

Zur Poetik des Zusammenspiels von Rede und Schrift. Formationen in der spätromantischen ungarischen Prosaliteratur

Die Entwicklungen der medialen Kulturwissenschaften haben das Verhältnis von Rede und Schrift, das vornehmlich seit der Romantik als eine Grundfrage der Literarizität gilt, wieder ins Licht gerückt. Wie kann aus dem Medium der sichtbaren Sprache die unsichtbare Sprache konzipiert werden? Wie kann das stumme Lesen aus der gedruckten Schrift die Rede, die als Rede artikulierbaren Bedeutungen heraushören? Die Romantik kann in dieser Hinsicht offensichtlich als Epoche der Erhebung gegen die Schrift definiert werden, obwohl sie bei der Gestaltung des stummen Lesens vielmehr auf den gedruckten und vervielfältigten Texten beruhte. Die bekannteste, bereits in die Modernität inklinierende Manifestation – die Gegenüberstellung der feingegliederten, diskreten, strukturierten Zeichenketten des Papierblattes mit der dynamischen, kreativen und chaotischen Bedeutungsbildung der Rede – ist mit dem Namen von Nietzsche verbunden. Die Auffassung, dass die Rede die wesentliche (eigentliche) Form der Sprache ist, wird auch von so verschieden orientierten Denkern des zwanzigsten Jahrhunderts wie Heidegger und Wittgenstein geteilt. Selbst der sog. Schriftbegriff von Derrida ist nicht einfach das Reziproke dieser Relation; er präsumiert vielmehr gegenüber der Ansicht von Platon bis Saussure über die Ausschließlichkeit des Phonems, dass sich im Graphem die vom Klang verhüllte Natur der Sprache, ein dem Logos gegenüberstellbarer disseminativer Charakterzug, manifestiert. Dass bei Bachtin, der sich auf die Rede beruft, nach Derridas »Grammatologie« über »Diaphonologie« gesprochen werden kann, ist eigentlich die Beleuchtung dieser Besonderheit aus der Position der gesprochenen Sprache.¹ Die Mnemosyne-Ode von Hölderlin entsteht in der Erwartung, »es tönet das Blatt«. Und in der Geschichte der Roman-

¹ Lachmann 1982, 54.

tik und der Modernität geht es auch darum, wie dieses Klingen zur Komponente der immateriellen sprachlichen Erinnerung wird.

Wenn die Literatur seit der Romantik aus medialer Perspektive diejenige Literatur ist, die aus dem Druck während des stummen Lesens heraushörbar (herauslesbar) ist, dann ist dazu das Funktionieren der im Gedächtnis immateriell gespeicherten sprachlichen Semantik erforderlich. Deshalb setzt die Untersuchung der Verknüpfung von Schrift und Rede die obige Frage fort, indem sie die Frage stellt, wie sich die Sprache der Literatur überhaupt an die Wahrnehmung, an die Phantasien, an die Gefühle usw. knüpft. Im Weiteren sollen die als Schrift und Rede thematisierten (inszenierten) Manifestationen der ungarischen Literatur im 19. Jahrhundert und ihre poetischen Charakterzüge besprochen werden, Manifestationen, bei denen sich der Text als reflektierte Schrift oder reflektiertes Wort einführt und das Zusammenspiel der beiden als Verknüpfung ihrer Sprache mit der immateriellen Erinnerung zur Voraussetzung der Rezeption macht. Das Problem wird also thematisiert, wobei es auch zu einem poetischen Ereignis wird.

Zsigmond Kemény, ein hochgeschätzter, jedoch wenig gelesener ungarischer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, betrachtete die Gattung der Rede durchaus mit Argwohn. Er hatte auch keine hohe Meinung von Lajos Kossuth, den er in seinen Flugschriften als dämonische Figur darstellte,² und der mit seinen Reden eine so überwältigende Wirkung zu erreichen vermochte, als hätte die Grenze zwischen seiner Sprache und seiner Welt aufgehört zu existieren. Demnach drangen die Reden von Kossuth gleichsam in die Geschichte ein und wurden durch den Akt des Aussprechens beinahe zur Wirklichkeit. Als ob der revolutionäre Wunschtraum der Romantiker in Erfüllung gegangen wäre: die schöpferischen Worte poetisierten, dem Sinne der Einbildungskraft entsprechend, die Welt. Zsigmond Kemény nannte die Politik von Kossuth poetisch und sah in seiner Rhetorik die gefährliche Waffe der Beeindruckung – und die Rhetorik ist nach wie vor als eine sprachliche Energie mit unabsehbaren Folgen zu betrachten, von der das Aussprechen überschrieben bzw. performiert werden kann. Es lohnt sich daher,

² Kemény 1982.

das heutzutage oft besprochene Verhältnis zwischen Politik und Ästhetik zunächst auf der rhetorischen Stufe (das Aussprechen performierendes Ereignis) der romantischen Sprache und erst anschließend als ihrer durch die erwähnten medialen Relationen entstehenden Wirkung gemäß zu untersuchen.

