

erschienen in: »und Thut ein Gnügen
Seinem Amt«. Festschrift für Karl
Manherz zum 60. Geburtstag. Hg. v.
Mária Erb, Elisabeth Knipf, Magdolna
Orosz, László Tarnóci. Budapest: Inst.
f. Germ. 2002 (Budapester Beitr. zur
Germ. 39), pp. 377-388.

1 Lehnert, Gertrud: Verlorene Räume.
Zum Wandel eines Wahrnehmungs-
paradigmas in der Romantik. In: DVjs
69 (1995), pp. 722-734, hier p. 722.

2 Cf. Behler, Ernst: Frühromantik.
Berlin et al.: de Gruyter 1992
(Samml. Göschen 2807).

3 »Die radikale Transformation des
Konzepts der ›Person‹ gegenüber
dem Realismus des 19. Jhs. gehört
zu den zentralen Strukturen der fan-
tastischen und nicht-fantastischen
Literatur der Frühen Moderne.« Cf.
Wünsch, Marianne: Die Fantastische
Literatur der Frühen Moderne (1890-
1930). Definition, denkgeschicht-
licher Kontext, Strukturen. München:
Fink 1991, p. 227f. Dazu soll bemerkt
werden, dass diese Transformation
bereits mit der Romantik ihren
Anfang nahm.

4 Nietzsche, Friedrich: Götzen-Däm-
merung. In: Ders.: Sämtl. Werke. Krit.
Studienausg. in 15 Bden. Hg. v.
Giorgio Colli u. Mazzino Montinari.
München: dtv, Berlin, New York: de
Gruyter 1980. Bd. 6, p. 75.

5 Mach, Ernst: Antimetaphysische
Vorbemerkungen. In: Die Wiener
Moderne. Literatur, Kunst und Musik
zwischen 1890 und 1910. Hg. v.
Gotthart Wunberg unter Mitarbeit v.
Johannes J. Braakenburg. Stuttgart:
Reclam 1981, pp. 137-145, hier
p. 141f.

6 Nietzsche 1980, p. 91. – Nietzsche
nimmt durch die Postulierung des
»Übermenschen« eine andere Stel-
lung ein, trotzdem können seine Be-
merkungen über das zur Fabel gewor-
denen Ich mit Machs Auffassung vom
unrettbaren Ich in Verbindung ge-
bracht werden (die beiden Texte sind
zeitl. kaum voneinander getrennt). Im
lit. Diskurs werden diese Ansichten
von Hermann Bahr »popularisiert«,
der die Parole vom »unrettbaren Ich«
aufgreift und es zur »Illusion« erklärt.

7 Hofmannsthal, Hugo von: Sämtl.
Werke. Krit. Ausg. Bd. XXXI. Hg. v.
Ellen Ritter. Frankfurt/M.: Fischer
1991, p. 49.

8 Ibid.

1. Auflösung des Individuums und Auflösung der Erzählung

Die Problematik des Subjekt-Objekt-Verhältnisses und der Selbst- und Welterfahrung unterliegt in der Goethezeit dem »Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas«,¹ der die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Welt bzw. innerhalb des Menschen als unsicher empfinden lässt. Diese Veränderungen können auch in den ästhetisch-poetologischen Theoriediskussionen und den literarischen Werken der deutschen Romantik nachvollzogen werden, wobei die romantischen Positionen als Auftakt der später einsetzenden Moderne betrachtet werden dürften.² An der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert kann eine Weiterführung und erneute Umakzentuierung des Paradigmenwechsels beobachtet werden. Dies äußert sich u.a. darin, dass nicht nur eine Aufhebung der Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt vor sich geht, sondern beide Pole grundlegend differenzierter werden, so dass einerseits die Konzeption des Realitätsbegriffs problematisch wird, andererseits Probleme des Konzepts der Person (des »Ich«, des Individuums) und der Identität selbst erkennbar werden.³ Die Realität als vom Subjekt unabhängig existierende Entität und als Objekt der Erkenntnis bzw. als Erkennbares wird fragwürdig, sie verschwindet hinter der Veränderlichkeit als Grundbedingung ihrer Existenz, indem »das Sein eine leere Fiktion ist. Die ›scheinbare‹ Welt ist die einzige: die ›wahre Welt‹ ist nur *hinzugelogen*...«⁴ Machs Elementenlehre verabschiedet die Konzeption des als zusammenhängende und besondere (wenn auch zusammengesetzte) Einheit betrachteten Ich und erklärt es für »unrettbar«, indem sie dem Individuum keinen besonderen Status einräumt:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich. [...] Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit.⁵

Die Konsequenz wäre: »Das Ich ist unrettbar.«⁶ Von einer anderen Position aus, aber auch bei Nietzsche erfährt das Ich seine Toterklärung: »Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel.[.]«⁷

Die Atomisierung der Wahrnehmung, der Zerfall der Realität (der Welt) in eine Vielzahl von unzusammenhängenden, heterogenen Elementen, wird zu einem in verschiedenen Varianten erlebten Grunderlebnis der Kultur dieser Zeit, wie es Hofmannsthals Chandos-Brief feststellt:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.⁸

Damit wird die berühmte Krise des Ich formuliert, das keine inneren wie äußeren Zusammenhänge mehr wahrzunehmen, zu interpretieren und sprachlich festzuhalten vermag, denn das »Ich«, die Person, das Individuum als Subjekt der Selbst- und Weltinterpretation lässt sich als ein Konglomerat verschiedener und unzusammenhängender Teile/Teilbereiche⁹ auffassen, dem es eben deshalb schwierig und sogar unmöglich wird, eine konsistente Interpretation von sich selbst bzw. der Welt zu realisieren. Statt dessen lassen sich eine Offenheit und eine Unabgeschlossenheit bzw. Unabschließbarkeit der Selbst- und Weltinterpretation feststellen, beide werden zum Prozess, der außerdem einer radikalen und umgreifenden Modalisierung unterliegt, indem Träume, Erinnerungen, Reflexionen und Visionen¹⁰, also die unterschiedlichen Komponenten des »Ich«, die seit Langem nicht unbekannt, theoretisch aber durch Freuds Werk erfasst werden¹¹, den Interpretationsprozess beeinflussen und modifizieren.

