

Elegie und Abschied als Andenken in der Sprache (János Arany, Eduard Mörike, Mihály Vörösmarty)

Die berühmte These der Hegelschen Ästhetik, laut der »die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes ist und bleibt«¹, hat man des Öfteren für manche romantischen und nachromantischen Poetiken des 19. Jahrhunderts gelten lassen. Von Hölderlin bis Mörike – um nur zwei Gegenpole zu nennen – reicht das Spektrum der in dieser Hinsicht behandelten Autoren. Von der Abwesenheit der entschwundenen Götter bis zu jener Dichtung also, die »vom heute gewesenem Tage« dichtet. Inwiefern aber die verschiedenen lyrischen Erinnerungskonzepte im Hegelschen Diktum zusammenkommen und wie ihre Verschiedenheit zu ermitteln und in der Interpretation auszuloten wäre, diese Frage bleibt freilich weiterhin ein Desiderat der Forschung. Das materialreiche Buch von Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*², bietet eine Beschreibung der Strukturen und Reflexionen der zeitlichen Entfernung in lyrischen Texten, die die Verabschiedung der geschichtsphilosophischen Konstruktionen und das Hervortreten der Diskontinuität in den Mittelpunkt stellt. Somit werde ein Übergangsmoment auf dem Weg in die Moderne erfasst. Gerade die herausgestellte Diskontinuität und Kontingenz aber wird als das wahre Moment der Zeit angezeigt und somit die Frage nach dem »Warum« des Abschieds – nach dem also, was ihn ermöglicht und was in ihm zur Geltung kommt – nicht eigens gestellt. Wie damit textuelle Konstellationen der Historizität der Lyrik sich ausbilden, die eine interne Dehnung des wirkungsgeschichtlichen Geschehens zur Folge haben, oder besser: in dieser auftreten und damit vergangene Texte in neuem Licht erscheinen lassen – dies bleibt unklar. Dass jede Neulektüre in dieser Dehnung der intertextuellen Dynamik eingelassen ist und damit jeder Abschied auch ein Zurückkommen auf das Verabschiedete darstellt und nicht nur dessen intentionale Entfernung vollzieht, lenkt die Aufmerksamkeit darauf,

¹ Hegel 1970, 25.

² Bohrer 1996.

dass Zeitriss nicht nur dank der Bewegtheit der Zeit entstehen, sondern auch, weil Texte, Gegenstände oder Konstellationen nicht restlos verzeitlicht werden können und immer schon das Andere der Zeit darstellen, auch wenn sie nur in der Zeit erfahren werden können. Daher entstehen Zeitriss, die gerade die Herausforderung dieses Anderen akut machen, nicht, um Kontinuität wiederherzustellen, sondern um das Wesen des jeweiligen zeitlichen Wechsels zu erkunden.

Die elegische Redeform in der nachromantischen Lyrik könnte als praktikabler Bezugspunkt dienen, um das Subjektivwerden der Erinnerung – losgelöst also von der Geschichtsphilosophie – und die damit einhergehenden sprachlichen Strategien zu befragen. Der ungarische Poet János Arany gilt als der Dichter der Elegie, dem es unaufhörlich um das Vergangene, um den zeitlichen Riss zwischen Vergangenheit und Gegenwart geht, und der wie sein deutscher Zeitgenosse Eduard Mörike das Gewesene in den Blick zu nehmen und poetisch zu bewahrheiten sucht. Soweit zumindest der Grundkonsens über weite Strecken der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung. Umso mehr wird sich der Leser aber überrascht fühlen, wenn er die Texte liest, denn das häufigste und allem Anschein nach auch wichtigste Wort dieser Dichtung, zumindest in den 50er Jahren, ist das Wort »Hoffnung«. Die »Hoffnung« gilt als ein Interpretant des Verhältnisses zwischen lyrischem Subjekt und inszenierter Zeit, ein Interpretant, der den versprechensartigen – vorgängige sprachpragmatische Muster entfernenden, referentiell nicht zu sichernden – Charakter des lyrischen Textes auf figurativ-semantische Weise auszubuchstabieren sucht. Es geht vordergründig um den Entzug, sogar um die Aushöhlung der Hoffnung, also um einen thematisierten Abbau künftiger Erwartungen.³ Das Gedicht mit dem bezeichnenden Titel *Jahre, o ihr noch kommenden Jahre* (*Óh évek, ti még jövendő évek*) schreibt sogar die Erinnerung in die Perspektive der Zukunft um: »Jahre, o ihr noch kommenden Jahre, / Denen ich meine Hoffnung abspreche, / Weshalb seid ihr beeilt, / Graues in meinen Haaren vorauszunehmen? / Warum mischt sich so früh schon / in dieses Laub das fahle Blatt, / Zu

³ Zur kulturhistorischen Kontextualisierung der »Hoffnung« bei Arany vgl. Németh 1985, 587–591.