Einen aufschlussreichen Ausgangspunkt hierzu bietet die unter besonderen Umständen gehaltene Rede von Bischof János Dajka in Zsigmond Keménys Roman *Die Enthusiasten* [*A rajongók*]. Die Handlung des Romans setzt 1638 ein, inmitten des 30-jährigen Krieges. Im Fürstentum Siebenbürgen wird eine Verfolgung der protestantischen Konfession befürchtet, man rüstet sich deshalb zum Kampf gegen das Königreich Ungarn. Dajka hält seine Rede in der Kirche von Gyulafehérvár (Weißenburg, Siebenbürgen, heute Rumänien) und bringt die Beschwerden vor: in Nagyszombat (Tyrnau, heute Slowakei) darf die baufällige Kirche nicht erneuert werden, in Léva (Lewenz) dürfen keine Taufen durchgeführt werden, in Szokolca (Skalitz) gibt es auf dem Friedhof keinen Platz mehr für die Verstorbenen. Diese Aussagen entfalten eine zündende Wirkung, wenn sich das Publikum daraus eine gemeinsame Vision, Phantasiebilder schafft. Es ist durchaus nicht nebensächlich, dass diese Visionen nicht an eine einzelne Person gebunden, sondern als kollektive Halluzinationen auftreten, als würden sich die Anwesenden einen Film ansehen. Und was »sehen« sie vor sich? Die Steine der ruinösen Kirche schlagen die Köpfe der Gläubigen ein, ungetaufte Kinder irren namenlos umher, überall liegen unbestattete Leichen, Wölfe scharren die an den Kanälen begrabenen Toten heraus. Die bildschöpferische Tätigkeit der Phantasie wird betont: »Diese grauenhafte Situation schwebt der Menge bis in die kleinsten Details vor den Augen.«³ Aus den gehörten Worten schuf also die Rhetorik, die zum Übergehen in die Vision anspornt, ein Bild, nahezu ein bewegtes Bild. Wenn die Behauptung von Friedrich Kittler plausibel ist, dass der romantische Roman jede buchtechnische Frage in eine bildtechnische verwandelt, kann der Leser hier tatsächlich wahrnehmen, dass der geplante Glaubenskrieg durch die kollektiven Halluzinationen von bildkriegerischen Vorbereitungen

³ Quelle der Zitate: Kemény 1958.

introduziert wird. Die Gläubigen visionieren die Leiden der Glaubensgenossen genauso wie ein Kapitel der *Optischen Medien* die Halluzinationen des heiligen Ignatius von Loyola über die Leiden in der Hölle. Der Gründer des Jesuitenordens vertrat die Ansicht, es sei Ziel der Meditation, das Grauen der Hölle zu sehen, zu hören und zu riechen.⁴ Der Übergang der gemeinsamen Perzeption der Rede in die gemeinsame Vision vollzieht sich parallel zur Konstituierung und Vorstellung ihres Sinns. Ein Sinn des Schwärmens ist im Roman dieses überhitzte Phantasieren. Dies steigert sich bis zu einem Stadium, in dem es für die Halluzination nicht mehr nötig ist, den Inhalt der Rede zu verstehen; es reicht, wenn die hörbare Materie der Sprache, die Intonation wahrnehmbar ist. Die fernstehenden Gläubigen hören nur einzelne Brocken oder nichts anderes als die Intonation. »Bischof Dajka konnte den draußen stehenden Zuhörern nur mit der Skala seines umfangreichen Tonfalls dienen.« Offenbar kann die reine Materialität der Stimme zu diesem Zeitpunkt das Publikum dazu bringen, den Rauch der Scheiterhaufen zu riechen, das Schreien der Neugeborenen zu hören, die Wände der nassen Gefängniskeller zu fühlen. Und während dieses verblüffenden Phantasierens schreien sie laut: »Weg mit den Bilderverehrern!«, obwohl sie sich selber gerade Horrorbilder geschaffen haben.

Aber hat wirklich nur die hörbare Materie der Sprache diese Wirkung zustande gebracht? Ohne Intonation gibt es ja keine Rede, und das obige Beispiel zeigt dann auch, dass es ohne irgendwelchen Sinn keine Rede ist. Aber wie kann einer bestimmten Intonation ein bestimmter Sinn zugeschrieben werden? Wie entsteht eine Beziehung zwischen der hörbaren Materie und ihrer Wirkung? »Weg mit den Bilderverehrern!« und »Alle ungläubigen Kanaanäer ausrotten!« – schreit die Menge während des Visionierens, wobei sie biblische Namen für die Bezeichnung ihrer vermeintlichen Feinde verwendet, also ihre Reaktion aus den in der Sprache schon nahezu memorisierten, gespeicherten Bedeutungen schöpft. Die Reflexe der Rezeption funktionieren gemäß dem ohne Materie gespeicherten sprachlichen Gedächtnis und knüpfen bereits an die pure

⁴ S. dazu Kittler 2002, 93.