Die sich um die Jahrhundertwende in verschiedenen kulturellen Diskursen herauskristallisierende Individuum-Konzeption, die den Menschen »als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten [denkt], die zum jeweiligen Zeitpunkt nur partiell realisiert sind«,¹² beeinflusst weitgehend auch die Gestaltung literarischer Werke und wird oft als eine 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 [...] Autonomie«,¹³ die u.a. auch darin besteht, dass die Erzählliteratur, auf der Suche nach neuen Wegen des Erzählens, sich der Sprache sowieso inhärenten Mitteln bedient und neue

9 Über die Wandlungen in der Person-Konzeption in der Lit. der Jahrhundertwende cf. Titzmann, Michael: Das Konzept der ›Person‹ und ihrer ›Identität‹ in der deutschen Literatur um 1900. In: Pfister, Manfred (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau: Wissenschaftsverl. Richard Rothe 1989, pp. 36-52.

10 Cf. Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992, p. 170.

11 Obwohl Freuds *Traumdeutung* nicht gleich rezipiert wird, darf die Wirkung seiner Theorie – in der Vermittlung von Sándor Ferenczi auch in der ung. Kultur – nicht vernachlässigt werden. Dies bedeutet keine direkte Beeinflussung des lit. Diskurses durch die Freudsche Theorie; es geht um parall. Erscheinungen in mehreren Diskursen einer Kultur in einer best. Zeit. Cf. Wünsch, Marianne: Vom späten »Realismus« zur »Frühen Moderne«: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels. In: Titzmann, Michael (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen: Niemeyer 1991, pp. 187-203, hier p. 189.

12 Titzmann 1989, p. 36.

13 Ibid., p. 51.

14 Wünsch 1991, p. 169 (unter »Realität« sollte immer »fiktive, d.h. erzählte Realität« verstanden werden).

15 Über Hoffmanns Wirkung und Wiederentdeckung für die dt. Kultur um die Jahrhundertwende cf. Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988, p. 171f. u. Steinicke, Hartmut: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Reclam 1997, p. 225f. – Zur Erneuerung der dt. Hoffmann-Rezeption mag auch Freuds Essay über das Unheimliche, in dem er Hoffmanns *Der Sandmann* als lit. Modell analysiert, nicht unwesentlich beigetragen haben.

16 Es sollte hier nur die trad. starke dt./dt.sprachige kult. »Orientierung« erwähnt werden, die als eine Art kult. »Symbiose« einerseits in Rezeptionstrad., andererseits in einer vielfältigen Mehrsprachigkeit zum. eines Teils der ung. Literatur (u. nicht zuletzt im pol.-soz. Kontext der Monarchie) diagnostizierbar ist; diese »Linie« ergänzt sich – tlw. als Gegengewicht – durch eine sich um die Jahrhundertwende intensivierende Rezeption franz. lit./kult. Tendenzen von Baudelaire und den Symbolisten bis zu den Avantgarde-Bestrebungen (dabei bleiben andere in einigen Fällen nicht weniger wichtige Momente immer noch unerwähnt).

Möglichkeiten findet, indem tropisch-rhetorische Strukturierungsprinzipien auf verschiedenen Ebenen der Texte eingesetzt werden.

Es ist hier anzumerken, dass sich die uneigentliche Sprachverwendung keineswegs als allgemeine und ausschließliche Erscheinung in der Erzählliteratur ausbreitet, denn ein anderer »Ausweg« aus der Problematik des Erzählens, der Unmöglichkeit der zusammenhängenden Geschichte kann – wie Wünsch behauptet – im in der frühen Moderne beliebten Fantastischen gesucht werden, wo die erzählte Geschichte in der fantastischen Literatur – wenn auch im Bereich des Irrealen und Übernatürlichen – erhalten bleibt: 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.¹⁴ Außerdem ist es m.E. möglich, dass die fantastische erzählte Geschichte mit rhetorisch-tropischen Elementen verbunden wird, so erscheinen z.B. in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in kleineren Episoden bestimmte fantastische Elemente, auch die Texte von Leo Perutz weisen solche Phänomene auf, bei Franz Kafka werden fantastisch-absurde Geschichten mit metaphorischen Elementen durchwoben erzählt, und in der ungarischen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts können ähnliche Verfahren nachgewiesen werden.

2. Intertextuelles (Nach)erzählen als De(kon)struktion des Modells

Die uneigentliche Sprachverwendung in der modernen Literatur bedient sich oft auch der Möglichkeit, intertextuell vorgegebene Gattungs- und Textmodelle zu reflektieren und zu zerlegen, wodurch eine komplexe Auseinandersetzung mit und teilweise Abgrenzung von bestimmten Traditionen vor sich geht. In dieser Auseinandersetzung können bis dahin nicht kanonisierte Autoren und Werke eine große Rolle spielen: Es ist aus dieser Hinsicht wichtig, dass z.B. Kleist und Büchner erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, Hölderlin am Anfang des 20. Jahrhunderts und auch E.T.A. Hoffmann erst um diese Zeit entdeckt und/oder wiederentdeckt bzw. in ihrer Bedeutung für die moderne Literatur (an)erkannt werden.¹⁵ Mit den Umwertungen innerhalb des kulturell-literarischen Kanons der Zeit werden zugleich auch die in der Frühen Moderne einsetzenden ästhetischen Paradigmenwechsel unterstützt, und der kreative Umgang mit neu entdeckte und früher unterdrückten Traditionen trägt dazu bei, die eigenen Positionen – theoretisch und in der literarischen Schreibpraxis – herauszukristallisieren. Die Rezeption der erwähnten Autoren beeinflusst nicht nur den deutschsprachigen literarischen Diskurs der Frühen Moderne, sondern hinterlässt seine Spuren auch in der ungarischen Literatur, wobei eben die Vielfältigkeit der äußeren Impulse, die sie integrierend aufnimmt, neben internen Wandlungen in ihren Veränderungen eine große Bedeutung gehabt haben mag.¹⁶

