

Erstveröffentlichung.

Der Text on Viktor Cholnoky findet sich auch unter: www.kakanien.ac.at/beitr/materialien/VCholnoky1.pdf.

1 Cf. Sommerhage, Claus: Romanische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke. Paderborn: Schöningh 1993, p. 13. Sommerhage versteht unter »Wendzeiten« zugl. auch »Krisenzeiten« bzw. »Fin-de-siècle-Zeiten« und hebt damit gewisse Ähnlichkeiten zwischen den von ihm untersuchten Epochen hervor.

2 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: Richard Rothe 1989, p. 39, spricht von der »Verunsicherung/Verschiebung/Tilgung/ Setzung von Grenzen der Person nach außen oder innerhalb der Person« als Möglichkeiten von Selbstdefinition, wobei er in der Literatur der »Frühen Moderne« eher die Verunsicherung, Verschiebung, Tilgung bzw. die nur potenzielle oder unrealisierte Setzung von Grenzen diagnostiziert.

3 Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 1: Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. München: dtv 1980; Berlin, New York: de Gruyter 1967-1977, p. 878. [In der Folge zit. als KSA].

4 Zur Frage der Vermitteltheit sprachl. Ausdrucks u. der Kunst in der Romantik cf. u.a. Orosz, Magdolna: Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel. In: Szász, Ferenc/ Kurdi, Imre (Hg.): Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschr. f. Prof. Dr. Dr. h.c. Antal Mádl zum 70. Geb. Budapest: ELTE 1999 (Budapester Beitr. z. Germanistik 34), p. 168ff. sowie in www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MOrosz1.

5 Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn: Schöningh 1997, p. 263.

6 Ibid.

1. Sprache und Sprachkritik

Die Zeit der sog. »Jahrhundertwende« (d.h. der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert) – oder, mit einer anderen Terminologie, bzw. mit einer gewissen Ausdehnung der Periode, die »Frühe Moderne« – ist gekennzeichnet durch tief greifende soziale und kulturelle Veränderungen, die sich in unterschiedlichen kulturellen Diskursen auf verschiedene Art und Weise äußern. Es könnte auch von einer »Wendezeit«¹ gesprochen werden, die wesentliche Wandlungen in der Konzeption des Individuums mit sich bringt. Grundlegend ist dabei die in Philosophie, Psychologie (Psychoanalyse) sowie Literatur thematisierte Veränderlichkeit und Variabilität der Grenzen der Persönlichkeit² sowie die Einsicht in die sprachliche Bedingtheit von Wahrnehmung, Erfahrung und Erkenntnis, in die Sprachlichkeit als grundlegende Gegebenheit menschlicher Existenz und Welterfahrung. Nietzsche behauptet in seinem 1873 geschriebenen, aber erst 1896 veröffentlichten Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, die Metaphorizität sei eine allgemeine Eigenschaft der Sprache bzw. der menschlichen Erkenntnis, die verhindert, über die Erscheinungen der Welt wahre Aussagen machen zu können. Die Vermitteltheit von Erfahrung bzw. Erkenntnis durch sprachliche Zeichen ist nach Nietzsche ein absolutes Hindernis, das keine »richtige Perzeption« ermöglicht. Weder Kunst noch Philosophie können zur Erkenntnis des wahren Wesens der Dinge und der Welt führen, sie erreichen nur die Oberfläche, die Erscheinung und die Bilder der Sprache, denn »[w]as ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten.«³ Mehr noch, die »Abbildung« besteht eigentlich in einem von der Wahrnehmung über dem »Bild« des Wahrgenommenen bis zum »Wort« reichenden Prozess der Metaphorisierung: »Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher« (KSA 1, 879), und durch diesen Prozess wird eben die »Welt« hinter der Sprache »versteckt«:

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

Nietzsche beschäftigt sich hier eigentlich – und darin steht er in gewisser Weise in der sprachphilosophischen Tradition der deutschen Romantik, deren zentrales ästhetisch-philosophisches Anliegen in einer (in der Kunst und durch den in der »Universalpoesie« alle Bereiche absorbierenden künstlerischen Ausdruck ermöglichten) vermittlungsfreien Sprache/Ausdrucksweise bestand und die zugleich auch die Aporien solchen Bestrebens in Kauf nahm⁴ – mit dem Objektbezug, mit der Referenz sprachlicher Zeichen und mit dem Problem der in dieser Relation notwendigerweise objektivierten Vermitteltheit menschlicher Sprache. Die »Wahrheit« sollte zur Aufhebung des Objektbezugs führen, die einer Aufhebung der referenziellen Relation gleichkommen sollte. Ihre Unmöglichkeit lässt Nietzsche behaupten, Wahrheit sei nur

[e]in bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, [...]: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. (KSA 1, 880f.)

Auf diese Weise sind keine wahren Aussagen über die Welt zu machen (»wahr« im logischen oder epistemologischen Sinne):

[...] denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt gibt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, [...] eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache. [...] (KSA 1, 884)

Nietzsche bemüht sich hier primär um eine Wahrheitsdefinition von Aussagen, die später z.B. in den logisch-philosophischen Überlegungen des Wiener Kreises oder bei Wittgenstein im *Tractatus logico-philosophicus* gleichfalls eine zentrale Angelegenheit wird. Sie versuchen, eine formale »Theorie der Sprache« zu erarbeiten, die eine Isomorphie von Sprache und Welt vor-

7 Behler weist in dieser Hinsicht auf Mauthners Beschäftigung mit Nietzsches Sprachtheorie hin, die deshalb wichtig ist, weil sie in seiner Zeit – im Gegensatz zu anderen Aspekten von Nietzsches Philosophie – kaum entsprechend reflektiert wurde. Cf. Behler 1997, p. 261.

8 Mauthner, Fritz: Ola Hanssons Schriften. In: Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Litteratur, Wissenschaft und sociales Leben, 1. Jg., Nr. 46 v. 16.08.1890, p. 755.

9 Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 3. Stuttgart, Berlin: Cotta 1901-1902 [Ungek. Nachdr.: Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1982], p. 354.

10 Cf. Kampits, Peter: Der Sprachkritiker Fritz Mauthner: Vorläufer der *ordinary-language-theory* oder Nachfolger Nietzsches? In: *Modern Austrian Literature*, vol. 23, no. 2 (1990), p. 25, der Mauthners Behauptung betont, wonach Welterkenntnis »nur Selbstprojektion sprachlich-grammatischer Formen auf die Wirklichkeit bedeutet.«

11 Mauthner, Fritz: Die Herkunft des sprachkritischen Gedankens. In: *Die Zukunft* 12, Bd. 47 (1904), p. 18. Mauthners eigener Einschätzung gegenüber behauptet Landauer in einer Rezension von Mauthners Beiträgen, dass »Nietzsches Moralkritik und seine Ansätze zur Erkenntnis Kritik nur entzückende Plänkeleien auf den Außenwällen der Sprachkritik vorstellen, und ferner, dass seine Wortfreude und sein Hang, alle Fragen nur auf die Moralverfassung der Fragesteller hin anzusehen, ihn dauernd gehindert haben, die Fragwürdigkeit der Sprache zu erkennen.« – Cf. Landauer, Gustav: Mauthners Werk. In: *Die Zukunft* 11, Bd. 42 (1903), p. 457.

12 Mauthner 1904, p. 18.

13 Mauthner 1901-1902, Bd. 1, p. 713.

14 *Ibid.*, p. 49.

15 Mauthner 1901-1902, Bd. 1, p. 93.

16 *Ibid.*, Bd. 1, S. 118.