Intonation verfügbare Bedeutungen. Dieses sprachliche Gedächtnis kann hier (inmitten eines Glaubenskrieges) kaum etwas anderes sein als eine Deutung oder Umdeutung der biblischen Tradition. Die sinnlichen und geistigen Medien der Sprachen scheinen auf diese Weise voneinander untrennbar zu sein, denn sonst könnte selbst die Sprache außerhalb der Medialität nicht funktionieren; selbst die Unterscheidung des Sinnlichen und des Geistigen ergibt sich als eine Leistung der Sprache.⁵

Die Figuren des Romans interpretieren, und zwar zu Zwecken der Selbstidentifikation, die Heilige Schrift ebenfalls – ähnliche Schlüsselmomente der Selbstidentifizierung kommen auch in anderen Romanen von Zsigmond Kemény vor. Die biblischen Inter-
texte befallen ihren Geist in Bilder umgewandelt, der Inhalt der Zitate wird als Projektion aus einem magischen Spiegel sichtbar und performiert die ausgesprochenen Worte. Der sabbatarische Prediger István Laczkó sieht zum Beispiel seine eigene Figur im Licht – wortwörtlich im Licht – der biblischen Zitate und sieht überhaupt nur durch diese Lichter. In seinem Erpresser István Kassai vermeint er nach der Prophezeiungen aus der *Offenbarung des Johannes* den Antichrist zu entdecken: »Warum wurde gerade ich für die größte Strafe erwählt, nämlich dass meine lebendigen Augen als erste den Antichrist entdecken sollen?« Die »lebendigen Augen« des István Laczkó fungieren demgemäß als Zauberlampen (*laterna magica*), deren zu projizierendes Bild ein Text-Andenken an die Offenbarung des Johannes ist. Aber gerade dieses Verfahren verursacht die Katastrophen: die ins Gedächtnis gerufenen Bilder knüpfen sich in jedem Fall an Bedeutungen, aber wegen der Verleugnung ihres historischen Sinns – ihres dialogischen Charakters – bringen sie unkontrollierbare Bedeutungen zustande und wirken verheerend.

Es zeigt sich also, dass die materiellen Kombinationen, das Zusammenspiel der rein sinnlichen Unterscheidungen an sich schon gewisse Bedeutungen kreieren, aber der rein materielle Vergleich der Laute und der Buchstaben kann auch nicht außerhalb des histo-

⁵ Hier muss bemerkt werden, dass Zsigmond Móricz *Die Enthusiasten* 1940 überarbeitet hat, um den Roman populärer zu gestalten. Es ist also kein Zufall, dass der Text visuelle Effekte enthält, die die Charakterzüge der modernen Kunst, der Filmtechnik aufweisen. Vgl. Martinkó 1977, 336–341.

risch geprägten Deutungshorizonts bleiben. Die Laute mobilisieren nämlich die Bedeutungen ohnehin, allenfalls unkontrolliert, deshalb verheeren sie und werden verheert, denn sie verleugnen, was in der Fiktion als dialogisch betrachtet werden kann, was die Sprachen der Figuren verbinden und gegenseitig deutbar machen kann. In medialer Hinsicht – ohne eine viel zu grobe Vereinfachung – kann bei Kemény das rein materielle Überschreiben der Sprache und der daraus resultierende unreflektierte, semantische Bruch als Quelle der Tragik betrachtet werden. Die Hybris kommt in der unbeeinflussbaren und medialen Materialität einer Tradition in ihrer unreflektierten Performance hervor, während das Ereignis, das durch sie erfolgt, im Horizont der Romantik als Verhängnis betrachtet werden kann. In dieser Hinsicht können also die Grundbegriffe der Tragik des 19. Jahrhunderts – Vergehen, Verhängnis, Katharsis – neu gedeutet werden.

Eine mögliche Parallele zwischen Kossuth und Werbőczy ist eine bekannte These der Kemény-Fachliteratur.⁶ Im Roman *Rauhe Zeit* [Zord idő] plädiert die Rede Werbőczis in der Ratsversammlung in der Budaer Burg (1541) vor Königin Isabella dafür, dass Suleiman während des Besuchs des Kindkönigs Johann Sigismund nicht in Buda einmarschieren wird. Bekanntlich geschah gerade das Gegenteil, aber Werbőczy argumentiert so überzeugend, mit einer so eisernen Logik, dass der heutige Leser nahezu staunt, wie die Türken dazu kamen, die Stadt zu besetzen: »Ich frage aber, wo der Feind ist? – In der Einbildung, meine Herren!« In der Einbildung der anderen Partei nämlich, und die ganze Rhetorik Werbőczis richtet sich darauf, Einfluss auf die Gedankenwelt des Feindes zu gewinnen. Der Ausgang des politischen Kampfes hängt auch von der bildschöpferischen Wirkung der Rhetorik ab, die diese im Medium der Einbildungskraft ausübt. Den Streit gewinnt, wessen Sprache es besser gelingt, für die andere Partei ein Bild zu erschaffen.

Im Zusammenhang mit den Werken von Zsigmond Kemény eröffnet die Rezeptionsgeschichte auch die Perspektive des dostojewskischen Psychologisierens und erwähnt die Verfahren der Psychonarration.⁷ Der Roman *Rauhe Zeit* kann als Beispiel für das

⁶ Vgl. Hites 2004, 71.

⁷ Vgl. Szegedy-Maszák 1995, 267, 299.