Im Folgenden wird es um einen Autor und einen Text gehen, an dessen Beispiel ein bestimmter Umgang mit intertextuellen Vorlagen, Modellen veranschaulicht werden kann. Der romantische Autor E.T.A. Hoffmann, der zugleich auch eine moderne Schreibweise und Erzähltechnik sowie eine Thematisierung der gefährdeten Integrität des Individuums repräsentiert,¹⁷ wird in der ungarischen Literatur der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vielfach als Vertreter des Fantastischen und des Unheimlichen angesehen und als solcher mit verschiedenen Erscheinungen und Repräsentanten der eigenen Kultur in Verbindung gesetzt. So erwähnt z.B. Dezső Kosztolányi in seinem Nachruf auf Géza Csáth, dass der ungarische Schriftsteller E.T.A. Hoffmanns seelischer Verwandter gewesen sei,¹⁸ László Cholnoky entdeckt Parallelen zwischen Gyula Krúdy und Hoffmann,¹⁹ und György Király hebt in seiner Rezension über Zoltán Trócsányi das Fantastische bei Hoffmann hervor, das mit dem Grauenhaften oder dem Grotesken verschmolzen sei.²⁰ In der zu analysierenden Erzählung von Károly Lovik geht es auch um eine als fantastisch einstuftbare Geschichte,²¹ die nach einem bestimmten Modell konstruiert zu sein scheint. Loviks Novelle weist schon mit dem Titel explizit auf Hoffmann hin: *Nathanael. Hoffmanns letztes Märchen*,²² aber gerade im Titel zeichnet sich das grundlegende Verfahren von Lovik ab, das darin besteht, dass die Folie der intertextuellen Bezüge durch das Nebeneinander und die Verbindung heterogener Elemente zerlegt wird. Die zwei Teile des Titels widersprechen einander: Der erste Teil

17 Cf. Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2001 (Budap. Stud. z. Lit.wiss. 1), p. 218ff.

18 »[Csáth] önönmagának mélyesége mélyeit búvárolta és a lidércnyomás, melyről álmodott, később valósággá vált. Gyönyörűen rajzolt, festett, hegedült, zongorázott, zenét szerzett, akárcsak lelki rokona, akit nem ismert, E. T. A. Hoffmann.« Cf. Kosztolányi, Dezső: Csáth Géza betegségről és haláláról. In: Nyugat 1919, Nr. 16-17, p. 1108).

19 »Következnek azután a Krúdy csodálatos látomásai, átszöve a drága aforisztika legdrágább aranyával, ... Dickens, Hoffmann és Krúdy, ők hárman tudják szívedre hinteni a legtündöklőbb szomorúságot, ők ismerik a bűvös-erejű mondatokat, amelyek rózsaszínű örömeid közül is visszacsalogatnak elmúlt, névtelen szomorúságaid közé, [...]« Cf. Cholnoky, László: Krúdy Gyula: Asszonyosságok díja. In: Nyugat 1920, Nr. 1-2, p. 99.

20 [...] a fantasztkumnak meg kell maradnia fantasztkum mivoltában és a művészetnek éppen az a feladata, hogy az olvasóval el tudja hitetni a hihetlent, [...]. Ennek többféle módja van. [...], rendkívül fortélyos és az ember érzelmi életének alapos ismeretét igénylő eljárás az, mikor az író a fantasztkumot a borzalmassal vagy groteszkkal párosítja, úgyhogy az egyiknek túlzásait a másikkal paralizálja, mestere ennek Poe, Balzac és Hoffmann.« Cf. Király, György: Az ördög meg a leányzó. In: Nyugat 1921, Nr. 19, p. 1505. – Als weiteres Zeichen einer Hoffmann-Rezeption erscheint die eigenartig romantisierende Studie von Schaukal über Hoffmann in diesen Jahren in der ung. Übers. von Lőrinc Szabó (Schaukal, Richard: E.T.A. Hoffmann. Budapest: Kultúra Könyvkiadó, o.J. [1923]).

21 Fantastisch als Ambiguität der Interpretierbarkeit des Erzählten, als *differentia specifica* des fant. Textes. Cf. Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil 1970, p. 35f.; tlw. auch nach Wunsch (cf. Wunsch 1991, p. 65ff.).

22 Lovik, Károly: Nathanael. Hoffmann utolsó meséje. In: Ders.: Okosok és bolondok. Budapest: Singer & Wolfner 1911, pp. 3-38. (Im Folgenden wird nach dieser Ausg. zit.)

23 Der Titel von Offenbachs musikal. Bearb. best. Elemente des Hoffmannschen Œuvres, *Les contes d'Hoffmann*, mag auch mitgespielt haben.

24 Cf. Nehring, Wolfgang: E.T.A. Hoffmanns Erzählwerk: Ein Modell und seine Variationen. In: Zeitschr. f. dt.

besteht aus einem Namen, der mit dem der Hauptfigur des *Sandmann*, eines der *Nachtstücke* von Hoffmann, identisch ist, der zweite Teil dagegen weist auf eine von Hoffmann beliebte und vielfältig ausgeprägte Gattung, die des Kunstmärchens, hin.²³ Nachtstück und Märchen werden dadurch einander gegenüber gestellt, zwei Gattungen, die einander in vieler Hinsicht und auch strukturell entgegengesetzt sind, die aber bei Hoffmann durch die vielfachen thematischen, motivischen Relationen und durch strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Märchen und Nicht-Märchen eng miteinander verbunden werden.²⁴