17 Mauthner 1904, p. 12.

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

aussetzt und die Sprache vom Metaphorischen und Metaphysischen befreit. Nietzsches an und für sich epistemologische Fragestellung erhält aber – trotz der im Titel angekündigten Absicht einer »außermoralischen« Annäherung – zugleich einen moralischen Anklang, indem »Wahrheit« bei ihm im doppelten Sinne funktioniert. Einerseits wird der Begriff ›Wahrheit‹ erkenntnistheoretisch verwendet und kennzeichnet die Beziehung der sprachlichen Zeichen (Laute, Worte) zu den durch sie bezeichneten Gegenständen. Andererseits erhält er eine ethisch-moralische Färbung, indem Nietzsche vom »Trieb zur Wahrheit« und »von der Verpflichtung, [...] wahrhaft zu sein« (KSA 1, 881) spricht, was letzten Endes zur »Lüge« führt, d.h. zur Unmöglichkeit, die im epistemologischen Sinne verstandene »Wahrheit« zu erreichen: »[E]r [der Mensch] lügt also in der bezeichneten Weise unbewusst und nach hundertjährigen Gewöhnungen« (*ibid.*). Diese Doppelreflexion über das Wesen der Sprache mündet in die Annahme, der auf den von vornherein metaphorischen Sprachgebrauch angewiesene Mensch »[...] trage] kein zuckendes und bewegliches Menschengesicht, sondern gleichsam eine Maske mit würdigem Gleichmaasse der Züge [...]« (KSA 1, 890). Eine gewisse Konzession an die Kunst wird zwar gewährt, da die Kunst eben aus dem Metaphorischen lebt: »[...] Jene Verstellung, jenes Verläugnen der Bedürftigkeit, jener Glanz der metaphorischen Anschauungen und überhaupt jene Unmittelbarkeit der Täuschung [...]« (KSA 1, 889) wären aber der Preis dafür. Nietzsche, der traditionelle Begriffe einer sprachlichen Analyse unterzieht, nimmt dadurch eine sprachkritische Position ein. So trägt er auch zur Bewusstmachung des »Sprachproblems« bei, denn seine Sprachkritik »hat paradigmatischen Charakter für das moderne Nachdenken über die Sprache und lässt sich als unablässige Selbstkritik der Sprachtheorie, als Versuch zur Überwindung aller metaphysischen Bindungen beim Verständnis der Sprache bezeichnen.«⁵

Nietzsches Sprachkritik, dieser »durchgängigen Fundamentalreflexion über die Sprache«,⁶ kam besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine große Bedeutung zu (z.B. bei Derrida, Foucault, de Man), und sie führte auch zu einem intensiven Nachdenken über die Rhetorizität des Sprachgebrauchs sowohl in Literatur als auch in Philosophie und Historiografie. In seiner eigenen Zeit rezipierten Nietzsches Sprachkritik wenige, so z.B. Mauthner⁷, der in einigen kleineren Schriften die Bedeutung von Nietzsche betont und hervorhebt, »[d]ie Geistesthaten Nietzsches gehören nämlich vorwiegend in das erkenntnistheoretische Gebiet; wenn er die ›Umwertung aller Werte‹ vorzunehmen verspricht [...], wenn er in erster Linie die Begriffe ›gut‹ und ›böse‹ in ihrer alten Bedeutung nicht mehr gelten lässt, so treibt er hauptsächlich Sprachphilosophie.«⁸ In seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* äußert er sich über das Problem der »Wahrheit« ähnlich, indem er sie als sprachliches Phänomen betrachtet und behauptet, »daß selbst der hohe Begriff der Wahrheit menschliches Gerede ist.«⁹ Für Mauthner, wie für Nietzsche, ist die Sprache ungeeignet, durch sie irgendwelche Erkenntnis der Welt zu erlangen, da zwischen der Wirklichkeit und der Sprache keine direkte Beziehung, keine Entsprechung besteht.¹⁰ Mauthner, der die Metaphysik ebenfalls ablehnt und vermeiden will, sieht in der Kritik der Sprache die Möglichkeit einer Befreiung von der Metaphysik. Er betont, seine Sprachkritik sei eine konsequente Weiterführung von »Nietzsches Zweifel an den historischen Gesetzen«,¹¹ die zur radikalen Sprachkritik führen soll: »Sprachwissenschaft im höheren Sinn wurde zur einzigen Geisteswissenschaft und eine Kritik der Sprache, die eine Erlösung von der Sprache, eine Erlösung vom Wortaberglauben verhieß, wurde das wichtigste Geschäft der denkenden Menschheit.«¹² Mauthners Kritik geht in dieser Bemühung bis zur Grenze des Sprachlichen, denn die »Kritik der Sprache muß Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren«,¹³ aber die ursprüngliche und verlorene Einheit zwischen Objekt und Subjekt, Natur und Mensch (die bereits von der Romantik mehrfach thematisiert und von Nietzsche als unerreichbar gesetzt wird) könnte nur um den Preis des Schweigens wiedergewonnen werden: »Und die Natur vollends ist sprachlos. Sprachlos würde auch, wer sie verstünde.«¹⁴ Gegenüber der Sprachlosigkeit könnten nach Mauthners Auffassung (und darin weicht er von Nietzsche ab) »Dichtung« und Literatur aufkommen, allerdings unter Verzicht auf das Bild der Wirklichkeit, d.h. auf Erkenntnis und Wahrheit, weil »die Sprache wohl ein herrliches Kunstmittel, aber ein elendes Erkenntniswerkzeug ist.«¹⁵ Die literarisch verwendete Sprache könnte die Funktion der »Wortkunst und nichts als Wortkunst«¹⁶ übernehmen. Mauthner trennt somit die »Sprache als Kunstmittel« von dem »Wesen der Sprache als Erkenntniswerkzeug«¹⁷; der Kunst wird jede Erkenntnisfunktion abgesprochen, denn »[d]ie Poesie ist ein Sinnenreiz durch Worte.«¹⁸ So wird der Mangel an Erkenntnis, der der Sprache zugeschrieben wird, für die Kunst jedoch ins Positive gewendet, denn eben dadurch kann die Sprache zumindest als Kunstmittel funktionieren, sie wird um den Preis der »Wahrheit«, der

19 Cf. Ullmann 2000, p. 150, die diese Feststellung Mauthners »für das Fundament seiner Kunsttheorie« hält.

20 Mauthner 1901-1902, Bd. 1, p. 369, formuliert diese Einsicht folgendermaßen: »Um so feiner erkannte er [Nietzsche], was wir für das Wesen der Sprache als Kunstmittel erklärt haben, daß die dichterische Sprache keine scharf umrissenen Begriffe kenne.«

21 Ibid., Bd. 1, p. 368.

22 Müller-Richter, Klaus: Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des Sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der klassischen Moderne und in der Literatur der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In: Sprachkunst 27, H. 1, (1996), p. 74.

23 Cf. Kampits 1990, p. 23, der zugleich vor der Behauptung eines direkten Einflusses von Mauthner »auf diejenigen kulturellen Strömungen und Aufbrüche [...], die unter dem Titel ›Wien um 1900‹ einen nach wie vor beliebten Topos des Gegenwartsinteresses darstellen.«

24 Hofmannsthal, Hugo v.: Sämtliche Werke. Krit. Ausg. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt/M.: Fischer 1975-1991 [Bd. XXVIII: 1975; Bd. XXIX: 1978; Bd. XXXI: 1991], p. 49. [In der Folge zit. als SWKA].

25 Obwohl *Ein Brief* oft als direkte Äußerung von Hofmannsthal aufgefasst wird, handelt es sich hier um einen fiktiven Brief einer fiktiven Person, d.h. um ein literarisches Werk, wie das Sommerhage 1993, p. 228, auch betont: »Der Brief des Lord Chandos ist keineswegs – also auch dann nicht, wenn man ihn auf Hofmannsthal bezieht und autobiographisch liest – das Dokument einer zufällig-individuellen ›Schaffenskrise‹ eines besonderen, vereinzelt, mithin beliebigen Künstlers – weder des 16. noch des 19. Jahrhunderts –, dieser Brief ist überhaupt kein Dokument, sondern ein poetischer Text.«

26 Ibid., p. 231.

27 Dadurch lassen sich Parallelen zu Hofmannsthals Zeit ziehen, wodurch in fiktiver Form die Krise seiner Zeit erörtert werden kann, und die Schaffenskrise von Chandos repräsentiert literarische Entwicklungslinien, als deren Folge die Situation der Jahrhundertwende zumindest zum Teil interpretierbar wird: »Chandos' Krise wird von Hofmannsthal dargestellt als Resultat der literarischen Entwicklung seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, insofern Chandos' Laufbahn als

Erkenntnis für einen beschränkten Bereich gerettet.¹⁹ Mauthners Festhalten am Wert der Sprache als Kunstmittel führt ihn auch zu einer Kritik an Nietzsche, der diese Funktion, zwar erkennt,²⁰ jedoch nicht anerkennt: »Aber nicht als Erkenntniswerkzeug verwirft er die Sprache, immer nur als Werkzeug zum Ausdruck einer Stimmung. Der Dichter Nietzsche erhebt unerfüllbare Ansprüche an die Sprache.«²¹

2. Sprachkrise und Literatur

Die in Philosophie und Sprachkritik artikulierte und betonte Brüchigkeit der Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihrem Bezeichneten, zwischen Sprache und Welt, Subjekt und Objekt bedeutet für die Literatur zugleich das Problematisch-Werden ihrer eigenen Mittel bzw. der Beziehung dieser Mittel zum außersprachlichen Kontext. Diese Problematik wurde oft als »Sprachkrise« bezeichnet und entspringt einer »umfassenden Krise der Rationalität an der Wende zum 20. Jahrhundert«.²² Die Problematisierung der Sprache und ihrer Möglichkeiten steht der Mauthnerschen Sprachkritik ziemlich nahe und erhält davon manche Impulse,²³ indem die sprachkritische Position, als Herausforderung, zur Reflexion über »Auswege« zwingt.