erinnern den fröhlichen Baum, / Daß er einmal verdorrt und – nicht mehr lebt!«⁴ Die Vergangenheit wird eigentlich nicht erinnert, der zeitliche Riss zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem wird nicht als solcher anvisiert – die Ablösung von der Vorgeschichte kommt vielmehr darin zum Vorschein, dass die »Hoffnung« in der Gegenwart nicht mehr möglich ist und dieser Zustand sich auch auf die Zukunft erstreckt. Die Zukunft wird als eine Verlängerung oder Kopplung der Gegenwart verstanden, und gerade dieser temporale Zug wird den Anschluss an die Vergangenheit unmöglich werden lassen. Will man das zugespitzt formulieren, so kann man sagen, dass der Abschied von der Vergangenheit aus dem Ineinander von Gegenwart und Zukunft, aus der Referentialisierung des Versprechencharakters der lyrischen Rede resultiert. Die Funktion der Erinnerung bestand gerade in ihrem Verhältnis zur Hoffnung, wie es vom Gedicht *Die Wehmut des Sängers* ausgedrückt wird (»... stolze Erinnerung und Hoffnung« seien in der Vergangenheit möglich gewesen). Die Erinnerung ohne Hoffnung ist für diese Lyrik nicht denkbar, das Programm des Andenkens wird von der zukünftigen Erwartung her konzipiert. So konstatiert das Gedicht *Dem Andenken Széchenyis (Széchenyi emlékezete)* im Hinblick auf die Zeit vor Széchenyis Tätigkeit: da sei »nur noch Erinnerung gewesen, keine Hoffnung mehr« und leitet davon den umkehrenden Imperativ ab: »verwandle sich Erinnerung in Hoffnung«. Auch wenn die Hoffnung als etwas Unmögliches erachtet wird, die Struktur bleibt dieselbe: die Abgetrenntheit der Gegenwart von der positiven Vergangenheit kommt nicht im Anderswerden letzterer zum Ausdruck, sondern darin, dass die von ebendieser Vergangenheit veranlassten Hoffnungen für die Zukunft nicht mehr gelten. Es scheint, dass für die negative Kontinuität zwischen Hoffnung und Erinnerung gerade die elegische Sprechweise bürgt, insofern das sprachliche Verhalten des lyrischen Ichs im Gedicht auf eine Weise präsentiert wird, die die modale Einheit des lyrischen Sprechens nur in einem Umgreifen der zeitlichen Horizonte gewährleisten kann. Wo aber ist das zentrale Motiv des Ineinandergreifens von Erinnerung und Hoffnung zu verorten?

⁴ Die ungarischen Gedichttexte, wenn nicht anders markiert, sind meine Übersetzungen – Cs.L.

Das bereits erwähnte Gedicht *Jahre, o ihr noch kommenden Jahre* verwendet in seinem Schluss einen Begriff, der nicht nur auf der Klangebene, sondern auch kontextuell mit dem Prinzip Hoffnung in Verbindung gebracht wird: die »Tugend«. Das auffällige Echo von »Tugend« (»erény«) auf »Hoffnung« (»remény«) lässt die beiden ineinander übergehen: die Aufrechterhaltung der Hoffnung ist also in dieser Axiologie als die zentrale Tugend anzusehen. Dazu kommt noch der »Gewinn« (»elnyerém«), in dem beide, »Hoffnung« und »Tugend«, widerhallen, das heißt, die beiden Grundqualitäten treffen in einem Subjekt aufeinander, das damit seine elegische Grundhaltung zu artikulieren vermag. Diese elegische Sprechweise besteht in nichts anderem als in der moralischen Beurteilbarkeit des Vergangenen und des Zukünftigen, insofern diese die in der Vergangenheit für möglich, für die Zukunft aber für unmöglich gehaltene Hoffnung auf ihr Handlungssubstrat hin in den Blick nimmt. Dass das Handeln beurteilt werden kann, deutet – so meine These – darauf hin, dass diese Lyrik am Glauben an das Handeln festhält. Für sie ist also die Einheit von Tun und Täter maßgebend. Dazu ist die referentielle Identifikation des Handelns unerlässlich zusammen mit dessen zukünftigen Implikationen, was die nicht-festlegbare Prolepse des Versprechens von der Handlung, die Handlung *als* Versprechen wiederum kurzschließt.

Die Verse *Morgen und Abend* sind mit Mörikes bekanntem Gedicht *Um Mitternacht* verwandt, indem sie das Vergangensein des Tages reflektieren. Im Gedicht von Mörike werden – was den »heute gewesenen Tag« betrifft – zumindest zwei Perspektiven inszeniert: die visuelle Perspektive der Nacht (»Ihr Auge sieht die goldne Waage nun / der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn«) wird mit dem »Rauschen« der Quellen konfrontiert, mit dem akustischen Code des »uralte[n] Schlummerlied[es]«. Damit werden zwei Modi gewonnen, die zeitlichen Zusammenhänge zu artikulieren: der Blick der Nacht gilt dem »Sein« (dem »flüchtigen Stunden gleichgeschwung'ne[n] Joch«, das Rauschen und Singen der Quellen evoziert das mit diesem Sein notwendigerweise in Streit geratende »Werden«. Sie sind aber nicht streng voneinander zu trennen, denn beide sind unterwegs zum Anderen: der visuelle Modus der Erinnerungsperspektive der Nacht gleitet ins Klangliche hinüber (»Ihr klinget des Himmels Bläue süßer noch«), das Rauschen der Quellen

seinerseits kommt einem »Schlummerlied« nahe, das obendrein noch »uralt alt« ist, also eine Figur des Zitats darstellt. Der Umschlag »um Mitternacht« ist in diesem doppelten Erinnerungszusammenhang nicht bloß als ein Übergang zwischen zwei »Jetzt«-Momenten zu situieren, sondern auch als ein Perspektivenwechsel in der Grundbewegtheit der Erinnerung zu vollziehen, damit das so Erfasste interpretiert werden kann. Bei Arany werden »Morgen« und »Abend« voneinander unterschieden, der »Morgen« wird nicht als etwas Vergangenes erinnert, geschweige denn zitiert, das in die Gegenwart gerade infolge seiner Entzogenheit so einbrechen könnte, dass es damit die Subversion der Erinnerungsstrategien implizieren würde. Die Frage des »Abends« an den Tag ist nämlich die Frage nach seinem Beitrag zum Weitergehen in die Zukunft: »Was hast du, Wandergeist *heute* mitgebracht, / Damit es dich zum *Morgen* erhebt? ... / Der freundliche Strahl deines Bewusstseins ist glücklich, / Wenn er auf das Heute zurückblickt«. Die Reflexion gilt also der unterstellten oder postulierten Kontinuität, letztendlich dem übergeordneten Prozess der Lebenszeit als Weltzeit, keineswegs dem Verhältnis zwischen Erinnerung und Erinnerungtem. Damit wird im elegischen Ton die Verheißung der Integrität des Subjekts von dem »Bewusstsein« abhängig gemacht, das die Selektion auf den Beitrag des Tages zur Kontinuität hin vollzieht. Also wird hier eher das »Bewusstsein« gefeiert als die Möglichkeit des Erinnerns in Bezug auf den Akt ebendieses Erinnerns mitgedacht.