Psychologische dienen, das im Vergleich von Halluzination und Schreibprozess zum Vorschein kommt, als Beispiel für die mediale Modellierung einer romantischen Luststruktur. Der dämonische Barnabás und der engelhafte Elemér Komjáti, die beiden Rivalen, sind gewissermaßen schreibende Leute. Barnabás schreibt und zeichnet Kodizes in einem Kloster wie Bruder Medardus im Roman *Die Elixiere des Teufels*, während der Lautenspieler Elemér sensible, sentimentale Liebesbriefe schreibt. Beide sind in Fräulein Dora Deák verliebt, deren Schönheit Elemér im Stil eines Minnesängers besingt, während Barnabás seine weniger erhabenen, erotischen Träumereien in ein Buch (in einen Kodex) niederschreibt. In dasselbe Buch zeichnet er die schrecklichen Gespenster, die zu ihm sprechen, so leise jedoch, dass er die Worte nicht richtig vernehmen kann. Die Reproduktion des Fantasiebildes des Fräuleins Dora schlägt in Halluzinationen um. Über ein ähnliches Phänomen in Hoffmanns erwähntem Roman schreibt Kittler, dass der Text als camera obscura, die Figur hingegen als laterna magica fungiert.⁸ Und die Tante von Barnabás ist darüber verblüfft, dass die geschilderten Gespenster die ihr bekannten, wirklichen Figuren der alten Katastrophe der Familie darstellen. Der Fiktion nach sind sie also »wirkliche« Wesen. Diese alten Schauergeschichten hat sie ja früher ihrem Neffen erzählt – sie selber hat ihm mit ihren Worten die Bilder von den ehemaligen Qualen der Familie eingepflanzt. Die Tante heißt übrigens Dorka, beinahe wie die schöne Dora – die Ähnlichkeit der Namen ist auffallend. Barnabás' Verhängnis besteht darin, dass sich seine Fantasien schließlich als Wirklichkeit erweisen, seine Alpträume sich als wahre Gestalten zeigen. Dies kann zum einen als phantastisch bezeichnet werden und weist zum anderen eine mediale Übertragung auf, in der die Sprachlichkeit der immateriellen Wahrnehmung gerade der materiellen Wahrnehmung vorangeht. Die schöpferische Kraft der Sprache ist also nicht die Folge, sondern die Ursache der sinnlichen Wahrnehmungen. Die fantastische Parallele zwischen Einbildung und Wirklichkeit bringt die Fähigkeit (die Kraft) des Erzählens zustande, die nicht nur Buchstaben lesen und Stimmen hören lässt, sondern ihre

⁸ Kittler 2002, 150.

Immaterialität auch bezeichnen und sehen lassen kann, was (später) in ihrer Materialität sichtbar wird.

Das romantische Weltbild von Mór Jókai lobpreist die poetische Politik und die politische Poesie, wobei die Revolution der Sprache als die Sprache der Revolution hervorgehoben wird. Der Roman *Die Baradlays* (wörtlich: *Die Söhne des Hartherzigen* [*A kőszívű ember fiaí*]) fängt mit einer Begrüßungsrede an – dem alten Baradlay wird zu seinem Geburtstag gratuliert. Es ist ein schlechtes Zeichen, dass der Körper des Redners manchmal seinen Geist besiegt; er hat Atemnot, das Blut steigt ihm ins Gesicht. Währenddessen diktiert der Sterbende seiner jungen Frau sein Testament. Die schriftlich festgelegten Befehle des Testaments werden aber von der Revolte der romantisch-revolutionären Rede gegen die Schrift vernichtet. Mária Baradlay unterstreicht jede Zeile der Anordnungen, deren genaues Gegenteil sie verwirklicht hat. Um diese revolutionäre Rede zu veranschaulichen, reicht eine einzige epische Zeile aus, und zwar das Attribut »hartherzig« im Titel. Der alte Baradlay hat ein steinernes Herz, denn er leidet an Sklerose, die Metapher der ständisch-feudalen Politik und Rücksichtslosigkeit figuriert sich also auf eine konkrete materielle, biologisch-körperliche Bedeutungsebene. Aber die revolutionäre Sprache gestaltet gegen diese metaphorische Verknüpfung einen neuen Horizont, unter anderem durch die Polysemie des Motivs. Das Attribut »hartherzig« wird sich auch gerade auf die Figur beziehen (auf Mária Baradlay), die gegen das Testament ihres Mannes kämpft. »Aber auch das Herz der Frau soll steinern werden, die das tut!« – können wir über die Frau lesen. Aber diese Metapher ist schon das Gegenteil der ursprünglichen Bedeutung: »Ein steinernes Herz, aber ein Diamantenherz. Der Diamant ist ein Stein, der Seele hat.«⁹ Die Materialität der Metapher wird vom Text als eine geistige (seelische) Äußerung behandelt. Dies widerspricht ja der mechanisch-technischen Trennung des Geistes und der Materie – in Jókais Roman ermöglicht die mediale Vermittlung selber das Erzählen des »Geistes« der Revolution, der Veränderung.

⁹ Quelle der Zitate: Jókai 1964 (ung.) bzw. Jókai 1976 (dt.).