Die Novelle ist eine Ich-Erzählung, die über ein besonderes Abenteuer/Erlebnis des fiktiven Ich-Erzählers berichtet. Diese Art des Erzählens und der Erzählerfigur erinnert wiederum an Hoffmann, dessen fiktive Erzählerfigur, der reisende Enthusiast, in verschiedenen Texten die erzählte Geschichte vermittelnd, eine ähnliche Funktion erfüllt und durch die Art des Erzählens für die für Hoffmann charakteristische Ambivalenz des Erzählten und des Erzählens verantwortlich ist. Loviks Text nimmt außerdem die bei Hoffmann oft und in unterschiedlichen Varianten vorkommende Rahmenstruktur²⁵ auf, wobei der Rahmen hier in den Hintergrund tritt und v.a. die Funktion übernimmt, die erzählte Geschichte als Erzähltes einzuleiten bzw. abzuschließen; beim Abschluss wird aber der Rahmen auf nurmehr einen halben Satz reduziert.²⁶ Der Rahmen sorgt allerdings für eine Verunsicherung der Lektüre durch die Modalisierung der fiktiven Referenz der erzählten Geschichte, indem der referenzielle Status des Erzählten innerhalb der Fiktion durch die Verwirrung der Zeitverhältnisse, die räumliche Entfernung und Abgehobenheit des Geschehens bzw. durch das Erinnert-Sein sowie den besonderen erlebten Zustand des Erzählers mehrfach ungewiss wird: »Ami ezután történt, már csak bizonytalan rajzban él lelkemben.« (3)²⁷ Die Labilität des Erzählten bleibt im ganzen Text aufrecht, die Erfahrungsmodalitäten wechseln sich nämlich ständig ab. Traum, traumartiger Zustand, durch Verletzung hervorgerufenen Unwohlsein, Angst und seelische Irritation treten als dominierende, sich immer wieder abwechselnde und perspektivierende Zustände des sowieso subjektiven Ich-Erzählers auf.

Erzählt wird eine anscheinend kontinuierliche Geschichte: Der Ich-Erzähler kommt vom gewohnten Weg ab und verirrt sich während eines einsamen nächtlichen Ritts nach Hause, er kommt – verletzt – bei zwei sonderbaren Menschen, Vater und Tochter, an, die ihn zu heilen versuchen, bei ihnen widerfahren ihm wunderlich-fantastische Erlebnisse, er verliebt sich in die Tochter, wird durch die für ihn auch nicht vollständig interpretierbaren Vorkommnisse erschreckt, bis er endlich, nach einem erschütternd-traumatisierenden Vorfall, flüchten kann. Die Teile des in fünf Kapitel gegliederten Textes thematisieren einzelne Phasen der Ereignisse, die aber, teilweise in Folge mehrdeutiger Momente, eine gewisse Wiederholungsstruktur erkennen lassen: Der Ich-Erzähler wird immer wieder mit Erscheinungen konfrontiert, die er nicht eindeutig zu interpretieren vermag, und deren Zuordnung zu seinen bisherigen Erfahrungen nicht möglich ist, indem er aus dem gewohnten Interpretationsrahmen heraustreten soll(te), um zu einer Erklärung zu gelangen. Seine Erzählung beschreibt die Anstrengungen, den Weg zu einer andersartigen Deutung zu gehen, wozu auch ein Heraustreten aus den eigenen Persönlichkeitsgrenzen (und eine Annäherung an den Wahnsinn) notwendig wäre. Der Ich-Erzähler bewegt sich eigentlich in einem ambivalenten Hin und Her zwischen den Deutungsmöglichkeiten, die ihn zur Selbstinterpretation bzw. zur Selbstfindung führen könnten, denn wie die rätselhafte Figur Nathanael ihn, die konkrete und metaphorische Motive der Geschichte zusammenfassend, charakterisiert: »Eltévedtél és elvesztetted a talajt a lábad alatt.« (12)²⁸ Die Selbstinterpretation des Ich-Erzählers lässt auch auf eine – konkrete wie auch im übertragenen Sinne verstehbare – »Verirrung« schließen: Er ist

[e]gy kóbor lovag, vagy kóbor költő [...]. Egy nagyon szerencsétlen ember, aki egész életében a nyugalmat, a boldogságot hajszolta és sohase találta meg.²⁹

Seine Selbstfindung bleibt ambivalent: Er scheint dazu bereit, selbst in den Wahnsinn zu flüchten, um dadurch lieben zu können und vielleicht geliebt zu werden, diese Absicht wird aber durch den Tod der Anderen und seine Flucht aus dem Haus seines »Abenteuers« vereitelt, obwohl der Wahnsinn zumindest vorübergehend als wünschenswerter Zustand postuliert wird, in dem sich die bis dahin unrealisierten und unrealisierbaren Bestrebungen erfüllen könnten.

Philol. Sonderheft 1976, pp. 3-24.

25 Über die Rahmenstrukturen Hoffmanns cf. Orosz 2001, p. 136ff. – Hoffmann demonstriert durch die Einbettungs- u. Rahmenstrukturen die Verschiebbarkeit der Grenzen von Fiktion und (erz. fikt.) Realität.

26 Durch diese »Verstümmelung« werde der Rahmen seiner grundlegenden Funktion, eine referenz. kommun. Position zu markieren entoben; cf. Héger, Ágnes: Keret és fikció. Lovik Károly novellisztikájáról. In: Esemann, György (Hg.): A kánon pere-mén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX-XX. század magyar prózájában. Budapest: ELTE 1999, pp. 72-83, hier p. 73. – Ich danke Ágnes Héger für den Hinweis auf diese Novelle.

27 »Alles, was danach geschah, lebt in meiner Seele nur noch als ein verworrenes Bild.«

28 »Du hast dich verirrt und du hast den Boden unter den Füßen verloren.«

29 »[Ich bin] [e]in umherirrender Ritter, oder ein umherirrender Dichter, [...] Ein sehr unglücklicher Mensch, der in seinem ganzen Leben die Ruhe und das Glück jagte und sie nie gefunden hat.«

30 Nathanaels durch eine Brücke erreichbares u. von einer hohen Mauer umzäuntes Haus ist ein in sich geschlossener, von anderen Räumlichkeiten abgetrennter Ort.

31 Die Gattung »Kunstmärchen« erfüllt eine wichtige Funkt. in der dt. Romantik: »Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie – alles Poetische muß märchenhaft sein.« Cf. Novalis: Werke. Hg. u. komm. v. Gerhard Schulz. München: Beck 1969, p. 493. – Zur Frage des romant. Kunstmärchens und seiner Var. cf. Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. München: dtv 1987; Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Heidelberg: Quelle & Meyer 1984. – Zu Hoffmanns Märchen cf. insbes. Vitt-Maucher, Gisela: E.T.A. Hoffmanns Märchenschaffen. Kaleidoskop der Verfremdung in seinen sieben Märchen. Chapel Hill, London: North Carolina UP 1989.