Kehren wir zu der oben erwähnten Unmöglichkeit der Hoffnung zurück, denn damit wird in der Lyrik von János Arany anscheinend eine alternative Zeitkonzeption angezeigt. Diese Zeitkonzeption der nivellierten, ziel- und sinnlosen Zeit steht auch mit dem jeweiligen elegischen Wendepunkt in engstem Zusammenhang. Das Gedicht *Am Jahresende (Év utolján)* verabschiedet das gerade vergehende Jahr durch die Feststellung der Unmöglichkeit der Erinnerung würdigen Momente: »Was hast du für Freuden mir geschenkt? Welche Erinnerung denn hinterlassen? / Nicht einmal so viel, wie der Kalender von letztem Jahr, / Der vergeblich sagt: ›Donnerstag, Freitag‹, / Wenn ich ihn einmal fortgeworfen, schaue ich nicht mehr in ihn hinein.« Wenn sich das nur auf die wertlose Zeit beziehen lässt, die nach dem Aufgeben der »Hoffnung« Oberhand gewonnen hat in der Weltanschauung des lyrischen Ichs, so bietet das Gedicht

Wie ein ohnmächtiger Wanderer (Mint egy alélt vándor...) ein differenzierteres Bild, insofern es die Gesamtheit der Zeit im Hinblick auf das Verhalten des lyrischen Subjekts anvisiert. Dieses Gedicht ist zum Teil auch als eine Enthüllung der in dieser Lyrik herrschenden Zeitstrategien zu lesen: »Ich bin in der Gegenwart gewandert, habe in der Zukunft gelebt. / Die Minute der Gegenwart war eine fremde Stadt, / In der man als Reisender im Vorübergehen nicht einmal anhält, / Sich nicht einmal umschaute, da das Ziel noch ferne ist. // So hat das Morgen immer schon das Heute entführt, / Ich wagte nicht zu leben, weil ich leben wollte ...« Hier wird keine eindeutige Axiologie entworfen, die die wechselseitige Zuordnung der Zeitschichten festlegen würde, sondern gerade jene referentielle, nicht-versprechensartige Hinauszögerung in die Zukunft angeklagt, die sich oben als die Verunmöglichung der Erinnerung herausgestellt hatte. Die verräumlichende Metapher für die Zeit zeigt an, dass die Zeit für diese Lyrik bestenfalls als ein abzuschreitender Raum in Frage kommt – wo man also gleichsam Punkte hinter sich lässt und andere zu erreichen trachtet – und nicht als eine Konstellation, deren eigener Schichtung sich – infolge der sie erkundenden Perspektiven – neue Ausprägungen zufügen ließen. Die mechanische, ziel- und richtungslose Selbstwiederholung der Zeit ist die Einsicht mancher Texte, die aber jeweils am Schluss der bereits zitierten Gedichte oft in einen elegischen Trost transformiert wird: »Trost habe ich gewonnen, denn so viele leiden noch, / Und viele bessere noch als ich; / Warum nicht auch ich ... ein Körnchen Staub: das / das Rad des Schicksals mitschleppt und wegwirft.« (*Jahre, o ihr noch kommenden Jahre*), oder: »Der Strahl deines Bewußtseins ist glücklich, wenn er auf das Heute zurückblickt« (*Morgen und Abend*). Die Wandermetaphorik im Wander-Gedicht, die Inszenierung des unaufhörlichen Rennens des »fliegenden Juden« gehören in denselben Kontext der nivellierten Zeit. Gerade das Umprägen ins Elegische lässt aber darauf schließen, dass – dies ist meine zweite These – *die bloße Jetztfolge der Prozessualität der Zeit keineswegs im Gegensatz steht zum Glauben oder Postulat der Kontinuität von Handeln* (also zur »Hoffnung«), wo das Heute nach seiner Leistung im Hinblick auf das Vorbereiten des Morgen befragt wird. Tun und Täter sind also immer noch eins – auch oder gerade

in der Prozessualität, wo also Vorenthalt und Verweigerung des Zeitlichen – seiner Dimensionen – zusammenfallen.⁵