Die Möglichkeit der Akzidenzialität der Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, die schon in der romantischen Sprachphilosophie auftaucht und bei Nietzsche als unvermeidbare Metaphorizität sprachlichen Ausdrucks sowie bei Mauthner in einer umfassenden Sprachkritik erscheint, ruft im literarischen Diskurs der Jahrhundertwende verschiedene Reaktionen hervor: einerseits die krisenhafte Bewusstmachung der Unmöglichkeit adäquaten sprachlichen Ausdrucks und die Suche nach Alternativen, andererseits den spielerisch-freien Umgang mit der von der mimetischen Bindung frei gewordenen, freigesetzten Sprache.

Die berühmte Diagnose des Chandos-Briefes: »Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, [...]« wird zurückgeführt auf die Sprachlichkeit des Zerfallsprozesses, denn »[...] nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen«²⁴; außerdem ist dem Lord Chandos »[...] die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen« (SWKA XXXI, 48), d.h. sich auszudrücken. Der Chandos-Brief als repräsentativer literarischer Text²⁵ artikuliert u.a. auch die Fragwürdigkeit der Bezeichnungsfähigkeit der Sprache: der Prozess dehnt sich allmählich auf alle Arten von Ausdrücken und Begriffen aus, auf abstrakte Worte, moralische Urteile und letztendlich auf die einfachsten Ausdrücke »im familiären und hausbackenen Gespräch« (SWKA XXXI, 49). Hinter der Sinnentleerung konventionell gebrauchter und funktionierender Ausdrücke, d.h. sprachlicher Zeichen lauert das Nichts, die Worte verweisen auf nichts, sie bezeichnen nichts: »Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt« (SWKA XXXI, 49). Der geschilderte Zustand von Chandos, »eine Geschichte zunehmender Welt-, Selbst- und Sprachentfremdung«²⁶ ist eigentlich als eine Art Reaktion auf die in einer früheren Periode erlebte große Einheit von Individuum und Welt anzusehen:

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur, [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber; [...] Das eine war wie das andere; keines gab dem andern weder an traumhafter überirdischer Natur, noch an leiblicher Gewalt nach, [...] überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahr [...] (SWKA XXXI, 47f.)

Zudem darf nicht vergessen werden, dass die Problematik des Lord Chandos eigentlich als Künstler- bzw. Kunstproblematik erscheint, denn er selbst (zumindest bevor er damit wegen seiner schwerwiegenden »Verstummung« aufgehört hatte) war ein erfolgreicher und wortgewaltiger Schriftsteller mit abgeschlossenen sowie geplanten Werken.²⁷ Damals schien das Problem der sprachlichen Formulierbarkeit bewältigt zu sein, die Sprache stand dem Künstler zur Verfügung, und die schriftstellerischen Pläne verraten die Zuversicht, dass Welt und Individuum sprachlich, durch eine »Chifferschrift« ergreifbar sind:

Ich spielte auch mit anderen Plänen. [...] Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bild-

Schriftsteller rekonstruierbar ist als eine Literaturgeschichte in nuce mit den Phasen der Anakreontik, der Klassik, der frühen, der späten Romantik bis hin zum Impressionismus der Jahrhundertwende; folglich sind die geschilderten Krisensymptome nicht (allein) zurückzuführen auf die vereinzelte Problematik eines besonderen Künstlers, sondern [...] sie ergeben sich konsequent aus dem Kursus der Literatur insgesamt.« – Sommerhage 1993, p. 230.

28 Cf. auch Sommerhage 1993, p. 230.

29 Es gibt vielfältige intertextuelle Bezugnahmen im Brief, die fiktive Laufbahn von Chandos baut sich auf einer ganzen Reihe solcher Allusionen auf. Cf. Sommerhage 1993, p. 232ff.

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

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

32 Über die Bedeutung und Funktion des »Schweigens« bei Hofmannsthal cf. die Studie v. Osterkamp, Ernst: Die Sprache des Schweigens bei Hofmannsthal. In: Hofmannsthal. Jb. zur europ. Moderne 2 [Freiburg: Rombach] (1994) [Hg. v. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, u. Gotthart Wunberg], pp. 111-137, wo zwischen »schweigen« und »stumm sein« ein Unterschied gemacht und zugleich behauptet wird: »Das Schweigen als künstlerische Ausdrucksform tritt nach 1902 [also nach dem Chandos-Brief, MO] deutlich zurück. [...] nach 1902, nach der Fiktionalisierung der Gefahr des Verstummens, wirft Hofmannsthals Poesie diesen Schatten seltener als im Frühwerk.« – Ibid., p. 114f.

hauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. (SWKA XXXI, 46f.)

Die Hieroglyphe als Zeichen, das eine Identität zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem repräsentiert, taucht in den Überlegungen bzw. Plänen von Chandos auch auf, sie ist aber ein Zeichen, dessen Bedeutung nur für Momente (»manchmal«) und sich fast mythisch-offenbarend (»wie hinter einem Schleier« – es erinnert an die geheimnisvolle Göttin in Novalis' *Lehrlingen zu Sais*)²⁸ auftun kann. Dadurch bezieht sich der Autor des fiktiven Briefes ziemlich direkt auf die (Früh)Romantik und besonders auf Novalis,²⁹ dessen Einfluss er auch in anderer Hinsicht anerkennt, wie Hofmannsthal sich darüber in seinem Brief an Mauthner vom 3. November 1902 in Bezug auf die Einwirkungen auf den Brief äußert:

Meine Gedanken sind früh ähnliche Wege gegangen, vom Metaphorischen der Sprache manchmal mehr entzückt, manchmal mehr beängstigt. [...] Es besteht eben beides: Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch Ihr Buch. Der merkwürdige »Monolog« von Novalis, gewöhnlich hinter den Fragmenten gedruckt, ist Ihnen doch gewiß auch bekannt? [...] Das Sonderbare ist, daß ich mir gar nicht bewußt war, in dem »Brief« in diese alten Gedankengänge hineingekommen zu sein – er ist von einem andern Standpunkt aus geschrieben – und erst durch Ihre Zeilen darauf aufmerksam geworden bin. (SWKA XXXI, 286f.)

Der Gebrauch der Bezeichnung »Hieroglyphe« taucht bei Hofmannsthal nicht nur im Brief auf, Allusionen auf die Hieroglyphe als Zeichen, das die Einheit zwischen Form und Aussage, Bezeichnetem und Bezeichnendem verwirklichen kann, lassen sich in Texten im Umfeld des Chandos-Briefes auch finden; übrigens wird die Idee der »Hieroglyphe« zugleich im Sinne von etwas Ursprünglichem gebraucht, das von Gott gegeben und nur in der Natur bzw. dem Künstler (d.h. in der Poesie) zugänglich sei³⁰; das wird z.B. im *Gespräch über Gedichte*³¹ klar formuliert:

Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: [...] Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklicherweise, daß auch er diese göttlichen Chiffren in seine Schrift verweben darf. (SWKA XXXI, 79)

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

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, [...] kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. (SWKA XXXI, 50)

Diese Lage sollte auch zur Suche nach Auswegsmöglichkeiten anregen, denn es wären mehrere Lösungen denkbar: Einerseits ein völliges Verstummen – Chandos schreibt ja seinen Brief nach »zweijährige[m] Stillschweigen« (SWKAXXXI, 45) –, und der Lord lebt wirklich ein »stummes«, nur noch durch Äußerlichkeiten aufrecht erhaltenes Leben: »[...] lebe ich ein Leben von kaum glaublicher Leere und habe Mühe, die Starre meines Innern [...] zu verbergen« (SWKA XXXI, 52).³² Es könnte sogar auch behauptet werden, dass Chandos hier als eine mögliche Alternative die schlimmsten Folgen der Akzidenzialität der Sprache, des Zeichens erlebt.

