

erschienen in: Orosz, Magdolna/ Kerekes, Amália/ Teller, Katalin (Hg.): »... und die Worte rollen von ihren Fäden fort...« Sprache, Sprachlichkeit, Sprachproblem in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende/»... s fonaluktól messze szavak peregnék-hullnak...« Nyelvi, nyelviség, nyelvi problémák a századforduló osztrák és magyar kultúrájában és irodalmában. Reader/Szöveggyűjtemény. Budapest: ELTE Chrestomathie 2002 (Elte-Chrest. 13), pp. 173-181.

1 Hermann Bahr (1863-1934), Literaturkritiker, Verf. v. Romanen u. Dramen. Seine Aufsätze über die Ismen der Jahrhundertwende deklarieren mit ähnlicher rhetorischer Schärfe die »Überwindung« von Literaturströmungen u. definieren die Moderne in klarer Abgrenzung zum Naturalismus.

2 Stefan George (1868-1933), Dichter u. Begründer der Zeitschrift *Blätter für die Kunst* (1892-1919). In der Nachfolge von Baudelaire und Mallarmé kündigte er die Verabschiedung der Erlebnisdichtung an. Die zitierte programmatische Absage auf Zweckmäßigkeit, gedankliche Präfiguriertheit u. zeitgeschichtliche Verankerung wurde den Einleitungen u. Merksprüchen des zweiten Bandes aus dem Jahr 1894 entnommen.

3 Bahr, Hermann: Symbolismus. In: Die Nation, 9. Jg., Nr. 38 v. 18.06.1892, p. 576.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Artúr Elek (1876-1944), Kunsthistoriker, Verf. v. Reisebeschreibungen, Übers. u. Mitarbeiter führender ungarischer Zeitschr. wie *Magyar Művészet*, *Nyugat*, *Magyar Génius*, *Figyelő*.

7 Elek, Artúr: Üldözött szimbólumok [Verfolgte Symbole]. In: *Nyugat* I (1908), p. 116.

8 George, Stefan: Mallarmé [Auszug]. In: Ders.: Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen. 2. erw. Ausg. Berlin: Bondi 1925, p. 53.

9 George, Stefan: Nicht bloss in zeiten des übergangs... In: *Blätter für die Kunst*, 2. Folge, Bd. II (März 1894), p. 33.

10 Zum Begriff der ›Allegorie‹ cf. Gädamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen:

Der Titel des Kapitels erlaubt, anhand der ausgewählten Texte nicht die allgemeine Diskussion über die literarische Stilrichtung ›Symbolismus‹ als Grundlage zu nehmen, sondern zunächst einfach die theoretischen Reflexionen der Verwendung des ›Symbols‹, d.h. einer einzigen rhetorischen Figur, zu untersuchen. Inwiefern diese Annäherungsweise imstande sein kann, Fragen über die unterschiedlichen Aspekte einer literarhistorischen Strömung zu formulieren, zeigt, dass Hermann Bahr<sup>1</sup> im ersten Text unseres Kapitels seinen Symbolbegriff aus der Problematik der Benennung des »Neuen« entwickelt. Er stellt ebenso wie der Essay von Stefan George<sup>2</sup> über die »Neugeburt der Kunst« die beiden Bezeichnungen »Dekadenz« und »Symbolismus« einander gegenüber und entscheidet sich, wie es auch der Titel des Aufsatzes erahnen lässt, für die Letztere. Im Gegensatz zur Dekadenz, die den »Niedergang«, das Ende eines Zeitalters bezeichnen soll, sehen die beiden Autoren in der Figur des ›Symbols‹ bzw. ›Symbolismus‹ den Namen eines Neuanfangs bzw. eine Epochenbezeichnung.