Die Gründe dieser Auflösung der Zeiträume sind ihrerseits sprachlicher Natur: sie liegen in der elegischen Sprechweise. Bevor ich einige der Elegien in dieser Hinsicht befrage, sei auf das Gedicht *Ich lege meine Laute nieder* (*Letészem a lantot*) verwiesen, das die Seinsweise des »Liedes« oder »Gesanges« vor und nach dem Zeitbruch reflektiert. Die einschneidende Strophe lautet wie folgt: »Was seid ihr jetzt, ihr Waisenklänge? / Die Seelen toter Melodien, / die aus dem Friedhof wie Gespenster / noch nach dem Tode geisternd ziehn. / Vielleicht die Stimme in der Wüste, / Ein Leichentuch, ein Totenkranz ... / Wohin bist du entflohen, entschwunden, / du meiner Seele Jugendglanz?«⁶ Das wäre also die Arany'sche Variante für die Möglichkeiten der Lyrik nach der Kunstperiode. Bereits die Modalität bezeugt, dass die Identifikation des lyrischen Ichs mit dem »Gesang« keineswegs gefährdet ist. Ursprünglicher aber bürgt für die Anthropomorphisierung des »Gesangs« seine Ansprechbarkeit seitens des Ichs, die mit der Selbstapostrophe korreliert. Diese Momente sichern den Status des Gesangs als einer integren Größe und zwar unter der Schirmherrschaft der lyrischen Stimme. In diesem Fall ist aber der Gesang alles andere als eine »Waise«. Dass sich der Sprachgebrauch nach der Reflexionsfigur des Abschieds nicht verändert, bezeugt die Wendung vom »blumenartig gemusterten gestickten Totenkranz«, die eine fast wörtliche Wiederaufnahme eines Beschreibungselementes der positiven Zustände der Vergangenheit darstellt (»die gestickten Blumen an der Wiese«). Noch eindeutiger spricht aber die Zeile »die Stimme in der Wüste«: die Autonomie des »Wortes« bleibt unangetastet, auch wenn die Zuhörer entzogen sind – dies bleibt ohne Auswirkung auf das Selbstverständnis der lyrischen Stimme, die in dem »rufenden Wort« repräsentiert wird.

Das ein Jahr später entstandene Gedicht des Romantikers Mihály Vörösmarty mit dem Titel *Vorwort* (*Előszó*) gemahnt auf motivischer Ebene an das Gedicht von Arany. Gerade die Figuration des »Wortes« – das bei Vörösmarty meistens ein nicht-anthropo-

⁵ Zu dieser Dimensionalität der Zeit vgl. Heidegger 1969.

⁶ Übers. von Bostroem 1982, 62–63.

morphes Geschehen darstellt – ist aber auffallend anders, denn genau dessen Verlautbarung wird nicht repräsentiert, sondern zuerst nur im Konditional, in einer Zukunftsgerichtetheit («Vor Freud und Hoffnung zitterte die Luft / im Wunsch, die heil'ge Botschaft zuzusenden, / und mit der Stimme einer bessern Schöpfung / zu grüßen neu und glorreich alle Welt.»)⁷, nachher im Modus der Nachträglichkeit, der Erinnerung inszeniert («Das Wort ertönte. Und es hallte wider / in Höhn und Tiefen.«). Die Stimme ist ihr eigenes Echo, sie ist draußen, in der Welt – sie wird von dem sie immer schon in etwas Vergangenes verwandelnden Hören nicht getrennt. Gerade dieses Hören ist aber auch kein anthropomorphes Vernehmen, sondern eher eine Abstraktion, die Einschreibung der Stimme in Kontexte ihrer Multiplizierung, ihrer Ablösung von der vermeintlichen Redeinstanz. Die Selbstpräsentation der Stimme in ihrem Klangwerden ist nicht möglich. Tun und Täter rücken auseinander – so wie die lyrische Stimme sich nur als Wiederholung eines bereits gehörten Wortes präsentieren kann, ohne dass sie es als solches auch gleich mit den sonst unvermeidlichen semantischen Indizes bestimmen würde.

Die elegische Modalität bei Arany ist niemals eine Sprache, die das Vergangene auch interpretieren und es nicht bloß als Vergleichsfolie behandeln würde, sondern vielmehr die Antwort der Subjektivität auf die von ihr so wahrgenommene dürftige Zeit. Das späte, berühmte Gedicht *Stirb singend (Mindvégig)* ist gleichsam ein Widerspruch zu dem fast drei Jahrzehnte früher geschriebenen *Ich lege meine Laute nieder*, insofern hier gerade das Weiterdichten als elegischer Trost angeführt wird. Dies könnte man auf thematischer Ebene als einen Wandel in der Lyrik von Arany bewerten. Der Selbstapostrophe wird hier die gleiche Funktion zugeschrieben: sie ist Ermöglichung und zugleich Bezeugung der Selbstvergewisserung der lyrischen Stimme. Auch die Figuration des in die Wüste hineingerufenen Wortes kehrt zurück: »Du singe ob einer / dir zuhört, ob keiner ...«⁸ Nicht die Interpretierbarkeit des »Liedes« oder des »Wortes«, sein Dasein beim Anderen, mehr noch: sein *Kommen* vom Anderen, d. h. sein Hören in der Welt, stehen im Vordergrund

⁷ Übers. von Deicke 1984, 55.

⁸ Übers. von Bieler 1982, 112–113.

dieses lyrischen Sprechens, sondern die Vollziehbarkeit der identischen Redeweise, gleichsam als eine Sicherung des künftigen Modus des Sprechverhaltens (insofern das Fehllesen des Versprechens und des Affekts als Intention in den Figurationen der »Hoffnung« erscheint). Denn dies bürgt für die Einheit von Tun und Täter – die Verdopplung und damit Depersonalisierung der Stimme, die Unmöglichkeit, das Versprechen *zur Verantwortung zu ziehen* (seine Intentionalität und Referentialität zu sichern), würde diese Einheit aufsprengen. Der elegische Sprachgebrauch ist gerade der Garant dieser Einheit, daher wird er nicht als eine Veränderung der lyrischen Sprechinstanz in Szene gesetzt, als eine *Sprache* also, die etwas interpretieren und nicht nur pragmatische Einlösungen erzielen oder rhetorische Anweisungen geben würde. Dies wird poetologisch nur möglich infolge der Personalisation der lyrischen Stimme, die in der Selbstanrede, in der »Vertrautheit des Du«⁹, die Strategien der lyrischen Adressierung steuert. Der personale – nicht notwendig individuelle – Index der Stimme sichert damit die rhetorische und referentielle Signifikanz des lyrischen Sprechens.