Als andere Lösung der Krise wäre eine Suche nach alternativen Bezeichnungs- und Ausdrucksmöglichkeiten vorstellbar: Chandos formuliert den Gedanken des symbolischen, bedeutungstragenden Augenblicks, der eine intuitive, momentane Herstellung der Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem erlaubte: »Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.« (SWKA XXXI, 52) Das Ergebnis dieser intuitiv-subjektiven, beinahe mystischen Beziehung zur Welt



33 Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentar. Ausg. in vier Bden. Bd. 3: Prosa und Dramen Hg. v. August Stahl. Frankfurt/M.: Insel 1996, p. 469 [In der Folge zit. als WKA].

34 Über diese Frage cf. Müller-Richter 1996, p. 76ff.

35 Es könnte hier auf das bei Hofmannsthal auch anderswo (z.B. in *Andreas*) auftauchende Motiv der »Maske« hingewiesen werden, die bei Nietzsche als Metapher der Verstellung, der Unerkennbarkeit der Welt funktioniert. – Cf. KSA, Bd. 1, p. 890. [In der Folge zit. als KSA].

könnte eine ideelle, aber (noch) nicht existierende Sprache sein, die die verlorene Einheit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem realisierte:

[...] weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische [...], sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.« (SWKA XXXI, 54)

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

Ist es möglich, daß man ›die Frauen‹ sagt, ›die Kinder‹, ›die Knaben‹ und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen?
Ja, es ist möglich.
Ist es möglich, daß es Leute giebt, welche ›Gott‹ sagen und meinen, das wäre etwas Gemeinsames?³³

Wenn »mit dem Sagen nur Unrecht geschieht« (WKA, 544), dann ist die Sprache ein inadäquates Ausdrucksmittel, so dass *Malte* das alternative Mittel im Sehen, in der »Poetik des neuen Sehens«,³⁴ wodurch sowohl Innen- wie Außenwelt (allerdings mit der Dominanz des Inneren) besser erkennbar werden, zu finden versucht:

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht. [...] Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. (WKA, 456f.)

Durch diesen Prozess wird sich »[e]in neues Leben voll neuer Bedeutungen« auf tun, das aber »nur um den Preis des Alleinseins« (WKA, 505) zu erkaufen ist. Darin besteht eben die andere Seite des Sehens als Selbst- und Welterfahrung, denn es signalisiert auch die Spaltung zwischen Sehendem und Gesehenem, wobei das Gesehene, sei es Gegenstand oder Mensch, als Objekt funktioniert, wodurch eine allgemeine Verdinglichung vor sich geht: Der Kaufmannssohn in Hofmannsthals *Märchen der 672. Nacht* betrachtet seine Dienerin als wäre sie eine schöne Statue (SWKA XXVIII, 20), und er wird von den Dienern ebenso wahrgenommen:

[...] er fühlte, ohne hinzusehen, daß die Augen seiner vier Diener auf ihn geheftet waren. Er wußte, ohne den Kopf zu heben, daß sie ihn ansahen, ohne ein Wort zu reden, jeder aus einem anderen Zimmer. [...] Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte. (SWKA XXVIII, 18)

Der Preis für diese Art der Selbst- und Weltwahrnehmung ist wiederum die Beziehungslosigkeit, die schließlich auch zum Tod des Individuums führt. Die Verdinglichung geht in manchen Fällen so weit, dass das Individuum den Punkt erreicht, »sich selbst als Object zu behandeln« (SWKA XXIX, 18), was einerseits zum Bedürfnis eines völlig »contemplativen Lebens« (SWKA XXIX, 20), andererseits zu einem theatralischen Selbsterlebnis und einer theatralischen Selbstinszenierung, zu einem narzisstischen Verhalten führen kann:

[...] er fieng an, sich in Costüm zu sehen und in costümierten Redensarten zu denken. Er genoss das seltsame Glück, seine Umgebung zu stilisieren und das Gewöhnliche als Schauspiel zu genießen. (SWKA XXIX, 17)³⁵

Dieser Narzissmus, der auch als Verwischen der Grenzen zwischen Ich und Welt angesehen werden kann, bestimmt Andrians *Garten der Erkenntnis*: »Da wurde ihm klar, daß er nicht in





36 Andrian, Leopold: *Der Garten der Erkenntnis*. Zürich: Manesse 1990, p. 54. [In der Folge zit. als GE].

37 Akzidenzialität und Symbolhaftigkeit ergänzen einander auch, was in der Funktion der Namengebung bzw. Benennen im *Garten der Erkenntnis* nachweisbar ist. Cf. Sorg, Reto: Aus dem ›Garten der Erkenntnis‹ in die »Gärten der Zeichen«. Zu den literarischen Erstlingen von Leopold Andrian und Carl Einstein. In: *Sprachkunst* 27, H. 2, (1996), p. 261.

38 Über die Relativierung der »Grenze zwischen Schein und Sein, Wirklichkeit und Traum« bei Beer-Hoffmann cf. Paetzke, Iris: Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke 1992, p. 77; über die Unterschiede zwischen dem ›Traum‹ in der Romantik und bei Beer-Hoffmann cf. *ibid.*, p. 79.

39 Beer-Hoffmann, Richard: *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1963, p. 607. [In der Folge zit. als GW].

40 Pfeiffer, Joachim: *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Studien zur dt. Lit. 146), p. 138.

41 Musil, Robert: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*. Reinbek: Rowohlt 1980, p. 117.

42 Musil, Robert: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. II: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*. Reinbek: Rowohlt 1978, p. 46f. [In der Folge zit. als GWPS].

der Welt seine Stelle suchen müsse, denn er selber war die Welt, gleich groß und gleich einzig wie sie; [...].«³⁶ Diese Art von Selbst- und Welterlebnis erscheint auch als Erlebnis der Akzidenzialität und Subjektivität der Sprache:³⁷

Damals (er ging ins zwölfte Jahr) war der Erwin so einsam und sich selbst genug, wie niemals später; sein Körper und seine Seele lebten ein fast zweifaches Leben geheimnisvoll ineinander; die Dinge der äußeren Welt hatten ihm den Wert, den sie im Traume haben; sie waren Worte einer Sprache, welche zufällig die seine war, aber erst durch seinen Willen erhielten sie Bedeutung, Stellung und Farbe. (GE, 8)

Ein ähnliches Identitätsverhältnis zwischen Ich und Welt lässt sich in Beer-Hoffmanns *Der Tod Georgs* beobachten, das durch den alternativen Bewusstseinszustand des Traumes zustande kommt:³⁸

Fremd und sie nie erfassend, war er in die Welt geworfen, in der er im Wachen lebte; wovon er nicht wußte, rührte an ihn, und was er tat, wirkte ins Unbekannte. Aber aus ihm geboren war die Welt, in der er träumte; von ihm gesteckt waren die Grenzen ihrer Himmel und ihrer Erden.³⁹

Das Welterlebnis Pauls ist ebenfalls narzisstisch auf sich bezogen, eine »absolute Selbstbe-gründung des Bewußtseins«:⁴⁰

Sich selbst nur hatte er in allen gesucht, die ihm begegnet waren, und von dem ganzen Reichtum ihres eigenen Lebens, den Frauen ihm entgegneten, hatte er nicht[s] wissen wollen. Es quälte ihn, daß er sie anders wußte, als er selbst war. (GW, 614)

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

Genau um das, was sich nicht ausdrücken läßt, geht es. Das, was zwischen den Worten schwingt, was sich wehrt, in die plumpe Form des Wortes sich gießen zu lassen, [...] Es ist eben das, was vor dem Wort da ist, und was jedes Wort überdauert. Dieses ›was sich nicht ausdrücken läßt‹ – fühlen oder ahnen zu lassen, ist die eigenste Aufgabe des Dichters. [...] Sagbares zu sagen, das ist der ungeheuer, nicht leichte, der Sprache auferlegte Dienst. Aber ihre verklärte Sendung, zu der sie manchmal aufblühen darf, ist: Unsagbares, Letztes, ahnen zu lassen. (GW, 627)