Es ist das besondere Charakteristikum des Aufsatzes von Bahr, dass er die neue Epoche nicht einfach beschreiben oder definieren, sondern – durch die performative Kraft der Rede – erst zu initiieren versucht: »Es ist an der Zeit« – schreibt er – »deutlich und wirksam zu erklären [auch im Sinne von ›aussprechen‹, ›äußern‹], daß der neue Symbolismus von heute und der überlieferte Symbolismus von einst nichts miteinander zu schaffen haben.«<sup>3</sup> Ebenso wie im Falle des alten Symbolismus, ist es die Aufgabe des »neuen«, das Unsinnliche durch sinnliche Zeichen mitzuteilen. Die alte und die neue Verwendung des Symbols unterscheiden sich nach Bahr aber dadurch, dass das Zeichenverhältnis im Falle des »neuen Symbolismus« ein Verhältnis von zwei sinnlichen Elementen ist. Diese neue Symbolsprache stimuliert die »Nerven« auf eine Weise, dass sie selbst das Unsinnliche ergreifen. An die Stelle eines *sprachlichen* Verhältnisses zwischen »sinnlichem« Bezeichnendem und »unsinnlichem« Bezeichnetem wird also ein *außersprachliches* Verhältnis zwischen den »Nerven« (oder dem »Gemüt«) und dem »Unsinnlichen« gesetzt. Dadurch wird nach Bahr das »schwanke und zage«<sup>4</sup> Verhältnis zwischen Sinnlichem und Unsinnlichem durch ein festes ersetzt.

Mit diesem Begriff des ›Symbols‹ korreliert bei ihm eine in der Zeit weit verbreitete Auffassung über die Rezeption literarischer Werke, die das Verstehen als Einfühlen, als Sich-Versetzen in ein anderes Gemüt begreift, das von dem Rezipienten in erster Linie nicht sprachliche und literarische Kompetenzen, sondern »empfindliche und empfängliche Nerven«<sup>5</sup> erfordert. Eine ähnliche, aber das Moment der nachschöpfenden Produktivität hervorhebende Auffassung kommt auch im Text von Artúr Elek<sup>6</sup> zum Vorschein, wonach ein symbolisch-hermetisch geschlossenes Werk intuitiv zugänglich gemacht werden kann und das Verstehen als formgebendes Mit-Fühlen fungieren soll. Das Verhüllen und Enthüllen der »schmerzende[n] Geheimnisse«<sup>7</sup> lösen sich auf diese Weise in der klangvollen »Melodie« des verspürten und erlebten Dichterwortes auf. Ebenso magisch-akustisch wären die »klangvolle[n] Dunkelheiten«<sup>8</sup> nach Georges Schrift über Mallarmé in der sakralen Gemeinschaft der Dichter auszulegen, wodurch das Symbol als über Worte und Teile hinausgehender, bedeutungstragender »gesamt-inhalt[ ] einer kunst-schöpfung«<sup>9</sup> sichtbar wird.

Das Grundgerüst der gemeinsamen Erfahrungen, das laut Elek und George als Voraussetzung des Verstehens angesehen werden soll, sowie die Möglichkeit einer auf Identifikation ausgerichteten Deutung erhalten bei Bahr andere Konturen. Es ist unschwer zu erkennen, dass nach Bahrs Bestimmung mit dem »alten Symbolismus« eigentlich nichts anderes gemeint ist, als diejenige Allegorie, die – zugunsten des Symbols – erst in der Romantik abgewertet und diskreditiert wurde.<sup>10</sup> Auffallend ist dabei, dass das Beispiel, das Bahr zur Veranschaulichung des Verfahrens des »neuen Symbolismus« aufführt, und das die Geschichte des Todes eines Kindes durch das Wachsen und Fällen einer Tanne erzählt, eine Allegorie im traditionellsten Sinne ist. Die Figur der Allegorie, die sich Bahr an dieser Stelle zunutze macht, zeichnet sich im Gegensatz zum Symbol dadurch aus, dass sie eben durch ihre allzu auffallende Konventionalität keine vermeintlich »außersprachlichen« Möglichkeiten für das Verstehen eines Textes bereit hält. Indem sie immer auf ein Zeichen zurückweist, das ihr vorausgeht, macht sie uns auf die Temporalität der Sprache aufmerksam.