Hier bietet sich als Vergleich die poetologische Reflexion des elegischen Tons in Mörikes Gedicht *An eine Äolsharfe* an. Dieses Gedicht vollzieht zusammen mit anderen Texten des Dichters eine Veräußerlichung der elegischen Modalität. Der Apostrophe ist nämlich ihre Wiederholbarkeit eingeschrieben: »Angelehnt an die Epheuwand / Dieser alten Terrasse, / Du, einer luftgeborenen Muse / geheimnisvolles Saitenspiel, / Fang' an, / Fange *wieder* an / Deine melodische Klage!« (Hervorh. von mir). Die Wiederholung bezieht sich im Zuge dieser Anrede freilich auch auf die Klage selber, und damit wird jene virtuelle Verselbständigung des elegischen Tons hervorgetrieben, die es erst erlaubt, diesen als einen Sprachmodus in den Blick zu nehmen. Denn diese Modalität als eine historische Möglichkeit des lyrischen Sprechens gerät in einem inszenierten Transfer in den Raum des aktuellen Gedichtes, »fern herüber, / Ach! von des Knaben, / Der mir so lieb war, / Frisch grünendem Hügel«.

⁹ Wie Németh hervorgehoben hatte, freilich mit einem affirmativen Akzent: »eine solche befehls- und thesenartige Formulierung, damit der Zuhörer keine Möglichkeit habe ihr auszuweichen. Um so mehr, als er den Zuhörer kennt, da dieser er selbst ist.« 1987, 81.

Sie wird von den Winden buchstäblich in die Gegenwart des Mörike'schen Gedichtes über-liefert. In ihren Tönen wird gleichsam die Natur gespeichert oder aufgeschrieben, denn der »frisch grünende Hügel« ist nur im Ton da, in dessen Gedächtnis, und nicht als sichtbare Gegebenheit. Das Wiederholungsmoment zeigt sich auch in der dritten Strophe, und zwar in einer Umkehrung, insofern nicht bloß die intentionale Anrede des Subjekts das (erneute) Erklängen der »melodischen Klage« verantwortet, sondern diese Klage selber bis zu einem bestimmten Grad Innerlichkeit des Subjekts veräußerlicht: »Aber auf einmal, / Wie der Wind heftiger herstößt, / Ein holder Schrei der Harfe / *Wiederholt, mir* zu süßem Erschrecken, / *Meiner Seele* plötzlicher Regung« (Hervorh. von mir).¹⁰ Dies erfolgt in einem Moment der Plötzlichkeit – wobei gerade das Plötzliche auch »wiederholt« werden kann, jedenfalls ist nicht eindeutig auszumachen, ob die Wiederholung zum Plötzlichen führt, es gleichsam verursacht (im Sinne vom »Erschrecken«) oder das Plötzliche etwa den Effekt der Wiederholung generiert. Wie dem auch sei, Mörikes Lyrik vollzieht auch in anderen Kontexten das Ambivalentwerden der Tonalität: im Gedicht *Auf einer Wanderung* brechen zuerst verschiedene Stimmen in den Text oder zumindest in den Hörbereich des lyrischen Subjekts ein – erst darauf kommt die Musenanrede als eine Art Namensgebung. Sie erfolgt also in der Nachträglichkeit, als eine Antwort auf das epiphanische, die Intentionalität des Subjekts destruierende Moment. Im Gedicht *Josephine* oszilliert die Bestimmbarkeit des Tons zwischen dem kirchlichen Gesang und der »schlichten Rede«, beide von dem nicht eigens angeredeten Du kommend. »O dieser Ton« – gerade die Deixis der Modalität, sogar der Sprachcharakter des »Tons« wird also unentscheidbar und damit auch die Richtung der Apostrophe zumindest verdoppelt.

Beim späten Arany gibt es immerhin Andeutungen, die gerade die skizzierten Grundprinzipien seiner eigenen poetischen Praxis in Zweifel ziehen, sie zumindest relativieren. Das Gedicht *Ex tenebris*

¹⁰ Mörike avanciert damit zum Vorfahr von Nietzsche, der in seinem Gedicht *An der Brücke stand ich ...* die »Seele« des Ich direkt mit dem »Saitenspiel« gleichsetzt: »Meine Seele, ein Saitenspiel, / sang sich, unsichtbar berührt, / heimlich ein Gondellied dazu ...«

rückt die Sprache der »Hoffnung« – diese auch zitathaft markierend – in eine ironische Perspektive: das »Erscheinen des neuen Lichtes« wird mit dem Austrinken des »Glases der Blindheit« rückwirkend, der »Strahl« des »ewigen Lichtes« mit Blick auf die Zukunft gelöscht – und damit das »Warten« gerade im Hinblick auf das Erwartete als »blind« qualifiziert. Ein anderes Gedicht, *Der alte Herr und seine Zither (Tamburás öreg úr)*, spricht den Vergangenheitscharakter der Lieder, die von dem »alten Herrn« instrumentalisiert werden, an und begrenzt die Reichweite zumindest einer bestimmten Art von elegischem Trost: »Manchmal erwacht ein Sang in trüben Stunden, / den einst vielleicht die Lutherzeit erfunden, / beschwert von Sündelast, von bitterer Reue / und hebt das Herz empor zu Gott in Treue. // Das alles kriegt er nicht heraus beim Klimpern, / er stellt es sich nur vor mit gesenkten Wimpern. / Mal ist er selbst an einem Mißton schuldig, / mal ist's das Instrument – man wird geduldig.«¹¹ Das so repräsentierte lyrische Subjekt dichtet dem Lied zwar vordergründig die Momente der »Sündenlast«, der »Reue« oder der »Treue« hinzu – dies lässt sich aber auch auf den »Trost« selbst beziehen. Damit kann auch der »Trost« als eine fingierte oder überlieferte Sprachmodalität ausgelegt werden, die keine intentionale Selbstbetätigung des Subjekts alleine darstellt. Diese Eingrenzung der Möglichkeiten des poetischen Verhaltens gibt sich auch in der Trennung zwischen dem Instrument – der Sprache – und dem sich seiner bedienenden Subjekt kund. Dies könnte mit dem oft hervorgehobenen sprachlichen »Humor« beim späten Arany gemeint sein: das Verhältnis zu den »Liedern« wird einer Relativierung unterworfen. Diese Referentialität enthebt das sprachliche Ereignis zwar nicht auf eine radikale Weise seines vermeintlichen Bewirkenden, führt aber auch nicht einfach in alltägliche Kontexte, sondern hebt die Geltung der moralisierenden Instanzen (»Sündenlast«, »Reue«, »Treue«) auf, zeigt sie als semantische Projektionen an. Damit wird jeder Innerlichkeit, die die Begründung des lyrischen Sprechens anzugeben im Begriffe war, der Boden entzogen. Diese Innerlichkeit kommt vielmehr einem »Träume« oder dem Gehört-haben gleich: »Manchmal entspringt ein neues Lied der Saite. / Aufschreiben? Ach, mag's