Die komplexe Struktur der Psyche, deren Ausdruck auch der Traum bzw. traumähnliche Bewusstseinszustände sein können, bedingt z.T. die Möglichkeiten sprachlicher Erschließung der Welt und des Ich. In seiner 1908 verteidigten Dissertation *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* behauptet Musil, die Unterscheidung von physischen und psychischen Gegebenheiten sei allein von der Untersuchungsperspektive abhängig, denn »[d]ie Elemente sind nur einmal da und sind weder physisch noch psychisch, nur in Bezug auf andere Elemente sind sie bald das eine, bald das andere«⁴¹; so sind die Erscheinungen der Welt nur in bestimmten Funktionszusammenhängen und aus der gewählten Untersuchungsperspektive unterscheidbar, wodurch ihre Erkenntnis von vornherein als perspektivisch bedingt erscheint. Im wenig später erschienenen *Törleß-Roman* geht es auch um Erkenntnis einer dem Erkennenden als »unsicher« und verschwommen erscheinenden Welt. Physisches und Psychisches sowie die Unterscheidung von Bewusstem und Unbewusstem innerhalb des Psychischen erhalten einen besonderen Akzent, denn die Selbst- und Welterfahrung bzw. ihre Formulierbarkeit werden eben angesichts der unsicheren Unterscheidungskriterien erschwert:

Dann war es auch möglich, daß von der hellen, täglichen Welt, die er [Törleß] bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe. Daß zwischen jenen Menschen, deren Leben sich wie in einem durchsichtigen und festen Bau von Glas und Eisen geregelt zwischen Bureau und Familie bewegt, und anderen, Herabgestoßenen, Blutigen, ausschweifend Schmutzigen, [...] nicht nur ein Übergang besteht, sondern ihre Grenzen heimlich und nahe und jeden Augenblick überschreitbar aneinanderstoßen. (GWPS, 46f.)⁴²

Angesichts dieser Erkenntnis ist es nicht verwunderlich, dass Törleß die Unzulänglichkeit der Sprache erlebt: »Es war ein Versagen der Worte, das ihn da quälte, ein halbes Bewußtsein, daß

43 Paetzke 1992, p. 114, stellt Musils Roman, der »wegweisend eine für die Prosa des 20. Jahrhunderts zentrale Problematik« gestaltet, zugleich auch in die literarische Tradition des modernen Erzählens.

44 Titzmann 1989, p. 36.

45 Ibid., p. 51.

46 Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 1. Frankfurt/M.: Athenäum 1971/72, p. 333. – Die strikten Einordnungen von Phänomenen der Sprache bzw. des Erzählens i.A. oder in bestimmten Epochen helfen zwar dabei, bestimmte Erscheinungen und Prozesse klar zu konturieren, trotzdem sind die konkreten »Fälle« meistens viel facettenreicher, so dass eher Tendenzen bestimmter »Entwicklungen« zu diagnostizieren sind, wie es auch die untersuchten Texte beweisen. Außerdem ließe sich die strikte Trennung der syntagmatischen und der paradigmatischen Achse der Sprache im Lichte der Behauptung einer übergreifenden Rhetorizität und Metaphorizität der Sprache sowieso überprüfen.

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

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

48 Wünsch, Marianne: Wege der »Person« und ihrer »Selbstfindung« in der fantastischen Literatur nach 1900. In: Pfister, Manfred (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau: Richard Rothe 1989, p. 169 [unter »Realität« sollte immer »fiktive – erzählte – Realität« verstanden werden].

49 Das Erzählen von Perutz weist vielfache Ambivalenzen sowie die Dekonstruktion von erzählter Geschichte durch vielfache Perspektivierung auf, wobei auch metaphorische Elemente sogar in seinen »historischen« Romanen vielfach nachweisbar sind. Lüth spricht in dieser Beziehung von »seiner ambivalent phantastischen Erzählkunst.« – Cf. Lüth, Reinhard: Leo Perutz und das

die Worte nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene waren.« (GWPS, 65) Dieses Erlebnis ist grundlegend für Törleß und dem Grunderlebnis vieler fiktiver Figuren literarischer Werke der Zeit ähnlich, es »resultiert aus einer Verselbständigung der Dinge, die sich ergibt, weil das Subjekt mit dem Begriff auch die Herrschaft über das Objekt verliert.«⁴³ Einen Ausweg könnte die Hinwendung zur eigenen Psyche, der Rückzug ins Innere der Persönlichkeit bedeuten, wie es im Törleß-Roman aufgezeigt wird, in dem (neben anderen Aspekten) eine Reihe Versuche von Törleß, »des jungen, auf sich selbst gestellten Menschen« dargestellt wird, »die Kräfte des Inneren zu entfalten« (GWPS, 10)

3. Metaphorisierung und literarisches Erzählen

Die sich um die Jahrhundertwende in verschiedenen kulturellen Diskursen (u.a. im philosophischen, psychologischen, literarischen Diskurs) herauskristallisierende Individuum-Konzeption, die den Menschen »als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten [denkt], die zum jeweiligen Zeitpunkt nur partiell realisiert sind«,⁴⁴ 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 i.A.) durch eine »uneigentliche Sprachverwendung«, eine »nicht-mimetische Autonomie«,⁴⁵ die sich u.a. sehr stark in einer Metaphorisierung äußern kann, indem die erzählte Geschichte in sprachspielerischer Freiheit in metaphorische Erzählung, bzw. in »erzählte Metapher« übergeht. Damit widerspricht diese Art des Erzählens Jakobsons Behauptung über die Geltung des Doppelcharakters der Sprache in verschiedenen »Anwendungen«, wonach die Metapher in der Lyrik, die Metonymie in der (Helden)epik vorherrscht, »[d]eshalb ist für die Poesie die Metaphorik und für die Prosa die Metonymik der Weg des geringsten Widerstandes.«⁴⁶ Die Metaphorisierung des Erzählens in der »Frühen Moderne« bedeutet eigentlich, dass die Erzählliteratur, in der Suche nach neuen Wegen des Erzählens,⁴⁷ sich den der Sprache sowieso inhärenten Mitteln bedient und neue Möglichkeiten findet, indem die Metapher als Strukturprinzip auf verschiedenen Ebenen der Texte funktioniert.⁴⁸

Es ist hier anzumerken, dass die Metaphorisierung keineswegs als allgemeines und abschließliches Verfahren funktioniert, denn ein anderer »Ausweg« aus der Problematik des Erzählens, der Unmöglichkeit der zusammenhängenden Geschichte besteht nach Wünsch in der »Rettung« der erzählten Geschichte in der fantastischen Literatur der Frühen Moderne, indem das Fantastische das Metaphorische »ersetzen« kann: Während »die neuen Probleme im Umgang des Subjekts mit sich selbst, [...] in der nicht-fantastischen Literatur der Epoche, [...] notwendig annähernd nur in uneigentlich-tropischer Rede dargestellt werden können, d.h. die Texte zu bestimmten Formen auf der Ebene des *discours* zwingen, [...]«, wird »von der fantastischen Literatur der Epoche auf der *histoire*-Ebene realisiert [...]: Was in der nicht-fantastischen Literatur der Epoche bloß uneigentliche Rede und somit Nicht-Realität ist, wird in der fantastischen wörtlich genommen und als Realität dargestellt.«⁴⁹ Außerdem ist es m.E. möglich, dass die fantastische erzählte Geschichte mit metaphorischen Elementen verbunden wird, so z.B. erscheinen in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in kleineren Episoden bestimmte fantastische Elemente, die Texte von Perutz⁵⁰ weisen auch solche Phänomene auf, bei Kafka werden fantastisch-absurde Geschichten mit metaphorischen Elementen durchwoben erzählt, und in der ungarischen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts können ebenfalls solche Verfahren nachgewiesen werden, u.a. eben bei Viktor Cholnoky, dessen Erzählweise hier eingehender untersucht wird.

Die Metapher als nicht nur in der Literatur vorkommendes allgemeines sprachliches Phänomen ist eine rhetorische Erscheinung und gehört zu den Tropen; sie kann in verschiedenen Rhetorik-Auffassungen unterschiedlich definiert werden, in diesen Definitionen wird aber eine gewisse Ähnlichkeits- oder Abbildrelation als Grundlage der Metapher vorausgesetzt. In der Poetik bestimmt Aristoteles die Metapher als »die Übertragung eines Wortes, das eigentlich eine andere Bedeutung hat, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf die andere oder durch Analogie.«⁵¹ In der Definition von Aristoteles wird das Prinzip der Übertragung/Ersetzung mit dem der Analogie verbunden und enthält somit die beiden grundlegenden Traditionslinien von poetisch-rhetorischen Theorien.⁵² Plett

Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900. In: *Modern Austrian Literature* 23, H. 1 (1990), p. 49, bzw. von »seinen phantastisch-historischen Romanen« – *ibid.*, p. 40, demgegenüber behauptet Müller, dass »den Arbeiten, die Perutz' Werk der ›literarischen Phantastik‹ zuordnen«, »eine [...] Präzision fehlt«. – Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. München: Beck 1992, p. 99, zumindest im Sinne der strikten Definition der »fantastischen Literatur« nach Wünsch.