32 [...] ein hochgewachsener, engschultriger, weißer Mensch [...], in seinem Burnus und mit einem hohen Hut, in den merkwürdige goldene Zeichen gestickt waren; »[...] ich lag in einem breiten, kaum beleuchteten Raum, der mit allerlei besonderen Gegenständen vollgestopft war. [...]«; »Sein Gesicht schien auf einmal edler, seine weißen Haare waren ehrwürdig und seine grünen Augen strahlten vor Würde.«

Die erzählte Geschichte wird von der thematischen Kette der versuchten Identitätssuche (Suche nach der eigenen sowie nach der der Anderen) bzw. der Suche nach irgendwelchen Zusammenhängen der heterogenen erlebten Momente dominiert und zusammengehalten, die Motiviertheit der erzählten Welt bleibt aber lückenhaft, indem ihre zeitlichen Koordinaten verschiebbar (vom Bewusstseinszustand des Erzählers in großem Maße abhängig) sind, außerdem wird sie durch die räumliche Abgehobenheit³⁰ ins Ortlose, teilweise Fantastische versetzt, und die einzelnen Ereignisse hängen auch kausal – zumindest für den Ich-Erzähler, dessen Perspektive jedoch alles bestimmt – kaum zusammen.

Zum Zustandekommen solcher Eigenschaften der erzählten Welt tragen auch die verschiedenen, im Text entdeckbaren intertextuellen Elemente und Beziehungen in großem Maße bei, die – und das ist eine Besonderheit des Erzählten und des Erzählens – vom Ich-Erzähler nicht wahrgenommen und noch weniger als solche reflektiert werden: Das intertextuelle Bezugsnetz entsteht erst in der Lektüre und Interpretation durch den Leser. Für die intertextuellen Bezugnahmen ist eine auffallende Heterogenität kennzeichnend, denn obwohl die grundlegende intertextuelle Folie, d.h. E.T.A. Hoffmann eindeutig markiert ist, lassen sich außerdem weniger oder kaum markierte andere Bezugnahmen auf andere Texte und/oder Autoren erkennen. Eigentlich sind auch die Hoffmann-Bezüge selbst heterogen, v.a. in dem Sinne, dass sie dem im Untertitel (*Hoffmanns letztes Märchen*) bezeichneten Gattungsmodell (Kunstmärchen à la Hoffmann³¹) zuwiderlaufen. Der im Titel angegebene Name »Nathanael« bildet auch einen starken intertextuellen Bezug, denn so heißt die zentrale Figur in Hoffmanns Nachtstück *Der Sandmann*, die an ihrer unlösbaren Identitätskrise zu Grunde geht. Allerdings wird in Loviks Text der Hoffmannsche Name auf einen anderen Typus von Figur übertragen, indem dieser Nathanael den Zauberer- bzw. Magnetiseurfiguren Hoffmanns (vor allem Lindhorst aus dem *Goldenen Topf*) ähnlich gemacht wird. Für diese Ähnlichkeit sorgen seine Erscheinung: »magas, keskeny vállu, hóféhér ember [...], selyem burnuszban, fején hosszu süveggel, amelybe aranyzálakkal furcsa jelek voltak hímezve.« (11), seine Umgebung: »[...] tágas, homályosan világított teremben feküdtem, amely telve volt mindenféle furcsasággal. [...]« (19) und seine Verwandlungen: »Arca egyszerre mintha megmese-dett volna, fehér haja tiszteletreméltó, zöld szeme méltóságjelző lett.« (25)³² Der Name der rätselhaften Mädchenfigur Szerafin entspricht dem Namen der Baronin Seraphine aus einem anderen Nachtstück, dem *Majorat*, in dem der Ich-Erzähler durch ihre wundervolle Anziehungskraft gebannt ist: »[...] wirkte ihre Erscheinung auf mich wie ein mächtiger unwiderstehlicher Zauber.«³³ Einer ähnlichen Wirkung unterliegt der Ich-Erzähler in Loviks Erzählung: »[...] mégis de-leses erő vonz feléje... Nem tudok neki ellentállani...« (34),³⁴ und der wahnsinnsnahe Zustand, den er sich herbeiwünscht, um sich dem allem Anschein nach wahnsinnigen Mädchen anzunähern, erinnert ebenfalls an den Zustand des Ich-Erzählers im *Majorat*, der ausdrücklich davor gewarnt wird: »[...] du stehst in achtlosem Wahnsinn auf dünner Eiskecke, die bricht unter dir ehe du es versiehst und du plumpst hinein.« (SW 3, 224). Der Name selbst kann zugleich mit dem »Sera-raph« genannten Engel mit sechs Flügeln im Alten Testament in Verbindung gebracht werden, wie es bei Hoffmann tatsächlich geschieht, indem die Baroness erscheint als »[...] Engel des Lichts, dem sich die bösen gespenstischen Mächte beugen« (SW 3, 215), und in Loviks Novelle nimmt Szerafin (z.B. durch ihr weißes Gesicht und ihre weiße Kleidung) ebenfalls engelhafte Züge an: »[...] ő volt az, aki végül maga is szárnyakat növesztett és a levegőörbe próbált fölemelkedni.« (12f.)³⁵ Auch die vermeintliche Krankheit (ihre Nervenschwäche bzw. ihr Wahnsinn) verbindet die zwei Figuren: Während in Hoffmanns Erzählung die Baronin »[...] an einer Erregbarkeit kränkelt, die am Ende alle Lebensfreude wegzehren muß« (SW 3, 238) und »ihr gewöhnlicher Nervenzufall« (SW 3, 237) eintritt, wird von Szerafin behauptet, »[...] az a szép és tiszta nő, akit Szerafinnak nevez, éppen olyan szerencsétlen lelkü és elméjü, mint apja, Nathanael mester.« (34)³⁶ Dieser Behauptung scheint auch der Ich-Erzähler zuzustimmen: »[...] hisz a leány elméje elborult volt. Szerafin tehát szegény, sinylódó lelki beteg [...]« (30),³⁷ und diese Erklärung liefert zugleich eine mögliche Interpretation für die Ereignisse: »Két őrült ember és egy lázas beteg képzelődésének találkozása volt... Három elborult lélek barangolt együtt az emberi nyomoruság kietlen utain [...]« (31).³⁸