¹¹ Übers. von Engl 1982, 110, von mir leicht verändert – Cs.L.

fliegen in die Weite. / Und fällt's ihm wieder ein, ein Klang, ein leiser ... / Hat er's gehört? Hat er's geträumt? Was weiß er ...« Das heißt freilich noch nicht, dass über die vermeintliche »Vorstellung« hinaus auch das vorstellende Subjekt selbst sich als Fiktion entlarven würde, gerade infolge der sprachlichen Bedingtheit der »Vorstellung«, insofern diese nur dank einer ihr vorgängigen diskursiv-wissenspoetologischen Kodifizierung artikuliert werden kann.

Auf dem Weg zu einer Poetik der Depragmatisierung kommt Arany vielleicht am weitesten in dem Gedicht *In fruchtloser Stunde* (*Meddő órán*, 1877). Hier werden die »Gedanken« des lyrischen Ichs einer desemantisierten Kontingenz überantwortet: »Blick ich in die große Nacht hinein, / Erde schläft in ihrem Schatten ein: / Meteore fallen hier und dort, / die Gedanken kommen, gehen fort. // Seifenblasen scheinen sie zu sein, / glitzernd, wie der fernen Sterne Schein: / Doch nur bruchstückhaft ist beider Bahn, / sie zerplatzen, eh sie ganz sich nahn.«¹² Dies geschieht auf eine Weise, die in dem Vergleich zwar eine gewisse romantische Parallelität von Naturerscheinung und Innerlichkeit bewahrt, aber die Äußerlichkeit des Vergleichs (dieser zeigt sich nur in der Bewegung und in der Leere der »Sterne«) lässt wiederum vermuten, dass in dieser poetischen Konstellation weder die Natur als organische Gegebenheit noch die Vorstellungen des Subjekts als Bedeutungskonkretisierungen präsent sind. Es gibt also keine Korrespondenzen gemäß der »romantischen Erwartung«, »daß der innere Zustand des Gemüts symbolisch in der Landschaft als äußere Natur Ausdruck finde«¹³, vielmehr büßt die Ordnung der Analogie jegliche Transzendentalität ein. Die Leere und die partielle Avisualität der verglichenen Gegenstände, und damit die Hinfälligkeit des subjektgesteuerten Vergleichs, kommt nicht bloß in der wörtlichen Formulierung zum Ausdruck, sondern viel effektiver in der Diskrepanz zwischen Erwartung (der zu laufenden »Bahn« der Gestirne/Gedanken) und dem Ereignis des Abbrechens. Antizipation und Geschehen trennen sich, und damit weicht die Entleerung der Sterne (Welt) und der Kognition (Subjekt) der Ateleologie und Kontingenz des Ereignisses. Die Antizipation der Bahn ist auf eine unvermeidliche Weise immer schon da, lässt sich

¹² Übers. von Bostroem 1982, 120.

¹³ Vgl. Jauß 1989, 181.

aber nicht restlos realisieren oder – was damit zusammenfallen würde – repräsentieren: das Ereignis manifestiert sich im Anderswerden der Antizipation. Diese konstellativen, der Lesbarkeit überantworteten Zusammenhänge werden in einem wichtigen Gedicht der ungarischen Spätmoderne, in »*Unser Dichter und seine Zeit*« (1937) von Attila József, wieder aufgenommen und münden in eine avisiuelle Unentscheidbarkeit. Bewegung und jeweiliger Ort verlieren hier ihre räumliche Bestimmbarkeit, und damit kommt ein komplexes Ineinander von Begriff(lichkeit)en zustande, das mehrfache Lesbarkeiten des entteleologisierten und textualisierten »Gedankens« erlaubt. Das »All« – die Erde und die Gestirne – kann sich hier sowohl in das »Nichts« als auch bereits in diesem »Nichts« bewegen: als »Leere« (»Weltleere«, die andere Bezeichnung für »Weltall« im Ungarischen) im »Nichts« wird es jeglicher Visualisierung oder Vorstellbarkeit entkleidet (wie das schon in den ersten zwei Strophen zu beobachten war, im Verhältnis von »Nichts« und »Gedicht«, das eine aporetische Synekdoche bildete, insofern das »Nichts« im Gedicht »schwebte«, das seinerseits in der selben Weise einem Nichtigen gleichkam).