50 Aristoteles: *Poetik*, 1457b.

51 Über diese zwei Definitionsarten und ihre Bedeutung in der Literatur der Moderne cf. auch Thomka 1980, p. 37f.

52 Plett, Heinrich F.: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Buske 1991, p. 79.

53 Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik*. Ismaning: Hueber 1990, p. 78.

54 In der Klassifikation von Peirce gehört das ›Ikon‹ mit dem ›Index‹ und dem ›Symbol‹ der Gruppe der durch den Objektbezug bestimmten Arten von Zeichen an, es ist »ein Zeichen, das sein Objekt bezeichnet, indem es dieses Objekt abbildet bzw. imitiert«. – Cf. Walther, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*. Stuttgart: DVA 1979, p. 63. Die Ikone werden bei Peirce weiter unterteilt in Bilder, Diagramme und Metaphern. – Cf. Sebeok, Thomas A.: *Signs. An Introduction to Semiotics*. Toronto and Buffalo: Univ. of Toronto Pr. 1994, p. 85, die verschiedene Unterarten der auf Grund von Ähnlichkeit definierten Art des ›Ikons‹ repräsentieren.

55 Nietzsche selbst misst einer gewissen »Bildlichkeit« gegenüber der Begrifflichkeit eine zentrale Funktion im Entstehen von Sprache bei. Cf. KSA 1, 881.

56 Cf. die Erzählung *Kökküregén kán fogai*, Cholnoky, Viktor: *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések*. Budapest: Ister Kiadó 1999, p. 166f. Symbolische Bedeutung erlangt der Sprachwechsel auch in Roths Roman *Radetzkymarsch*, wo beim Kriegsausbruch die ungarischen Offiziere der k.u.k.-Armee plötzlich Ungarisch zu sprechen anfangen.

57 Cf. Eisemann, György: *Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz*. Cholnoky László regényeiről [Moderne Varianten der Erzählung des Individuums. Über die Romane von László Cholnoky]. In:

definiert die Metapher als »Ersetzung einer primären semantischen Texteinheit durch eine sekundäre, die zu jener in eine Abbild- oder Ähnlichkeitsrelation gesetzt wird«⁵³, bei Lausberg bedeutet die »metaphora« den »Ersatz [...] eines ›verbum proprium‹ [...] durch ein Wort, dessen eigene *proprie*-Bedeutung mit der des ersetzten Wortes in einem Abbild-Verhältnis [...] steht«⁵⁴ Im erweiterten Sinne lässt sich die Metapher eben durch dieses Abbild- oder Ähnlichkeitsverhältnis einem breiteren Bereich zuordnen, indem sie zur Klasse der sog. ›Ikonen‹ gehört, deren eine Art sie – neben ›Bildern‹ und ›Diagrammen‹ – bildet.⁵⁵ Die Frage der Ikonizität lässt sich weiterhin verallgemeinern und als grundlegende Eigenschaft aller Kunst betrachten, wie es bei Morris (oder eben auch bei Lotman) der Fall ist; in literarischen Werken ist diese Frage insofern komplizierter, als literarische Texte, da sie aus sprachlichen Zeichen bestehen, diesen ikonischen Charakter nur indirekt besitzen können, im Falle von metaphorischer Sprachverwendung kommt aber eben die der Sprache i.A. innewohnende Ikonizität stärker zum Ausdruck.⁵⁶

Die Problematik der Sprache, die Einsicht in die Metaphorizität des Sprachgebrauchs und ihre Unaufhebbarkeit führen bei einigen Autoren der ›Frühen Moderne‹ zur spielerischen Artikulierung ihrer figurativen Kapazität. Die Akzidentalität des sprachlichen Ausdrucks kann sich bei einigen Autoren in der Thematisierung der Beliebigkeit der Sprachverwendung äußern, so z.B. in manchen Novellen von Viktor Cholnoky: Einerseits artikuliert sich durch Versatzstücke verschiedener Sprachen in diesen Texten eine sprachliche Vielfalt, die gewissermaßen die sprachliche (und dadurch auch ethnisch-kulturelle) Mannigfaltigkeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie repräsentiert und zugleich auch die identitätsstiftende Funktion der Sprache symbolisch-spielerisch andeutet, indem z.B. der Ich-Erzähler die Sprache nach der Nationalität bzw. dem Wunsch und der aktuellen Identifikation seines Gesprächspartners wählt und diese Tatsache im Text selbst reflektiert.⁵⁷ Andererseits kann die der Sprache innewohnende Willkürlichkeit spielerisch auch dort aufgenommen werden, wo die Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnendem sowie die Fallen des Sprachgebrauchs und der Kommunikation eigentlich die erzählte Geschichte strukturieren.

Die metaphorische Sprachverwendung wird in vielen Erzählungen von Viktor Cholnoky zum Strukturprinzip,⁵⁸ indem ein Problem der erzählten (fiktiven) realen Welt in einem Sprachspiel aufgelöst wird. Obwohl Cholnoky zugleich auch das anekdotische Erzählen repräsentiert, indem die meisten seiner Texte eine »Geschichte«, eine Episode – oft anekdotisch pointiert oder eventuell auch in fantastischer Ausprägung⁵⁹ – erzählen, erscheinen bei ihm oft sprachspielerische oder selbstreflexive, die Geschichte dekonstruierende Momente und heben damit das Anekdotische auf.⁶⁰ Am auffallendsten kommt das darin zum Ausdruck, dass ein metaphorischer Ausdruck ins erzählte Geschehen gewendet wird: Der Ausdruck »ein (wach-sames) Auge auf etwas/jemanden haben« wird in der Erzählung *Trivulzio szemé* zur konkreten Handlung, in der die Figur sein Glasauge herausnehmend und hinterlassend die Eingeborenen von Neuseeland bewachen will:

Mert én ugyan elmegyek, de a szememet, azt itthagynom. Ide teszem, nézzétek, ennek a lefűrészelt törzsű fának a tönkjére, s innen látni fog benneteket.⁶¹

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

Így történhetett meg megint az az igazságtalan igazság, hogy nem a gerincemet törte el, nem is a fogat fogért igazságot csinálta meg rajtam, hanem rácáfolva a bibliára: szemet vett a fogért... kiütötte a fél szememet.⁶²

Der Ausdruck »wie vom Blitz getroffen« wird wiederum zur erlebten und detailliert berichteten (fiktiven) Realität in *Polixéna kisasszony pöre*,⁶³ und der Ausdruck »ins Gras beißen« bildet die Grundlage der erzählten Geschichte in *Kökküregén kán fogai*.⁶⁴ Außerdem ist in den Erzählungen von Viktor Cholnoky eine starke Anthropomorphisierung der Naturerscheinungen zu beobachten,⁶⁵ die auch eine gewisse »uneigentliche«, d.h. nicht-mimetische Sprachverwendung⁶⁶ und eine gewisse Selbstreflexivität solcher Texte signalisiert: Die erzählte/erzählbare Geschichte verliert ihre Funktion, sie wird verfremdet und ihrer fiktiven Realität enthoben.

Viktor Cholnokys *Az alerionmadár vére (Das Blut des Alerion-Vogels)*⁶⁷ kann als eine durchaus metaphorische Erzählung betrachtet werden, in der die erzählte Geschichte zugunsten



Ders. (Hg.): A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX-XX. század magyar prózájában. Budapest: ELTE 1999, pp. 19-32; Fazekas, Natasa: Szimbolika és retorika Cholnoky Viktor novelláiban [Symbolik und Rhetorik in den Novellen von Viktor Cholnoky]. In: Ibid., p. 35ff.

58 So z.B. in den Erzählungen *Olivér lovag* oder *Polixéna kisasszony pöre*, in der letzteren wird sogar eine phraseologische Wendung ins fantastische Geschehen gewendet, wodurch die erzählte Geschichte mehrfach überhoben wird.