Neben der Sprache der Revolution muss nach der medialen Reflexion der eigenen Schriftlichkeit auch die Sprache der Anarchie erwähnt werden. Diesmal kann ein weniger bekannter Roman von Jókai als Beispiel dienen. Die zunehmende Bedeutung kaum kanonisierter Texte, die sich auf die Neuinterpretation des Gesamtwerkes auswirkt, wurde in der neueren Fachliteratur bereits betont.¹⁰ In dem Roman *Frauenbegleiter – Gottesversucher* [*Asszonyt kísér – Istent kísért*] geht es nämlich um eine anarchistische Gemeinschaft, in der die Spaltung zwischen Rede und menschlichem Körper, Stimme und Schrift zwei verschiedene Zeichensysteme zur Folge hat. Die Trennung und das Selbständigwerden von zwei Semiosen werden hier zur Anarchie, weil das rein technisierte Strömen der Information durch die Schriftlichkeit erfolgt. (Die Anarchisten, oder wie sie sich selbst nennen, die »Kosmisten«, verleugnen das Sonnensystem, denn ihrer Meinung nach kann die Welt nicht als ein System interpretiert werden, dem ein Zentrum zugeschrieben ist. Statt dessen glauben sie an die Zufälligkeit des freien Falls der Atome.) Eine Figur des Romans, einer der Anarchisten, erscheint an einer Stelle zum Beispiel mit einem verzerrt-grotesken Äußeren, während seine schmetternde Stimme einen herkulischen Eindruck macht. Als der Erzähler-Narrator ihn kennen lernt, hört er seine Stimme zunächst aus einem anderen Zimmer und bekommt erst später seinen Körper zu Gesicht, der seine während des Wartens entstandenen Erwartungen widerlegt. Das symbolische Potenzial der Stimme dekonstruiert sich auf spektakuläre Weise, denn der Prozess kulminiert dadurch, dass die Anarchisten den Körper als eine Fläche für Aufzeichnungen oder Schreiben verwenden. Als typische anarchistische Kommunikation oder Personenidentifizierung erweist sich die Tätowierung: das Verfahren, das die menschliche Haut als Papier verwendet und zum Beispiel eine Geheimschrift in sie einritz. So wird der Körper zu einem reinen Medium gemacht; ihrer Meinung nach ist der Mensch auch nichts anderes als ein Medium. Diese Form der Nachricht, die sich vor geistigen Bedeutungen hütet (wo der Mensch ein Träger dieser Nachricht, sogar die Nachricht selbst ist), bringt also die wilde

¹⁰ Siehe: Fried 2003; Hansági / Hermann 2005.

Ideologie hervor, in deren Namen sie alles dürften. Die Verwirklichung des Schreibens auf den Körper ist nach Ansicht und Wunschtraum der Anarchisten eine schreckliche Krankheit, die Pest. Mit der Verbreitung der Pest würde der Körper nur als eine verheerende Nachricht funktionieren; durch ihn würde jede Ordnung und jedes Gesetz vernichtet. Der Fleck der Krankheit wäre die Schrift, ein Siegel am menschlichen Körper, die Ansteckung das Äquivalent der schriftlichen Zeichendissemation. In dieser Auffassung wird der Aspekt der Materialität als eine totale instrumentale Verwendung der Sprache vorausgesetzt.

Die Narration erzählt die Geschichte der Attentäter in ihrer eigenen Sprache und kehrt auf diese Weise den Terror auf sie zurück: sie beabsichtigen etwas zu sprengen, aber schließlich werden sie gesprengt. Die Gliederung der Handlung, die Einteilung des Romans in Kapitel erfolgt gemäß dem Ablauf der Geschichte mit Schriftzeichen ohne Sprechstimme, die mit Wörtern nicht gleichgesetzt werden können. Die einzelnen Teile werden mit je drei Sternen so voneinander getrennt, dass diese gedruckten Zeichen die sich zufällig ergebenden Momente der Narration zeichnen. Auf diese Weise werden aus den drei Sternen entweder ein aufs Papier gefallener Tintentropfen, eine Dynamitbombe oder drei Sternschnuppen. Damit manifestiert sich die Unvereinbarkeit des Anarchismus und der Komposition, des Schreibens und des organisierten Erzählens: Spuren, die die Struktur zerstören, bezeichnen die Struktur, sie kodieren also das Sprengen der von ihnen zustande gebrachten Struktur vorweg. Das Nest der Anarchisten sprengt, was das von ihnen technisierte Zusammenspiel der Buchstaben verursacht, durch die auch im Roman thematisierten Schriften (Zeitungen, Aufschriften, Verträge).

Eine derartige Verwandlung des Sprechens zum Schriftlichen erscheint also als ein Attentat gegen die Kultur. Sogar in der politischen Sprache taucht der dem Literarisch-Schriftlichen gegenübergestellte Diskurs auf, indem in einer parlamentarischen Rede das Sprechen zu einer das Schreiben nachahmenden, die disseminierende Atomisierung modellierenden Äußerung wird. Eine parlamentarische Rede ahmt zuerst Schüsse (!) nach, dann beginnt sie an graphische Zeichen erinnernd zu kauderwelschen, und am Ende

mündet der Prozess in die Aufzählung von Buchstaben des griechischen Alphabets. Der leitende Vorsitzende legt den Gesetzentwurf halblaut zur Abstimmung vor. »Piff, paff, puff – und so weiter. Philosophie, Philharmonie, Philanthropie, Philomela, Phylloxera ... Telegraph, Typograph, Lithograph, Photograph, Hektograph ... Alpha, Beta, Gamma, Delta, Ypsilon, Omega.«¹¹ Die Geschichte als Schreibprozess entfaltet also ein Selbstdekonstruktionsprogramm, das in ihr eigenes graphemisches Organisationsprinzip eingebettet ist.