Und erst nach diesen Überlegungen wird man der poetischen Erscheinung gewahr, dass Vörösmarty dem Prinzip »Hoffnung« bereits das sprachliche Moment angedeihen ließ. Im Gedicht *Vorwort* ist die »Hoffnung« nichts anderes als eine Begrüßung, also eine Anrede – der »Welt« durch die »Luft«. Dieser Stimme als einem Versprechen lässt sich also kein Körper zuordnen, aber auch keine Gegenwärtigkeit, denn sie wird immer schon als etwas Vergangenes vernehmbar sein. Die performative Verkündigung ist nur in ihrem Echo, in ihrem Wiederhallen erfahrbar. Also wird die »Hoffnung« in die Perspektive der Nachträglichkeit versetzt, die lyrische Adressierung als vermeintliche »Ursache« des performativen Geschehens¹⁴ in einen desanthropomorphen Raum bar jeglicher Innerlichkeit transponiert, der die Entfernung der Stimme von sich selber zur Folge hat. Denn die »Höhe« kann den Klang schwerlich widerhallen lassen: diese »Höhen« und »Tiefen« sind

¹⁴ Vgl. die scharfsinnige Bemerkung von Barta: »Vörösmarty baut die Kette der Kausalität nicht einmal in die Reihe der Ereignisse ein wie Arany dies tut« 1937, 405.

also nicht nur räumlicher Art – so wie das Gedicht hier vom »Wort«, nicht bloß von der »Stimme« handelt –, sie betreffen die Vernehmbarkeit des sprachlichen Geschehens selbst, insofern diese sich im voraus nicht bestimmen oder kontrollieren lässt.¹⁵ Folglich ist nicht nur die räumliche Verortung der Stimme unmöglich¹⁶, sondern wird vielmehr ihre Identität mit dem Sprachereignis oder mit dem »Tun« unbestimmbar – sie gleitet buchstäblich ins Bodenlose. Die Stimme als »Wort« ist kein Erzielen des Performativen – sie *ist* das Performative, *aber in ihrem Wiederhallen*. Die Wiederholung schreibt die Stimme in die »Auswendigkeit des Schallraumes«¹⁷ hinein. Es gibt immer schon ein anderes, wenn auch virtuelles Sprechen (als das Gedächtnis nicht-anwesender sprachlicher Elemente) in der Stimme: für dieses Ineinander steht der Begriff des »Wortes« bei Vörösmarty. Die Stimme als Innerlichkeit ist in dieser Poetik nicht gegeben.

Die Zukünftigkeit des sprachlichen Ereignisses oder anders ausgedrückt: sein performatives Versprechensmoment ist – nur scheinbar paradox – als seine Nachträglichkeit zu bestimmen. Dies wurzelt in jener Verdopplung, dass das lyrische Ereignis weder die Folge noch den Gegenstand des Versprechens darstellt, dass es vielmehr selbst das Versprechen ist, das die Transgression der sprachpragmatischen Kontexte verspricht, ohne diese restlos zu verlassen. Die Seinsweise des Versprechens ist daher notwendiger-

¹⁵ Das Echo bei Vörösmarty unterscheidet sich in erheblichem Maße etwa von dem »analogical echo« bei Wordsworth, das zwischen Natur und Menschlichem vermittelt, es ist aber auch mit dem Echo als »der Öffnung in das Göttliche« bei Hölderlin nicht zu verrechnen (hierzu s. de Man 1984, 59). Es ist vielmehr ein kontingentes Ereignis, dem seine Zufälligkeit gerade infolge seiner gedächtnisbedingten Seinsweise zukommt – es oszilliert zwischen dem Vollzug und den Spuren seines Stattfindens. Folglich kommt es auch ohne ein geschichtsphilosophisches Substrat aus, denn dieses Ereignis ist den Ordnungen der Geschichte (Historie) genauso fremd wie denjenigen der Natur. Dieser Wiederhall ist von daher ein Effekt des Erhabenen oder Kolossalischen, das immer schon »doppelt sein muß« (vgl. hierzu Derrida 1992, 175).

¹⁶ Wie etwa im Gedicht von Storm: *Meeresstrand*. 1856: »Vernehmlich werden die Stimmen, / Die über der Tiefe sind.«

¹⁷ Vgl. Menke 2000, 310.

weise – obzwar nicht auf identifizier- und objektivierbare Weise – eine doppelte: sowohl ereignishaft als auch kontaminiert vom Versprochenen. Dies aber heißt, dass das Versprechen wie das Versprochene (die »Hoffnung«, »remény« und die »Tugend«, »erény«) einen *Text* als Konstellation darstellen, und nur in ihrem textuellen Dasein und in ihrer Lesbarkeit – nicht einfach in zeitlich-formalem Sinne – auf nicht-identische Weise zusammenfallen. Die Apostrophe kann sich nur dann auf die Zukunft beziehen, wenn sie in ihrer Entfernung von sich selber einen Text – dessen »Höhn und Tiefen« – freilegt, dessen Lektüre sie immer schon war. Aber nicht nur der Text tut sich hier auf, sondern die Entfernung lässt damit einhergehend eine andere mögliche Lektüre desselben Textes hervortreten, resp. sie – die Entfernung – wird nur im Versprechen dieser anderen Lektüre möglich. Der Entwurf der Zukünftigkeit ist infolge dieses Zurückkommens auf den vorgängigen Text kein Tun eines Täters, er lässt sich auf keine Ursache, das heißt mit Nietzsche: auf kein »Ding«, kein »Subjekt«, keinen »Willen«, keine »Absicht« zurückführen, denn das wäre das Gegenteil der Zukünftigkeit als Offenheit, insofern »der angebliche Causalitäts-Instinkt nur die *Furcht vor dem Ungewohnten* [ist] und der Versuch, in ihm etwas *Bekanntes* zu entdecken«. ¹⁸ Das Gedicht *Die Menschen (Emberék)* räumt bereits in seinen ersten Zeilen mit der Evokationskraft des »Gesangs«, spricht: mit der lyrischen Apostrophe, auf und überantwortet das »Wort« dem »Sprechen« der »Welt«. Gerade die Stimmen von »Gram« und »Herz«, als anthropomorphisierte, von der Handlung des Menschen metaphorisch verursachte Klänge der Natur werden von dem nicht auf den Menschen ausgerichteten Rauschen der »Welt« gelöscht. Damit werden das Bewusstsein und der moralisierende Diskurs radikal in Zweifel gezogen: »Geist, Sünde, Tugend, nichts hat mehr Gewicht ...« ¹⁹ »Tugend« und »Hoffnung« lassen sich nicht mehr oder nur in ihrer wechselseitigen Nichtigkeit aufeinander beziehen. Denn ihre Annahme, resp. ihr Vollzug – mit Nietzsche gesprochen: »das Versprechen-können« – verdankt sich der »aktiven Vergesslichkeit« ²⁰, jenem Vergessen, das