59 Cholnokys Erzählen repräsentiert die Veränderungen und die Übergänge des Erzählens in der ungarischen Literatur der Jahrhundertwende/der Frühen Moderne, die bei den verschiedenen Autoren oft widersprüchlich und mit Bindungen an das traditionelle Erzählen vor sich gehen. – Cf. Kulcsár Szabó, Ernő: *Műalkotás – szöveg – hatás* [Kunstwerk – Text – Wirkung]. Budapest: Magvető 1987, p. 69ff.

60 Cholnoky 1999, p. 80: »Ich fahre zwar weg, aber mein Auge lasse ich hier. Ich lege es, seht nur, auf diesen abgesägten Baumstamm, es wird euch von hier bewachen.«

61 Ibid., p. 77: »So konnte mir wieder das unrechte Recht widerfahren, daß er mir nicht das Genick brach und auch nicht den Spruch Aug um Aug, Zahn um Zahn an mir erfüllte, sondern der Bibel widersprechend Aug um Zahn genommen hat... und er hat mir ein Auge kaputtgeschlagen.«

62 Ibid., p. 39.

63 Ibid., p. 173.

64 Cf. Fazekas 1999, p. 34f.

65 Cf. Titzmann 1989, p. 50f.; cf. z.B. die Erzählung *Polixéna kisasszony pöre* in: Cholnoky 1999, p. 37.

67 Der Text wird hier in der dt. Übers. v. Klára Kunsági zitiert.

68 Es ist zu bemerken, dass das Motiv »Blut« schon hier – und zwar im übertragenen, metaphorischen Sinne – auftaucht, gewissermaßen als Vorbereitung für die spätere Kennzeichnung durch das Blut des verwundeten Vogels.

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

der durch die metaphorischen Elemente zustande kommende symbolhafte Ebene aufgelöst oder zumindest zerstückelt wird und nur in Ansätzen rekonstruierbar ist. Die nicht sehr lange Erzählung besteht aus drei kurzen, nummerierten Kapiteln mit als Untertitel funktionierenden Gattungsbezeichnungen und Angaben zum jeweiligen fiktiven Erzähler.

Die drei Kapitel gehören demnach verschiedenen Gattungen an: Das erste ist eine von einer »richtigen« Erzählerin vorgetragene Geschichte, das zweite ein Brief und das dritte besteht aus Tagebuchaufzeichnungen; die drei Textteile repräsentieren damit verschiedene Erzählstrategien, wobei eben der Brief und das Tagebuch als besondere (und nicht primär narrative) Formen des Erzählens funktionieren. Die in den drei Kapiteln vorkommenden Ereignisse spielen in drei verschiedenen und miteinander kaum zusammenhängenden Zeitebenen: Das erste Kapitel erzählt eine Episode aus der Zeit der Kreuzzüge, die nicht näher bestimmt wird, das zweite lässt sich – indirekt, durch den Autor des fiktiven Briefes bzw. der erwähnten Personen – ins 17. Jahrhundert setzen, und das dritte Kapitel spielt im 19. Jahrhundert, was wiederum mittelbar festzustellen ist, indem der Autor der Tagebuchaufzeichnungen, der sonst nicht benannte Komödienschreiber den erfolgreichen Dramatiker Sardou als seinen Kollegen nennt:

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

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

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

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

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

Die erzählte Geschichte beschreibt ein einziges »Abenteuer«, der Anfangszustand besteht im Erwachen der Jagdlust des Ritters Guido (Ihn »ließ sein Blut [...] nicht ruhen, diese mörderische Suchlust, diese innere Unruhe, die im Blut mancher Menschen lauern«⁶⁸). Der unbekanntere sonderbare Vogel zieht seine Aufmerksamkeit eben durch seine Besonderheit auf sich:

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

Der Vogel wird trotz des Verbots verletzt, aber auch der Angreifer wird »verletzt«, d.h. durch die Blutstropfen des Vogels gekennzeichnet (stigmatisiert), und als Strafe wird er am Ende krank und stirbt. Es ist hier also eine narrative Struktur erkennbar: Der Anfangszustand bedeutet eine Art Gleichgewicht, das im kriegerischen Alltag besteht. Durch die Eigenschaften der Figur (hart und unbarmherzig sowie unruhig) kommt es zu einer Veränderung, indem der Alérion-Vogel verletzt wird. Der Endzustand folgt daraus: Weil »verdammte ist, wer dem Alérion etwas zuleide tut«, wird die Figur durch seine Krankheit bzw. seinen Tod für seine Tat bestraft. Die Interpretation der erzählten Geschehnisse verlangt aber eine metaphorische Auslegung, denn der Vogel dürfte eben deshalb nicht gejagt werden, weil »dieser Vogel singt«. Dadurch könnte er als Repräsentant der Kunst betrachtet werden, was am Ende vom fiktiven Erzähler *expressis verbis* ausgesagt wird:

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

70 Das lineare Erzählen (wie auch das linear erlebte Leben) bleibt nur noch eine Wunschvorstellung, die nicht mehr erfüllt werden kann, wie das in Anspielung auf den Romancier Jókai, dessen Name metonymisch das realistisch-mimetische Erzählen bezeichnet, formuliert wird: »Nagyon érdekes ez a történet, és el kell mondani, csak az a baj, hogy alig is lehet igazán a maga tökéletességében mondani el. Mert hogy ezt a dolgot a maga teljes valóságában elmondhassa az ember, ahhoz egy kicsit Jókainak kellene lenni.« – Cholnoky 1999, p. 153:
»Diese Geschichte ist sehr interessant, man muß sie erzählen, man kann sie aber leider nicht in ihrer Vollständigkeit erzählen. Denn um diese Sache in ihrer ganzen Wirklichkeit erzählen zu können, sollte man ein bißchen Jókai sein.« Bei Cholnoky lassen sich verschiedene Arten der Selbstreflexion des Erzählens und ihrer Problematik in den Erzählungen entdecken. Cf. auch Fazekas 1999, p. 39.

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

72 Cf. Géczy, János: A két szemű Cholnokyak [Die blauäugigen Chol-

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

Gattungsmäßig unterscheidet sich das dritte Kapitel von den beiden anderen, indem es aus Tagebuchaufzeichnungen eines Komödienschreibers besteht, wodurch der Bereich der Kunst, deren Unterhaltungsaspekt und Warenwert hier stark betont wird. Der Gattung entsprechend werden persönliche Erinnerungen, Meinungen und Erlebnisse erzählt, aber – und das ist eine Abweichung von den Konventionen der Gattung Tagebuch – ohne genauere Datierung, die Zeitangaben (»[i]n jener Zeit«, »[e]ines Tages«) sind verschwommen, die Zeit des Erzählten lässt sich nur indirekt durch die erwähnten Namen (Sardou, Goncourt) rekonstruieren. In die Erinnerungen der Tagebuchaufzeichnungen ist anekdotenhaft die Geschichte von »Maupertuis, de[m] große[n] Romancier« eingebettet. Es wird von seinem Leben und Tod berichtet, aber nur einige Elemente einer möglichen Lebensgeschichte, seine Lebensweise und seine sonderbaren Gewohnheiten und Eigenschaften sowie sein Tod durch Selbstmord tauchen auf. Die so zerstückelte Lebensgeschichte ist wenig motiviert, die Umstände des Selbstmords bzw. die Krankheitssymptome von Maupertuis aber lassen sich mit der im ersten Kapitel erzählten Alérion-Geschichte sowie mit einigen Momenten des zweiten Kapitels verbinden, wodurch eine indirekte, durch die metaphorischen Elemente ermöglichte – und vom Leser eine die Beziehungen erkennende Rezeption und Interpretation verlangende – Motivierung entsteht. Die Lebensgeschichte wird außerdem wie ein inszeniertes Theaterstück beschrieben:

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

Die so aufgefasste Lebensgeschichte funktioniert auch nur als Episode im »großen Welttheater«, so dass die mit einem Theaterstück gleichgesetzte persönliche Tragödie von Maupertuis durch den Erfolg eines nächsten Stückes⁶⁹ in Vergessenheit gerät.