Über die politischen Reden in den Romanen von Kálmán Mikszáth, über die Einlage im Text *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* [*Die Hochzeit des Herrn von Noszty*], über die Inauguration des Obergespans Kopereczky wurde in der Fachliteratur schon viel geschrieben; sie wird gemeinhin als mehrfache Vorführung einer verborgenen »Urschrift« angesehen, bei der das Verhältnis zur Schrift vom Vergleich der Reden miteinander und ihrer Wirkung bzw. Existenz auf dem Niveau der Rhetorik verhüllt wird.¹² Außerdem spielt im Noszty-Roman die Poetik des Vergleichs zwischen Literarizität und Oralität eine außergewöhnliche Rolle. Das Auftreten des »Sohnes« Feri Noszty als Protagonisten im ersten Kapitel ist schon an sich ein medialer Wechsel und eine Folge der Veröffentlichung des Textes in Buchform. Die frühere, in Fortsetzungen erscheinende Version in der Zeitung *Vasárnapi Újság* [Sonntagszeitung] fängt nämlich noch mit den Korruptionsangelegenheiten des Vaters Pál Noszty an. Die Buchausgabe verzichtete aber auf die Einleitung des Fortsetzungsromans und provoziert die weiteren Ereignisse mit der Schrift, der Wechselfälschung des Sohns. Die mit Hilfe der Schrift durchgeführte Fälschung ist die Imitation einer erfundenen »Ursünde«, die historische Legende der »toten Hand«, der zufolge die hohen Geistlichen die kirchlichen Schenkungen des ersten ungarischen Königs unterschrieben hätten. Die Beschränkung der Macht des nach der Fälschung losgewordenen Schreibens und die Rettung des Sohnes aus der Not scheinen als Folgen mit der Rückgewinnung der Priorität des Sprechens äquivalent zu sein. Wenn es gelingt, die

¹¹ Quelle der Zitate: Jókai 1995.

¹² Z. B. Szilasi 2008.

sichtbare der hörbaren Sprache, den Buchstaben dem Klang unterzuordnen, dann löst die Familie Noszty ihre Probleme. Wenn sich aber der Buchstabe von der Oberherrschaft des Klanges losmacht, dann kommt es für sie zu unglücklichen Ereignissen. Auf diese Weise bestimmt die Kombination der jeweiligen Schriften, die unterstützende und die angreifende Macht der Buchstaben, das Schicksal des Feri Noszty und seines Falls. Das Scheitern des Abschlusses bedeutet, dass die Familie nicht über die Schriften herrschen kann – sie werden als Mitgiftjäger bloßgestellt, die geplante Ehe wird nicht geschlossen. Die Sprechakte (Gerüchte, Anekdoten) und die Papiere (Wechsel, Zeitungsnachricht, Briefe) bilden einzelne Geschichten. Es entstehen eigentlich zwei Handlungen: einerseits eine Liebesgeschichte, die von der gesprochenen Sprache konzipiert wird, andererseits eine Mitgiftjagd- und Verhüllungsgeschichte, in der die geschriebene Sprache die Feder führt. Die spektakuläre Zufälligkeit der Schriftkombinationen – die Macht ihrer unabsehbaren Verknüpfung – orientiert den Leser darauf, die Unabhängigkeit der Sprechfiguren und der handlungshemmenden Funktionen zu erkennen. Die Geschichte von Feri Noszty und Mari Tóth bestimmen schließlich schriftliche Beweise, die in Trentschin und Schomlenmarkt aufgespürt wurden, aber der Leser weiß, dass es im Roman nicht nur darum geht, sondern um die wahre Liebe zweier junger Menschen. Die den Texten entnommene Fiktion – die Deutung der Figur Mihály Tóth – ist deshalb eine einseitige Einstellung: die Spuren (der falsche Wechsel, das weggeworfene Briefkonzept) verweisen auf eine Situation, die später, in der Gegenwart des Abschlusses der Geschichte nicht mehr gültig ist. Dieses Getrenntsein, die beim Abschluss kulminierende Isolierung von Laut und Buchstabe, verursacht den Skandal auf der Hochzeit, wo der Noszty-Klan beschämt und Mari Tóth ebenfalls unglücklich wird.

Der Epilog bestimmt die Gattung des Romans gegenüber dem Märchen als moderne Reportage, er beruft sich also eigentlich auf die unterschiedlichen Formen der mündlichen und schriftlichen Kommunikation. Zugleich erkennt er die Gattungsveränderung als rezeptionsabhängig und unterscheidet zwischen Märchen und Reportage unter Hinweis auf die Historizität der Rezeption. Dadurch hebt er die rezipierende Konfrontation der anekdotischen Diktion

des Romans und der schriftlich-graphemischen Schicht hervor, die er in gesprochener Form auch inszeniert.