Es gibt verschiedene Momente der erzählten Welt, die bestimmte Motive Hoffmannschen Erzählens intertextuell herein spielen: Doppelgänger ähnliche Phänomene sind zu beobachten, indem die Mädchenfigur, der der Ich-Erzähler in Nathanaels Haus begegnet, ihm im Traum in sich verwandelnden Gestalten (blumen- bzw. vogelartig) auftaucht. Der Ich-Erzähler scheint auch aus sich selbst herauszutreten: »[...] úgy rémlett, mintha nem is élnék és csak az árnyékom borong-

33 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat. In: Ders.: Sämtl. Werke in 6 Bden. Hg. v. Hartmut Steinecke et al. Bd. 3. Frankfurt/M.: Dt. Klassiker Verl. 1985, p. 215. (Hoffmanns Werke werden nach dieser Ausg. zit. u. als SW mit der jew. Bandnr. angegeben).

34 »[...] trotzdem zieht mich eine magnetische Kraft zu ihr hin... Ich kann ihr nicht widerstehen...«; der Ausdruck »magnetische Kraft« verdient bes. Aufmerksamkeit, denn er spielt bei Hoffmann eine wichtige Rolle als Symbol für die Beeinflussung der Integrität der menschl. Persönlichkeit.

35 »[...] sie war es, der letztlich selbst Flügel wuchsen und die sich in die Lüfte erheben wollte.«



36 »[...] die schöne und reine Frau, die Sie Szerafin nennen, hat ebenso eine verstörte Seele und Vernunft wie ihr Vater, Meister Nathanael.«

37 »[...] das Mädchen war wohl verwirrt. Szerafin ist also eine arme, miserable seelisch Kranke [...]«

38 »Zwei Wahnsinnige und ein im Fieber liegender Kranker trafen hier aufeinander... Drei umnachtete Seelen irrten hier auf den einsamen Wegen menschlichen Elends umher.«



39 »[...] es schien mir, als ob ich nicht lebte, und nur mein Schatten in unbekanntem, kalten Gegenden dunkel umherirrte.«

40 »Alles Menschliche entschwand mir, ich wusste nicht mehr, wer ich war, ich wusste nicht, wofür und wie ich bis dahin lebte, ich erinnerte mich an Niemanden, ich wollte von Niemandem wissen, [...]« – Ähnliche Zweifel an der eigenen Identität sind in den *Elixieren des Teufels* zu finden: »Ich konnte mich selbst nicht wieder finden! – [...] Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!« (SW 2/2, 73)



41 »[...] ich wusste, dass jemand kommen soll, der mich erlöst. Nun, endlich hast du menschliche Gestalt angenommen, und du bist mit mir, Szerafin!« (15)

42 »[...] wie wird einst eine kaltgewordene, edle Empfindungen entbehrende Zeit deine Gefühle verehren und bewundernd hochschätzen.« (22)

43 »[...] dann spürte ich, dass eine schöne große Blume, – sie hatte Augen, Haare und Mund, – sich über mich beugte und mir ins Gesicht schaute...«

ana ösmeretlen, hideg tájakon« (4),³⁹ er erscheint auch in dem sonderbaren, seine Lebensgeschichte festhaltenden Buch, das ihn sonderbarerweise »vergegenständlicht« und »verewigt« – damit wird ein zentrales Thema der erzählten Geschichte, das der verlorenen und wiedergewonnenen Erinnerung, das Festhalten des vergänglichen menschlichen Lebens in objektivierbaren Erscheinungen, symbolisch und intertextuell »untermauert« aufgezeigt. Identitätssuche und Identitätsverlust sind damit verbunden, die bei Hoffmann z.B. im Roman *Die Elixiere des Teufels* thematisiert werden, worauf hier andeutungsweise angespielt wird:

Minden emberi vonás kiveszett belőlem, nem tudtam, ki vagyok, nem tudtam miért és hogyan éltem eddig, nem emlékeztem senkire, nem akartam tudni senkiről [...] (36)⁴⁰

Traum, Vision und Wahnsinn als identitätsbestimmende bzw. identitätsgefährdende Momente, die die Grenzen zwischen Einbildung und erzählter Realität immer wieder verschieben, die Verwandlung lebloser Natur (z.B. sich bewegende und sprechende Bäume), Liebe als eventuelles Erlösungsmittel (»[...] tudtam, hogy jönne kell valakinek, aki megvált. Nos, most végre emberi formát öltöttél és mellettem vagy, Szerafin!«⁴¹), Spiegel und Spiegelungen, Bruchstücke einer verkehrten Atlantis-Geschichte (»[...] egykoron, egy elhidegült, nemes indulatokból kifogyott kor mily tisztelettel és csodálattal fog fölnezní ezekre a te érzéseidre«⁴²), kleine Handlungsmomente (die Szene in der Kneipe erinnert z.B. an die nächtliche Gesellschaft im Keller in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*; die Geige, der die wunderbaren Töne so entfließen, dass dadurch die Lebenskraft des Spielenden verzehrt wird, deutet auf den die Sängerin Antonie in den Tod bringenden Gesang in *Rat Krespel* hin) verweisen auch auf verschiedene Hoffmann-Texte. Bestimmte strukturelle Gegebenheiten wie eine gewisse Figurenkonstellation werden ebenfalls intertextuell einbezogen: So lässt sich das »Dreieck« Ich-Erzähler-Nathanael-Szerafin als Wiederholung des im *Goldenen Topf* am eindeutigsten ausgeprägten, aber auch in anderen Texten – manchmal sogar ironisch-parodistisch gefärbten – Modell Anselmus-Lindhorst-Serpentina interpretieren, obwohl in Loviks Novelle die für Hoffmann charakteristische ironische Perspektive fehlt. Einige stilistische Formulierungen schaffen eine Atmosphäre von Mehrdeutigkeit und Unentscheidbarkeit in der Interpretation des Erzählten: Wendungen wie »úgy rémlett, mintha«, »mintha«, »úgy rémlett«, »úgy éreztem« (»es schien, als ob«, »als ob«, »es schien mir«, »ich fühlte, dass«) rufen ähnlich die Ambivalenz der Hoffmann-Texte verstärkenden sprachlichen Mittel hervor. Durch die intertextuelle Bezugnahme auf die erwähnten Elemente verschiedener Hoffmann-Texte entsteht auch eine Wiederaufnahme von Gattungskonventionen (Märchen und Nachtstück), wobei ein Schwanken zwischen ihnen zu beobachten ist.