Die drei Kapitel, die nur locker miteinander zusammenhängen und keine kausal aufgebaute Geschichte erzählen,⁷⁰ sondern eben nur bestimmte Elemente enthalten, die als Teile einer möglichen Geschichte funktionieren könnten, sind jedoch durch ein symbolhaftes metaphorisches Bezugsnetz miteinander verbunden, das im Wesentlichen durch vier Motive zustande kommt. Das erste Motiv ist das des Vogels, der im ersten Kapitel als ein anscheinend unbedeutender Vogel erscheint: »Es war kein schönes Tier, nur das Gefieder war gelblich, für einen Braten nicht unbedingt vielversprechend [...].« Er ist aber der Alérion-Vogel, der die besondere Eigenschaft des Singen-Könnens besitzt. Im zweiten Kapitel ist der Vogel als Bild auf dem Wappen der Des Maupertuis, d.h. als heraldisches Zeichen (»drei Amselvögel«, »drei Alérion«) präsent, und im dritten Kapitel wird er im Namen »der beflügelten [Yacht] Alérion« vertreten – das Schiff erhält ein Attribut des Vogels (»beflügelt«), das hier zugleich im übertragenen Sinne interpretiert werden kann, und der Name »Alérion« funktioniert als identifikatorische Bezeichnung.

Das zweite Motiv, das die drei Kapitel miteinander verbindet, ist der Name der in die Alérion-Geschichte verwickelten Figuren, der zwar – historisch-etymologisch erklärbar – gewissen Veränderungen unterliegt, aber gut erkennbar bleibt und zugleich auch auf eine Familienzugehörigkeit hindeutet: Guido Malpertiaux, Des Maupertuis bzw. Maupertuis sind außerdem sprechende Namen,⁷¹ die negative Konnotationen erwecken und das mögliche »Schicksal« der Figuren vorausdeuten. Die potenzielle Zusammengehörigkeit der drei Figuren lässt auch Bruchstücke einer eventuellen »großen«, jahrhundertelangen, kontinuierlichen Familiengeschichte erkennen, die aber nicht mehr erzählbar ist und nur durch die metaphorischen Elemente als solche interpretiert werden kann. Damit wird auch die Aushöhlung einer traditions-



nokys]. In: Cholnoky Viktor: Wurm-
drucker Tóbiás és egyéb kísértések.

Budapest: Ister Kiadó 1999, p. 218:
»Es mindebben is mai írók elődei ők
[a Cholnokyak]: olyan történeteket
írnak, amelyekből kikopott minden,
ami történet, s a világot, mint egy
látomást, nem tartja össze bennük
más, csak a lélekre emlékeztető me-
leg szavak.« [»Und darin sind sie [die
Cholnokys] auch Vorfahren heutiger

Schriftsteller: sie schreiben Ge-
schichten, denen alles fremd gewor-
den ist, was Geschichte wäre, und
die Welt wird in ihnen, einer Vision
ähnlich, nur durch die an die Seele
erinnernden warmen Wörter
zusammengehalten.« Übers. MO]

73 Jauß, Hans Robert: Studien zum
Epochenwandel der ästhetischen
Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp
1989, p. 247.



reichen narrativen Gattung, der des Familienromans oder des Romanzyklus symbolhaft ange-
deutet.

Das dritte Motiv kommt durch die »Zeichen« zustande, durch die die Figuren (auch als
Familienerbe) »stigmatisiert« werden: Das Blut des verletzten Vogels (»Drei Tropfen Blut des
verletzten Alérion«) kennzeichnet sie am [rechten] Handrücken, auf dem [linken] Auge und
[mitten] auf der Stirn. Diese »Stigmata« tauchen in den drei Kapiteln auf unterschiedliche
Weise auf: Im ersten Kapitel sind alle drei da, denn »[d]er eine Tropfen fiel auf den rechten
Handrücken des Ritters, der andere in sein linkes Auge, der dritte mitten auf die Stirn«, und am
Ende stirbt er halb blind bzw. blind (»weil sein Auge gänzlich erlosch), d.h. gewissermaßen als
Folge seiner »Stigmatisierung«. Im zweiten Kapitel ist von den Symptomen das Augenleiden
da, indem Des Maupertuis »kurzsichtig« ist, »[m]ehr noch, wie sehr seine Augen auch glänzen
mögen, er ist halbbblind.« Außerdem ist er auch auf der Hand gezeichnet, weil »die rechte Hand
des Herrn Des Maupertuis fortwährend zittert.« Im dritten Kapitel erscheinen wieder alle drei
»Zeichen« in verschiedenen Varianten, d.h. verstärkt, indem Maupertuis »schmerzende[n], lei-
dende[n] Augen«, zitternde Hände und eine betäubte Stirn hat, er klagt »ständig über
Kopfschmerzen und Schlaflosigkeit«. Am Ende wiederholen sich die Verletzungen, die sich der
Ritter Malpertiau zugezogen hatte, zugleich aber wird durch Ersetzungsmechanismen das
»Blut« vom Vogel auf den Menschen übertragen, was in diesem Falle wegen Maupertuis'
Künstlertum möglich werden kann:

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

Das vierte Motiv könnte als »künstlerische Tätigkeit« im erweiterten Sinne bezeichnet wer-
den, das durch die Elemente »Gesang«, »Schreiben« (»Schrift«) und »Dichtung« entsteht: Der
Vogel im ersten Kapitel hat die Eigenschaft des Singen-Könnens, die sich aber nur im »wildem,
fast menschenähnlichen Schrei«, im »verzweifelten, wahnsinnigen Gesang« äußert; im zwei-
ten Kapitel ist das Schreiben (die Schrift) nur potenziell da, indem Des Maupertuis' »kram-
phhaftes Zucken« als Schreiben-Wollen ausgelegt werden könnte:

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

Zuletzt erscheint eine Figur, die tatsächlich schreiben kann: Maupertuis ist Romancier, der aber
als Chronist bei einer Boulevard-Zeitung tätig ist, bevor er »seinen großen Roman« schreibt,
der ihm Reichtum bringt. Er ist also ein Erfolgsschriftsteller und vertritt dadurch – dem die von
seinem Tode berichtenden Tagebuchaufzeichnungen schreibenden Komödienschreibers ähnl-
ich – eine dem Publikumsgeschmack angepasste Kunst.

Letzten Endes kommt in Viktor Cholnokys Text ein vielfach auslegbares Bezugsnetz zu-
stande, eine Erzählung von der Macht der Kunst, in der der Alérion-Vogel – gerade durch die
Verbindung der verschiedenen Motive – als Metapher der Kunst interpretierbar wird, die im
zweiten Kapitel in ihren Elementen präsent ist und als Eigenschaften des Menschen »verge-
genständlich« wird, im dritten Kapitel aber eigentlich als Metapher der Metapher erscheint,
indem der Name des Vogels als Name der Yacht, d.h. als symbolhafte Benennung funktioniert
und seine Eigenschaft (»Flügel haben«) auf das Schiff (»beflügelt«) übertragen wird. Der Tod
der Figur durch Selbstmord ersetzt auch den (nicht erfolgten) Tod des Vogels, der Erfolgssch-
riftsteller, der die »wahre Kunst« »verletzt«, bezahlt seinen Verrat an die Kunst mit dem eigenen
Leben. Die ernsthaft-erhabene (und im Text aufgrund des metaphorischen Bezugsnetzes nur in-
direkt aufscheinende) »Lehre« wird zugleich aber ironisch gebrochen – das Leben geht weiter
und die Kunst bleibt Unterhaltung: »Zwei Wochen später aber wurde *Toujours perdrix* im Thea-
ter Porte St. Michel ein glänzender Erfolg.« So vollzieht sich auch eine gewisse »Verfremdung«
der Kunst-Metapher selbst, so dass sie auch als ein Spiel mit ihren Elementen, ein Ausein-
andernehmen und freies Zusammensetzen ihrer möglichen Varianten, letzten Endes als eine li-
terarische Reflexion über die Entstehung der Metapher aufgefasst werden kann.⁷² Die Meta-
phorisierung bewirkt die Dekonstruktion/Demontage der erzählten Geschichte und ihrer Kau-
salität und wird zu einem der wichtigsten »Verfahren« modernen Erzählens (und Kunstschaf-
fens i.A.), die »die Aufarbeitung des Widerstands einer unverfügbar gewordenen Realität als
eine genuine Explorierung von Welt und Ich im Akt des Schreibens selbst begreift.«⁷³





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



Univ.-Prof. Dr. Magdolna Orosz, geb. 1951 in Szeged. Studium der Germanistik und Romanistik. Seit 1999 Leiterin des Lehrstuhls für deutschsprachige Literatur am Germanistischen Institut der ELTE Budapest. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Romantik (insbes. E.T.A. Hoffmann) und Jahrhundertwende (v.a. zu Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Andrian, Babits). Forschungsschwerpunkte: Intertextualität, semiotische Literaturanalyse, Gender Studies.
Kontakt: [Kontakt: oroszm@dpg.hu](mailto:oroszm@dpg.hu).