Mohr 1986, pp. 76-87; Jauß, Hans Robert: Die Kunst als Anti-Natur bzw. Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie. In: Ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, pp. 119-156 bzw. pp. 166-188; de Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. Aus d. Amerik. v. Jürgen Blasius. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, pp. 83-130. Die ersten Ansätze zu einer »Rehabilitierung der Allegorie« findet man jedoch in Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: Ges. Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem. Bd. I.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, pp. 203-430 sowie Ders.: Zentralpark. In: Ibid., Bd. I.2, pp. 657-690.

11 Cf. de Man 1993, pp. 103f.

12 Bahr 1892, p. 576.

13 George 1894, p. 34.

14 Sigmund Freud (1856-1939), Begründer der Psychoanalyse. Die zuerst 1900 erschienene *Traumdeutung* stützt sich auf die Annahme, der Traum sei ein »sinnvolles psychisches Gebilde« u. in Anlehnung an das Wachbewusstsein zu interpretieren und könne als Erfüllung von Triebregungen, als Wunscherfüllung durch freie Assoziationen angenähert werden, die aus den Chiffren des manifesten Traums den latenten Traumgedanken, die Triebansprüche rekonstruieren.

15 Ricoeur, Paul: Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, p. 113.

16 Ibid.

17 Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 2-3: Die Traumdeutung. Wien 1930; Über den Traum. Hg. v. Anna Freud et al. Frankfurt/M.: Fischer 1961, p. 358.

18 Hermann Broch (1886-1951), Schriftsteller, Lyriker und Philosoph. Broch nannte seine Studie *Hofmannsthal und seine Zeit* (entstanden 1947/48, postum veröffentlicht 1955) »kleine Geistesgeschichte des Vakuums«, die im ersten Kapitel durch die Analyse des Wertezwangs, der Dekorationslust des Eklektizismus von den nachrevolutionären Jahren bis zur Jahrhundertwende einen kultursoziologischen Umriss über das verfallende Österreich liefert. Das 2. u. 3. Kap. stellen Hofmannstahls Prosa in der Disposition von Ethik und Ästhetik bzw. im Verhältnis zu den europäischen Kunstströmungen der Moderne dar.

Folgt man den romantischen Definitionen des Symbols, so kann darauf hingewiesen werden, dass das Symbol, das statt des arbiträren Zeichenverhältnisses der Allegorie ein organisches Zustande zu bringen versucht, an die Stelle der Temporalität der Allegorie die Zeitlosigkeit der Natur setzt.<sup>11</sup> Aus dieser Sicht eröffnet sich die Relevanz der Tatsache, dass Bahr die »natürliche Wahrheit«<sup>12</sup> des »neuen Symbolismus« betont und George ebenso von dem engen und natürlichen Verhältnis der tiefen Wesenschau und der Sinnbildlichkeit ausgeht, wenn er schreibt: »Sinnbildliches sehen ist die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe.«<sup>13</sup> Diese der bloßen »Technik« gegenübergestellte »Natürlichkeit«, die Bahr am Beispiel des Traums beweisen will, wird bei ihm nämlich die Garantie dafür, dass das neue Verfahren in die »alte Geschichte« nicht zurückfällt.

Aufgrund anderer Texte des Kapitels, in erster Linie der Aufsätze von Sigmund Freud und Hermann Broch, lässt sich zeigen, wie wenig der Begriff des »Traums« geeignet ist, Instanz für die Stabilisierung des Zeichenverhältnisses zu sein. Wegen der Fokussierung auf die assoziativen Bewegungen spielt der Symbolgehalt der Träume in der analytischen Verfahrensweise Freuds<sup>14</sup> eine untergeordnete Rolle, weil sich der Symbolgebrauch in den meisten Fällen durch stabile und wiederkehrende Entsprechungen auszeichnet und darum eher »eine vorgängige Kulturtatsache ist: so ist es oft nur der Rest einer begrifflichen und sprachlichen Identität von einst.«<sup>15</sup> Im Gegensatz zu den vorangehenden Arbeiten Freuds, wo der Begriff des »Symbols« im umfassenden Sinne der mit Verdrängung und Erinnerung verbundenen »Entstellung« gebraucht wurde, reduziert sich seine Bedeutung auf die kulturelle Stereotypenbildung in der Traumdeutung: »[D]er eigentliche Weg der Deutung sind die Einfälle des Träumers und nicht die vorgegebenen Verbindungen im Symbol selbst.«<sup>16</sup> Der »Auflösung der Symbole«<sup>17</sup> kommt darum erst eine korrektive, zusätzlich bestätigende Funktion zu, ihre Eingliederung in den Gesamtzusammenhang des Traums haftet aber für ihre Eindeutigkeit. Die Bestimmung des Zeichenverhältnisses wird auf diese Weise auf eine syntaktische Ebene übertragen, wodurch seine Mehrdeutigkeit erhalten bleibt.