Der Vergleich der Schrift und der immateriellen Erinnerung spielt in den Figuren der romantischen Identitätsbildung der Romanfiguren und der Selbstinterpretation ebenfalls eine wichtige Rolle. Es lohnt sich, einige Fälle zu untersuchen, wo die Schriftlichkeit als Intertextualität funktioniert, wo der Buchstabe auch den Figuren als gelesenes Material erscheint. Die intertextuelle Funktion der geschriebenen Texte gestaltet die Handlung im Roman *Die Witwe und ihre Tochter* [Özvegy és leánya] von Zsigmond Kemény. Die Beziehung des Liebespaars Sára Tarnóczy und János Mikes entsteht durch die Inszenierung eines Intertextes; am Hof der Gattin von István Bethlen wird die dramatisierte Version der »Historie« *Held Francisco* von Gáspár Ráskai geprobt und aufgeführt, ohne Kenntnis der Persönlichkeit der anderen Partei im Ganzen der Romanhandlung. Nach den medialen Übertragungen des ins Gedächtnis gerufenen Textes verdient die Verarbeitung der Gasttexte besondere Aufmerksamkeit. Die medialen Metamorphosen haben damit begonnen, dass Frau Tarnóczy alle im Haus auffindbaren Versnovellen verbrannte, die sie für die Hauptursache sündhafter Träumerei hielt. Sie beobachtet Sára nämlich argwöhnisch, da diese bei aller Frömmigkeit etwas mehr Ritterspiele ansehen und etwas weniger im Buch des Propheten Habakuk lesen will. Aber vergeblich, vor den Augen des jungen Mädchens schweben nach wie vor die verbotenen Zeilen, deren Buchstaben »mit grinsendem Blick bestätigten, dass sie nicht gestorben, nicht verbrannt sind«.¹³ Sára Tarnóczy erfuhr also auf ihre eigene Weise die spätere Sentenz von Bulgakow, dass ein Manuskript nie verbrennt (Der Meister und Margarita). Hier deshalb nicht, weil es in ein anderes Medium übertragen wird: obwohl die Buchstaben ihre Materialität verlieren, geben sie doch im Gedächtnis mit einer phantastischen Personifizierung Lebenszeichen von sich selbst. Die Immaterialisierung der Schriftzeichen und ihrer Bedeutungen ist zugleich der Moment ihrer Personifizierung: die Tragweite dieser Konstellation kann nicht überschätzt werden. Dass die Figur der

¹³ Quelle der Zitate: Kemény 1897.

Prosopopeia gerade die Folge der Immaterialisierung – der Verbrennung – ist, kann sogar die erprobten Anhänger des Close Reading überraschen. Mit der Figuration wird auch der unheil-drohende Charakter der Poetik der durch die Vernichtung anthropomorphisierten Schriftzeichen sichtbar. Die beiden Liebenden lesen und spielen, solange sie können, auf der Bühne diese Phantasiebuchstaben. Aber die spätere Episode der kostümierten Mädchen-entführung bietet keine Lösung, sondern verursacht eine Katastrophe; sie wird nämlich als Mädchenraub bezeichnet und drängt sich als verheerendes Element in die Geschichte von Sára und János hinein. Sie können sich nicht mehr in das ursprüngliche Medium, in den geschriebenen Text, in die weiterspielbare Fiktion der »Historie« fügen. Ihre ausgesprochenen Stimmen trennen sich von dem Kontext des Werkes von Gáspár Ráskai und können nie wieder zurückfinden. Die »grinsenden« Buchstaben verursachen also gerade durch die Verbrennung ihrer geschriebenen Form diese Entfernung und werden deshalb eine ganz andere Geschichte repräsentieren: diejenige, die mit dem Tod der Liebenden endet. Die vom Klang repräsentierte Bedeutung sucht also den geschriebenen Buchstaben, den spielbaren Text der Novelle, wie in anderen Fällen die verstummenden Sprechorgane die Stimme suchen. Sára – vor ihrem Selbstmord – verstummt, findet für sich selbst weder Worte noch Schrift. Hinsichtlich der Theorie der romantischen Tragik kann etwas verallgemeinernd gesagt werden, dass der tragische Held den kulturell bestätigten Träger seiner Stimme und das an den Klang geknüpfte Archiv der Bedeutungen nie wiederfinden kann. Und teilweise macht ihn diese Spaltung, diese mediale Dysfunktion der klassischen Tragik-Auffassung nach zu einem gegen die Weltordnung verstoßenden, schuldigen Individuum, der romantischen Auffassung nach zu einem Helden, der die transzendente Wahrheit der Stimme dem beschränkenden Gesetz der Schrift gegenüber zwar aussagt, dagegen jedoch verheerend rebelliert. Die historischen Eigenschaften der sich modernisierenden Literatur tendieren auf dem Gebiet dieser Dysfunktion nicht zur Vertretung der Sünde oder der Wahrheit durch die Figuren, sondern zur immer

radikaleren Dekonstruktion der Subjektivität der Figuren und macht endlich die Tragizität an sich fragwürdig.¹⁴

Für die Familie Mikes werden – gerade wegen des Gesagten – Rettung und Trost vom ritualen Wiederspielen der Erinnerungen repräsentiert. Die Gnade des Fürsten ermöglicht es ihnen, die ehemaligen Texte – Musikstücke, Lieder, Historien – wiederholend-fortsetzend »vorzulesen«, immer wieder vorzutragen. Die Stimme und der von ihr repräsentierte immaterielle Sinn finden dann den Weg zurück zu einem geschriebenen Archiv: zu ihrem alten Platz und zu ihren alten Instrumenten. Die Gefahr der größten Katastrophe, des endgültigen Untergangs der Familie, ist nun gebannt. Und als die rasende Frau Tarnóczy, die ihren Rachedurst derzeit noch mit Schriften verbinden kann, in die Burg der Familie Mikes fährt, glaubt sie zuerst die Nachricht von der fürstlichen Gnade nicht, aber die aus dem Haus herausschallende Musik, also die ihrer ursprünglichen Medialität gemäß schallenden Töne, ist der entscheidende Beweis. Ihre Stimme verliert dagegen gerade in diesem Augenblick ihre an die Melodie und den Text der Psalmen anknüpfbare, als solche intonierbare Bedeutung, und wird zu einem unartikulierten Schreien. Und von diesem Punkt gibt es für sie keinen Weg mehr zurück. Das unartikulierte Schreien und der Tod der vereinsamten Witwe am Ende des Romans sind dasselbe Moment. Die Geschichte fängt also mit dem Verbrennen der Buchstaben an und endet mit der tödlichen Desemantisierung ihrer Stimme. Da das Manuskript nie verbrennt und gemäß der modernen europäischen Kultursymbolik das Buchverbrennen die zum Scheitern verurteilte Hybris der Immaterialisierung an sich ist, bestraft die Neukonditionierung und Neusemantisierung – quasi Rearchivierung durch die Familie Mikes – der aus ihrem eigenen Medium und Kontext verbannten Buchstaben die Attentäterin mit ihrer eigenen Sünde. Frau Tarnóczy wird von der Situation getötet, in der ihre bedeutungslose – in übertriebenem Maße materiell werdende – Stimme das schriftliche Medium des Archivs der Psalmen endgültig verloren hat.