¹⁸ Nietzsche 1980b, 275–276.

¹⁹ Übers. von Fühmann 1984, 51.

²⁰ Vgl. Nietzsche 1980b, 291–292.

das nicht-diskursive Sprechen der »Welt« zu verdrängen trachtet. Das hat einen sprachlichen Index: den Code der metaphorischen Identifizierung von »Regen« und »Wind« mit dem Menschlichen, und zwar so, dass letzteres als Ursache für die Naturerscheinungen fungiert. Das hat insofern etwas mit dem »Versprechen-können« zu tun, als es ein Subjekt voraussetzt, das in einem Akt der Apostrophe sowohl das Versprechen als auch die metaphorische Substitution vollzieht. Das aber ist allem Anschein zuwider keine Eröffnung der Zukunft entsprechend dem Gedicht von Vörösmarty, sondern eher die Einübung oder Praktizierung einer bereits etablierten Mnemotechnik²¹, um das Fremde auf Bekanntes, in diesem Fall: das Desanthropomorphe auf Menschliches zurückzuführen. Aber auch das Aufschließen der Zukunft kann sich seinerseits nur als ein anders gearteter Vollzug der Mnemotechnik der Metapher verwirklichen und nicht als ein Blick auf das zu erfassende Zukünftige, denn das würde nur die »Hoffnung« reproduzieren, die den unvordenklichen Vorenthalt ebendieses Zukünftigen zu beseitigen sucht. Die Metapher des »Blitzes« in der dritten Strophe weist auf den »Regen« und den »Wind« zurück, bloß mit einer Umkehrung des metaphorischen Verfahrens: nicht die Naturerscheinung wird zuerst erwähnt und darauf ihre Entsprechung zum Menschlichen verkündet, sondern der abstrakte Begriff von »Ruhm/Nachricht« wird in ein sich entziehendes Naturphänomen überführt. Wenn die »Nachricht« nur ein Blitz ist in der Nacht, dann wird ihre Lesbarkeit unsicher. Und das gilt auch für die Inskription des Refrains (eines Widerhalls also), denn der Doppelpunkt setzt die Aussage »Es gibt keine Hoffnung!« mit der »Nachricht« gleich, folglich wird die Deutbarkeit dieser Aussage selber ambivalent. Hier findet man keinen anthropomorphen Index mehr, der gleichsam in seinem Handlungsaspekt den Interpretant der Metapher angeben würde. Die Nachricht »Es gibt keine Hoffnung!« ist demzufolge keine Mitteilung, kein »Tun« überhaupt – sie ist ein sprachliches Ereignis, das keinen Täter voraussetzt, so wie der Blitz auch in seiner Ereignishaftigkeit aufgeht, bar jeglichen Handlungsträgers. »Es gibt keine Hoffnung!« – das ist keine bloße Antwort auf etwas, sondern gerade in seinem Ambivalentwerden (in seinem refrainartigen »Widerhallen«) wird es

²¹ Vgl. Nietzsche 1980b, 295.

zum Ereignis, das das »Rauschen« der Welt erst erfahrbar macht. Der Inskription wird die Sprachlichkeit eingeschrieben, insofern sie die Kontinuität zwischen dem Sprechenden und seinem Sprechen zunichte macht, sowie in ihrer differentiellen Auslegbarkeit vorführt, dass der Temporalität in ihrer sprachlichen Bedingtheit keine vorgegebene oder zu erwartende Form eigen ist – »d. h. sowohl das Thun, als der Thäter sind fingirt«.²²

Literatur

Arany, János: *Gedichte*. Budapest 1982.

Barta, János: *A romantikus Vörösmarty* [Der romantische Vörösmarty]. Nyugat 1937.

Borher, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M. 1996.

de Man, Paul: *Wordsworth and Hölderlin*. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984.

Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werkausgabe Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970.

Heidegger, Martin: *Zeit und Sein*. In: Ders.: *Zur Sache des Denkens*. Tübingen 1969.

Jauß, Hans Robert: *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie*. In: Ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1989.

Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*. Kritische Studienausgabe Bd. 13. Berlin, New York 1980a.

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe Bd. 5. Berlin, New York 1980b.

Németh, G. Béla: *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében* [Entfernung von der Romantik im Zeichen einer komplexeren Personalität]. In: Ders.: *Hosszmetszetek és keresztmetszetek* [Längsschnitte und Querschnitte]. Budapest 1987.

²² Nietzsche 1980a, 54.

Németh, G. Béla: *A kiegyezéskori pozitívista irodalomkritika művelődési és társadalmi előzményei* [Kulturelle und gesellschaftliche Voraussetzungen für die positivistische Literaturkritik in der Zeit des Ausgleichs]. In: Ders.: *Századutóról – századelőről* [Vom Jahrhundertende – vom Jahrhundertbeginn]. Budapest 1985.

Vörösmarty, Mihály: *Gedichte*. Budapest 1984.