Hermann Broch<sup>18</sup> gründet seinen Ansatz über die »magische Ausdeutung des Wortes«<sup>19</sup> ebenfalls auf den konventionellen, die Außenrealität vermittelnden Symbolgebrauch, wenn er von der »formalen Symbolaufbewahrung«<sup>20</sup> der diskursiven Sprache schreibt. Im »dichtenden Traum«<sup>21</sup> wird aber dieses realitäts- und sittlichkeitsnahe Symbol durch das ordnende, gestaltende und versinnbildlichende dichterische Verfahren als Symbol des Erkennens sichtbar. Die symbolische Auffassung des Lebens und der Dichtung bei Hofmannsthal ist dieser Annahme zufolge als formierendes, prozessuales Ergreifen von Realität und Sittlichkeit zu verstehen, das seinerseits wiederum ins Reale und Sittliche umschlagen soll.

Wohnt den Symbolen des dichtenden Traums eine Zeitlosigkeit inne, so bietet uns der Vortrag über Rodin von Rainer Maria Rilke<sup>22</sup> ein Beispiel für ein Kunstverständnis, das die innerlich-organische Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem auflöst und dem Bezeichnenden eine die zeitlichen Ebenen ineinander öffnende Wirkung zuspricht. Die Herausbildung einer auratischen Oberfläche, die fassbare und fühlbare Form der Dinge ruft Erinnerungen wach, weil sie nicht die Allgemeinheit verspricht, sondern durch ihre zeitliche Verzahnung die Möglichkeit parat hält, im selben plastischen Gestus alle Gesten der Welt, die »einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche« zu erkennen. Nach Rilke ist die Einheit von »Oberfläche«<sup>23</sup> und »Schönheit« nie »gegeben«, sondern »angeboten« und nur durch eine »unendliche[] Arbeit«<sup>24</sup> erreichbar.

Denselben Konflikt zwischen »im Entstehen begriffene[n] Möglichkeiten und längst vergangene[n] Geschehnisse[n]«<sup>25</sup> stellt Dezső Kosztolányi<sup>26</sup> in seinem Rilke-Essay dar. Die durch die Abstraktion hervorgerufenen Erinnerungen, die »potentielle Energie«<sup>27</sup> von Bewegungen, Dingen und augenblicklichen Situationen machen die »kondensierte Steinsprache«<sup>28</sup> zu einem »andeutungsvoll[en] und symbolisch[en]«<sup>29</sup> Komplex, ebenso wie die Sprache der Dichtung von Rilke nach einer formal-handwerklichen Perfektion trachtet, indem sie von einem Symbol (»Gefühlsatom«<sup>30</sup>) ausgehend die im Gefühls- und Begriffswert liegenden Versprechungen in einer musikalischen Form einzulösen sucht.

Dieses von der Zeitlichkeit bestimmte Zeichenverhältnis meldet sich in der Interpretation auf mehreren Ebenen. Die Bandbreite seiner Bedeutungen reicht vom Tropus bis zur Auslegungsfigur und ist nicht zuletzt darum mit der Allegorie verwandt. Eben jene Eigenschaft der

19 Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kritik. Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966, p. 211.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Rainer Maria Rilke (1875-1926), Schriftsteller, Lyriker. Der Vortrag entstand 1907 und wurde im selben Jahr mit der 1902 verfassten u. publizierten Monografie über Rodin veröffentlicht. Die wesentlichste These der Arbeit besteht in der »Feststellung vom Vorrang der Form vor dem Gegenständlich-Stofflichen«, cf. Nalewski, Horst: Kommentar. In: Rilke, R.M.: Schriften. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1996, p. 938.