Außer Hoffmann als intertextuellem »Modell« sind auch einige Elemente aus Texten anderer Autoren in Loviks Text auffindbar: Goethes Roman wird durch den Namen des Wirts – Werther Sámuel – zwar auch herein gespielt, durch die Übertragung auf diese Figur wird er aber zugleich verfremdet und ihrer ursprünglichen Funktion als emblematische Bezeichnung einer Individuumskonzeption entzweit; eine ins Mädchengesicht verwandelnde Blume taucht im Traum des Ich-Erzählers auf und ruft im Leser die (blaue) Blume und das in ihr versteckte Mädchengesicht aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* hervor: »[...] azután azt éreztem, hogy egy szép nagy virág, – szemmel, hajjal, szájjal, – fölém hajlik és az arcomba kémlel...« (5).⁴³ Das die Lebensgeschichte des Ich-Erzählers selbstreferenziell enthaltende sonderbare Buch wiederholt ebenfalls dasjenige wunderbare Buch, das *Heinrich von Ofterdingens* Geschichte zeigt und den Eindruck des *déjà vu*, der Wiederholbarkeit von Vergangenem bzw. die Aufhebung der Zeitebenen (und damit Zukunft als Erinnerung) suggeriert. Das Moment des wunderbaren Haarzopfs nimmt auf mythologische Geschichten Bezug, indem er auf Berenike bzw. Berenikes Locke⁴⁴ hinweist:

Női haj volt, egy gyönyörű szőke sörény, amely [...] fűszeres illatot terjesztett el. [...] Minden pillanatban más és más volt a csodálatos hajfonat, [...] egyszerre kékes, apró villámszikrák kezdtek belőle kipattanni [...]. És a háttérben, sajátos megvilágításban, szürke vonalakkal megrajzolva, – mily káprázat! – csodálatos női arc jelent meg előttem, egy hideg, fejedelmi szépség, [...] vonásai határozottak, kemények voltak és büszkén dacoltak a fölöttük elmúlt évszázadok viharaival [...] (23f.)⁴⁵

44 Cf. Paulys Real-Encyclopädie, Bd. I, p. 863f.: Berenike »[...] heiratete Ptolemaios III. Als dieser unmittelbar darauf in den Laodikeekrieg nach Syrien zog, weihte B. für seine glückliche Heimkehr ihre Locke, deren Verschwinden aus dem Tempel und deren Verwandlung in ein Sternbild Kallimachos in der ›Locke der Berenike‹ verherrlichte.« Außerdem »wurde B. mit Isis und Aphrodite gleichgesetzt« (ibid., p. 865), und die Motive des Lovik-Textes lassen sich mit dieser erweiterten Interpretation in Verbindung bringen. Auch die Bezugnahme auf andere Texte wäre nicht auszuschließen, cf. etwa Maupassants fantastisch gefärbte Erzählung *La chevelure*, mit der die »Objektivierung« des Gefühls sowie der Wahnsinn mögl. Verbindungen bilden.

45 »Es war weibliches Haar, wunderschön und blond, das [...] schweren Duft verbreitete. [...] Die wunderbare Locke schien in jedem Moment anders, [...] auf einmal entsprangen ihr bläuliche kleine Funken [...]. Und im Hintergrund erschien in besonderer Beleuchtung, mit grauen Zügen gezeichnet – was für eine Sinnestäuschung! – ein wunderbares Frauengesicht, eine kalte, königliche Schönheit, [...] ihre Züge waren entschieden und hart und setzten sich den Stürmen der über sie vergangenen Jahrhunderte stolz entgegen [...]«

46 Bei Hoffmann spielen ähnliche »Erinnerungsanstrengungen« oft auch eine wichtige Rolle, wie es für die (dt.) Romantik i.a. auch charakteristisch ist, dass nicht die »Dinge« selbst, sondern die von ihnen ausgelösten Eindrücke, Gefühle, Erinnerungen etc. im Mittelpunkt stehen.

47 »Ami megmarad belőlünk, az a szellemünk, a lelünk – – Az érzéseink tülélnék bennünket, [...] A léleknek éppen olyan ereje van, mint a testnek, [...]« – »Was von uns erhalten bleibt, ist unser Geist, unsere Seele – – Unsere Gefühle überleben uns, [...] Die Seele hat eine ebensolche Kraft wie der Körper [...]« (18)

48 Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1999, p. 31.

49 Ibid., p. 52.

50 Assmann beruft sich auf Derridas Begriff des ›Archivs‹, cf. Assmann, Jan: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. In: Csáky, Moritz/ Stachel, Peter (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen 2000, p. 199-213, hier p. 209.

3. Erinnerungsarbeit und intertextuelles Speichern von Gedächtnis

Loviks Novelle thematisiert – über die eigentlich erzählte Geschichte hinausgehend – das Problem der Erinnerung und ihrer Modalitäten auf mehreren Ebenen, indem das Erzählen des Ich-Erzählers eigentlich als Erinnerungsprozess funktioniert, währenddessen er sich an sein sonderbares Abenteuer und seine Details zurück zu erinnern und diese zu einem Ganzen zu ordnen versucht. Auf dieser Ebene geht es um individuelle Erinnerung, um das Zurückholen des Geschehenen und Erlebten ins bewusst Erinnerbare, das dadurch erschwert wird und letzten Endes auch unvollkommen bleibt, dass die Ereignisse nur teilweise bewusst zu machen sind und die Erinnerung gerade die traumhaften und visionären Bewusstseinszustände und nicht das tatsächlich Geschehene zu reflektieren vermag. Der Ich-Erzähler erinnert sich nämlich an seine Eindrücke während der Ereignisse, nicht an die Ereignisse selbst und formuliert seine Unsicherheiten mit der seinem Erzählen (von ihm unreflektiert) zu Grunde liegenden intertextuellen stilistischen Folie der Hoffmann-Texte.⁴⁶