Diese epischen Momente können uns auch auf die Gültigkeit – poetische Manifestierung – der hermeneutischen Erkenntnis auf-

¹⁴ Zur Frage der Tragizität siehe Barta 1987, 186–217; Bényei 2007, 252–258, 296–317, 360–366.

merksam machen, dass die Sprache in Bedeutungen existiert, die von ihren eigenen klanglichen Ereignissen nicht zu isolieren sind, sich von diesen jedoch trennen. Bei der Trennung fungiert die Sprache nicht als ein neutrales Medium, eine sinnlos konzipierende Kraft, sondern als eine von ihrer Rezeption abhängige Kraft. Was unerwartet-katastrophale (tragische) Folgen haben kann, kommt nicht einfach aus der Wahrnehmung der Medien und Informationen der Sprache, sondern aus der unvermeidlichen Interpretiertheit der in ihr steckenden Aussagen, die dann zum entfremdeten Inhalt werden, wenn der Rezipient oder Benutzer von der historischen Bedingtheit und von bedeutungsschöpfenden Implikationen absieht.¹⁵ Demgemäß würde die technizistische Trennung zwischen Zeichen und Bedeutung, Ding und Geist eine kartesianische Perspektive wieder eröffnen, die das Subjekt nicht in seiner Sprache, sondern gegenüber ihren von ihr wahrnehmbaren Objekten konstruieren würde. Da die Worte der Sprache – sicherlich seit den Romantikern – auch das Verschwiegene beinhalten, können sie auch unausgesprochene Bedeutungsbeziehungen ins Spiel bringen. Und inwieweit diese Beziehungen einen Dialog konzipieren können, hängt in nicht geringem Maße von der bewussten Anwendung ihrer Traditionen und von der Kulturalität ab.

Literatur:

Barta, János: *Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* [Schicksale und Krisen. Die tragischen Figuren von Zsigmond Kemény]. In: Ders.: *A pálya végén* [Am Ende der Laufbahn]. Budapest 1987, 186–217.

Bényei, Péter: *A történelem és a tragikum vonzásában* [Im Bann von Geschichte und Tragik]. Debrecen 2007.

Fried, István: *Öreg Jókai nem vén Jókai* [Bejahrter Jókai ist kein alter Jókai]. Budapest 2003.

Hansági, Ágnes / Hermann, Zoltán (Hg.): *»Mester Jókai«* [»Meister Jókai«], Budapest 2005.

Hites, Sándor: *A múltnak kútja* [Brunnen der Vergangenheit]. Budapest 2004.

¹⁵ Vgl. Kulcsár Szabó 2004, 58.

- Jókai, Mór: *A kőszívű ember fiai* [Die Söhne des Hartherzigen]. Budapest 1964.
- Jókai, Mór: *Die Baradlays*. Übertr. Bruno Heilig, Berlin 1976.
- Jókai, Mór: *Asszonyt kísér – Istent kísért* [Frauenbegleiter – Gottesversucher]. Budapest 1995.
- Kemény, Zsigmond: *A rajongók* [Die Enthusiasten], Budapest 1958.
- Kemény, Zsigmond: *Forradalom után. Még egy szó a forradalom után = Változatok a történelemre* [Nach der Revolution. Noch ein Wort nach der Revolution = Variationen über die Geschichte]. Budapest 1982.
- Kemény, Zsigmond: *Özvegy és leánya* [Die Witwe und ihre Tochter]. Budapest 1897.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien (Berliner Vorlesung 1999)*. Berlin 2002.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Szöveg, medialitás, filológia (Költészet-történet és kulturalitás a modernségben)* [Text, Medialität, Philologie (Geschichte der Poesie und Kulturalität in der Moderne)]. Budapest 2004.
- Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Fuhrmann, Manfred et al.: *Dialogizität*. München 1982.
- Martinkó, András: *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról = Teremtő idők* [Fragmente zur Flaschenpost von Zsigmond Kemény = Schöpferische Zeiten]. Budapest 1977.
- Szegedy-Maszák, Mihály: *Kemény Zsigmond*. Budapest 1995.
- Szilasi, László: A Kopereczky-effektus [Der Kopereczky-Effekt] In: Milián, Orsolya (Hg.): »A Noszty fiú esete Tóth Marival« [»Die Hochzeit des Herrn von Noszty«]. Budapest / Szeged 2008, 90–116.