23 Rilke, R.M.: Auguste Rodin. Zweiter Teil: Ein Vortrag. In: Rilke 1996, p. 458.

24 Ibid., p. 460.

25 Kosztolányi, Dezső: Rilke. In: Nyugat II (1909), p. 309.

26 Dezső Kosztolányi (1885-1936), Schriftsteller, Lyriker, Journalist, Übersetzer (u.a. von mehr als siebzig Rilke-Gedichten). Wie im Essay über Rilke aus dem Jahr 1909 die Dinge mit den Symbolen gleichgesetzt werden und Teile einer intuitiven Weltanschauung sind, so kann man auch i.A. über Kosztolányis Symbolbegriff in den frühen Schriften feststellen, dass sich im Symbol – in der Nachfolge Goethes – der »Bezeichnete ins Bezeichnende verwandelt«, im Gegensatz zur deduktiven, nützlichen, lösbaren Allegorie, in der sich das Bezeichnende und das Bezeichnete trennen. – Cf. Szegedy-Maszák, Mihály: Kosztolányi nyelvészlelete [Die Sprachauffassung Kosztolányis]. In: Alföld (1994), H. 8, pp. 46-59.

27 Kosztolányi 1909, p. 309.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Ibid., p. 311.

31 Bahr 1892, p. 576.

32 Cf. Kulcsár-Szabó, Zoltán: Önreflexió, szimbólum és modernség a poetológiai diskurzusban [Selbstreflexion, Symbol und Moderne im poetologischen Diskurs]. In: Alföld (2001), H. 4, pp. 66-92, bes. p. 86f.

Allegorie, dass sie etwas Vorausgehendes wiederholt, macht sie für eine Rede, die das »Neue« initiieren will, gefährlich. Das Neue ließe sich erst dann behaupten, wenn die Sprache imstande wäre, nicht allegorisch zu sein. Der Begriff des ›Symbols‹ kann also nicht mit dem Namen einer Epoche gleichgesetzt werden, die am Ende des 19. Jahrhunderts ansetzt, sondern er ist die Figur des »Neuen« schlechthin. Als solche wird er aber immer durch eine andere Figur, die Allegorie, durchkreuzt, so dass er als Leitbegriff für keine Epoche oder Stilrichtung stehen kann. Bahrs Aufsatz, der auf die Behauptung »Es wird wieder die alte Geschichte sein!«<sup>31</sup> hinausläuft, kennzeichnet die Problematik einer Moderne, die in diesem Zusammenhang als Flucht vor dem unausweichlichen Zwang der Wiederholung, d.h. als ein zum Scheitern verurteiltes, unmögliches Projekt zu interpretieren ist.<sup>32</sup>

**Mag. Amália Kerekes**, geb. 1976 in Budapest, 1994-1999 Studium der Hungarologie und Germanistik an der Loránd-Eötvös-Univ. Budapest. Mitarbeiterin am Literaturwissenschaftlichen Lehrstuhl des Germanistischen Instituts der ELTE Budapest und des FWF-Projekts *Herrschaft, ethnische Differenzierung und Literaturität*. Arbeitet derzeit an einer Dissertation zum Spätwerk von Karl Kraus.  
Kontakt: kerekes.amalia@drotposta.hu

**Mag. Zoltán Kékesi**, Studium der Germanistik, Hungarologie und vergleichenden Literaturwissenschaft. Mitglied der Forschungsgruppe *Allgemeine Literaturwissenschaft*. Arbeitet derzeit an einer Dissertation über die ungarische Avantgarde. Zahlr. Veröffentlichungen über die ungarische und deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Literaturtheorie.