Auf der Ebene des Erzählten können Nathanaels Bemühungen um das Festhalten menschlicher Eigenschaften, Gefühle und Gedanken, also des am meisten Vergänglichen und Flüchtigen am Menschen, als das Fixieren erinnerbarer Momente gegenüber (individueller) Vergänglichkeit interpretiert werden. Von der Annahme ausgehend, dass Gefühle und Gedanken den physischen Tod des Individuums überleben können,⁴⁷ will er sie in Gegenständen (in der Haarlocke, der Laute, der Geige) festmachen. Der Versuch, die Individualität (sowohl des Alltagsmenschen als auch berühmter Persönlichkeiten) durch objektivierte Erinnerung, d.h. durch Festhalten des Nicht-Festzuhaltenden, aufzubewahren, scheitert am (vermeintlichen) Wahnsinn des Erinnernden und an der Nicht-Nachvollziehbarkeit seines Unterfangens – der durch den Tod des Mädchens schockierte Ich-Erzähler setzt mit seiner Flucht auch der Erinnerungsarbeit ein abruptes Ende.

Durch die in den Text hereingespielte und zugleich zerlegte intertextuelle Folie, die vom Ich-Erzähler zwar nicht reflektiert wird, für den Leser aber – durch entsprechende Markierungen – als Interpretationsaufgabe gesetzt ist, kann das Thema der Erinnerung zugleich als Frage des ›kulturellen Gedächtnisses‹ bzw. des Umgangs mit seinen Elementen artikuliert werden. Das ›kulturelle Gedächtnis‹, wie Assmann behauptet, »speichert« die Vergangenheit als rekonstruierte Vergangenheit⁴⁸ und richtet sich auf stabile Bezugspunkte der Vergangenheit, indem sie im ›kulturellen Gedächtnis‹ »zu symbolischen Figuren gerinnt, an die sich Erinnerung heftet«.⁴⁹ Im ›kulturellen Gedächtnis‹ werden Erinnerungen einer Kultur »archiviert«,⁵⁰ aufbewahrt und als solche – wenn auch zeitweise dem Vergessen ausgeliefert – erneut abrufbar. Eine ausgezeichnete Rolle in dieser Archivierung spielt die Schrift, die – trotz Vergessen und Verdrängen – immer wieder »lesbar« und ins Gedächtnis/in die Erinnerung (zurück)holbar ist, außerdem auch zu einer Umordnung, Umstrukturierung oder Umwertung der Elemente dieses Gedächtnisses, zu ihrem »Neu-Schreiben« taugt: »Die Kultur ist ein Palimpsest«.⁵¹ Der intertextuelle Umgang mit verschiedenen (Schreib)traditionen, literarischen Konventionen und Kanons lässt sich auch als eine Form der kulturellen »Gedächtnisarbeit« bezeichnen,⁵² die textuelle Palimpseste⁵³ erzeugt. Loviks Novelle demontiert sein Modell, seine intertextuelle Folie durch ihre im Erzählprozess unreflektierte Verwendung, die Folie als Ganzes zerbricht und weist damit auf die Aporien der Kontinuität und Kohärenz von Erinnerung bzw. von (kulturellem) Gedächtnis⁵⁴ hin, zugleich aber wird – durch die »pointilistische« intertextuelle »Erinnerung« an Elemente der Hoffmann-Texte – die Eigenart Hoffmannschen Schreibens zurück geholt, nämlich Hoffmanns kreativer und ambivalenter Umgang mit intertextuellen Vorlagen, Modellen und Folien, der ein besonderes Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem, Authentischem und Angeeignetem zustande bringt und dadurch Probleme des Schreibens und des Erzählens über die Romantik hinausgehend vorweg nimmt.⁵⁵ Die frühe Moderne spitzt diese Probleme in verschiedenen Formen zu, wobei gerade im bislang nicht kanonisierten und nicht zur festen Tradition erstarrten intertextuellen »Vorrat« unentdeckte Möglichkeiten für die Artikulation akuter ästhetisch-literarischer Zeitfragen zu finden sind, die die komplexen kulturellen Phänomene der Österreichisch-Ungarischen Monarchie um die Jahrhundertwende mitbestimmen.⁵⁶



51 Assmann 2000, p. 207.

52 Cf. »[D]as Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.« Cf. Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, p. 35. – Kultur artikuliere sich demnach (auch) durch intertextuelle Textbezüge: »Die Intertextualität der Texte zeigt das Immer-Wieder-Sich-Neu und Umschreiben einer Kultur, einer Kultur als Buchkultur und Zeichenkultur, die sich über ihre Zeichen immer wieder neu definiert.« (Ibid., p. 36).

53 Cf. Genette, Gérard: Palimpseste. La littérature au second degré. Paris: Seuil 1982.

54 Zum Verhältnis von »Erinnerung« und »Gedächtnis« cf. Assmann, Aleida: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit. Wien: Passagen 2000, pp. 15-29, hier p. 16.

55 Cf. Orosz 2001, p. 224ff.

55 Cf. dazu Csáky (zwar eher in Bezug auf zeitgenössische Einflüsse, was aber auch auf frühere kult. Trad. übertragen werden könnte): »Die Rezeption von und Auseinandersetzung mit west- und nordeuropäischen innovativen künstlerischen und ästhetischen Positionen [...] ermöglichte erst jene neue Standortbestimmung, die die eigene, autochtone künstlerische Kreativität anzuregen vermochte.« (Csáky, Moritz: Die Wiener Moderne. Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa. In: Haller, Rudolf (Hg.): Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1996, pp. 59-102, hier p. 91).

Univ-Doz. Dr. Magdolna Orosz, Leiterin des *Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur* am *Germanistischen Institut* der Eötvös-Loránd-Universität Budapest. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Romantik (insbes. E.T.A. Hoffmann) und Jahrhundertwende (insb. Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Andrian, Babits). Forschungsschwerpunkte: Intertextualität, semiotische Literaturanalyse, Gender Studies.

