In ihm war kein Leben mehr ... er hatte sich ins linke Auge geschossen, sein Blut spritzte auf die Stirn, von dort perlte es in langsamen Tropfen hinunter auf die rechte Hand, die noch immer die Pistole hielt ...

Das vierte Motiv könnte als ›künstlerische Tätigkeit‹ im erweiterten Sinne bezeichnet werden, es entsteht durch die Elemente ›Gesang‹, ›Schreiben‹ (›Schrift‹) und ›Dichtung‹: Der Vogel im ersten Kapitel hat die Eigenschaft des Singen-Könnens, die sich aber nur im „wilden, fast menschenähnlichen Schrei“, im „verzweifelten, wahnsinnigen Gesang“ äußert; im zweiten Kapitel ist das Schreiben (die Schrift) nur potentiell da: Des Maupertuis' „krampfhaftes Zucken“ ist als Schreiben-Wollen auslegbar:

Seine Hand zuckt wie die eines Menschen, der schreiben will, aber noch nicht weiß, was er schreiben soll. In seiner Hand ist eine Art unsichtbare Feder, aber ihr fehlt noch die Tinte.

Zuletzt erscheint dann eine Figur, die wirklich schreiben kann, denn Maupertuis ist ein Romancier, der aber als Chronist bei einer Boulevard-Zeitung tätig ist, bevor er „seinen großen Roman“ schreibt, der ihm Reichtum bringt. Er ist also ein Erfolgsschriftsteller und vertritt dadurch – ähnlich dem Komödenschreiber, der die von seinem Tode berichtenden Tagebuchaufzeichnungen schreibt – eine dem Publikumsgeschmack angepasste Kunst.

Letzten Endes kommt in Viktor Cholnokys Text ein vielfach auslegbares Bezugsnetz zustande, eine Erzählung von der Macht der Kunst, in der der Vogel Alérion – eben durch die Verbindung der verschiedenen Motive – als Metapher der Kunst interpretierbar wird, die im zweiten

Kapitel in ihren Elementen präsent ist und als Eigenschaften des Menschen „vergegenständlicht“ wird, im dritten Kapitel aber erscheint sie eigentlich als Metapher der Metapher: der Name des Vogels fungiert als Name der Yacht, d. h. als symbolhafte Benennung, und seine Eigenschaft (›Flügel haben‹) wird auf das Schiff (›flügelschnell‹) übertragen. Der Tod der Figur durch Selbstmord ersetzt auch den (nicht erfolgten) Tod des Vogels; der Erfolgsschriftsteller, der die ›wahre Kunst‹ „verletzt“, bezahlt seinen Verrat an die Kunst mit dem eigenen Leben. Die ernsthaft-erhabene (und im Text eben wegen des metaphorischen Bezugsnetzes nur indirekt aufscheinende) „Lehre“ wird zugleich aber ironisch gebrochen – das Leben geht weiter und die Kunst bleibt Unterhaltungskunst: „Zwei Wochen später aber wurde *Toujours perdrix* im Theater Porte St. Michel ein glänzender Erfolg.“ So vollzieht sich auch eine gewisse „Verfremdung“ der Kunst-Metapher selbst, so dass sie als Spiel mit ihren Elementen, als Auseinandernehmen und freies Zusammensetzen ihrer möglichen Varianten, letzten Endes als literarische Reflexion über die Entstehung der Metapher aufgefasst werden kann.¹⁰⁵ Die Metaphorisierung bewirkt die Dekonstruktion bzw. Demontage der erzählten Geschichte und ihrer Kausalität, und sie wird zu einem der wichtigsten „Verfahren“ modernen Erzählens (und Kunstschaffens im allgemeinen), die „die Aufarbeitung des Widerstands einer unverfügbar

¹⁰⁵ Vgl. dazu GÉCZI János: A kék szemű Cholnokyak [Die blauäugigen Cholnokys]. In: CHOLNOKY: *Wurmdrucker*, S. 209–218; hier: S. 218: „Und darin sind sie [=die Cholnokys] auch Vorfahren heutiger Schriftsteller: sie schreiben Geschichten, denen alles fremd geworden ist, was Geschichte wäre, und die Welt wird in ihnen, einer Vision ähnlich, nur durch die an die Seele erinnernden warmen Wörter zusammengehalten.“ („És mindebben is mai írók elődei ők [=a Cholnokyak]: olyan történeteket írnak, amelyekből kikopott minden, ami történet, s a világot, mint egy látomást, nem tartja össze bennük más, csak a lélekre emlékeztető meleg szavak“).

gewordenen Realität als eine genuine Explorierung von Welt und Ich im Akt des Schreibens selbst begreift“.¹⁰⁶

Ähnliche Erscheinungen, die spielerische Verwendung der Sprache und die Metaphorisierung, die dadurch hervorgerufene Verfremdung des gewohnten Sprachgebrauchs und der somit erreichbare Hinweis auf die Akzidentalität der Sprache kommen auch bei anderen Autoren sowohl in der deutschsprachigen als auch in der ungarischen Literatur vor (z. B. bei Rilke, Kafka, Musil oder László Cholnoky), so dass dadurch ein allgemeiner Zug der Auseinandersetzung mit der sprachlichen Beschaffenheit menschlicher Selbst- und Welterfahrung und Identität in der Literatur der Jahrhundertwende bzw. der Frühen Moderne zu diagnostizieren ist.

¹⁰⁶ Hans Robert JAUSS: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989, S. 247.