

TEMPORALITÄT UND ÄSTHETISCHE TOTALITÄT (IDENTITÄTSBILDUNG BEI GYULA KRÚDY)

BALÁZS MESTERHÁZY

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest,
Ungarn

Aus individualitätsgeschichtlicher Sicht liefert uns die Geschichte der Moderne eine Erfahrung, wonach das konstitutive Merkmal des Individuums nicht mehr die Identität, sondern viel eher die Inadäquanz ist. Dieses Ereignis zeigt sich in der ungarischen Epik wahrscheinlich in Krúdy's Texten am besten, in denen die Verschiebungen zwischen den früheren und späteren Texten diejenige Formen und Strategien bezeugen, die zur Voraussetzung der Ausbildung und der Aneignung der Vergangenheit und damit der Persönlichkeit werden.

Schlüsselwörter: Identität, Inadäquanz, Aneignung, Erinnerung, Wiederherstellung, Disgregation, Tropen des Vergessens, Dispersität, Zitiertheit, Disfiguration

Wenn man die von den programmartigen Ankündigungen der ästhetisierenden Projekte der Moderne so oft zitierte Aussage des frühen Nietzsche, wonach „das Dasein und die Welt nur als ästhetisches Phänomen ewig gerechtfertigt werden kann“¹, der – ansonsten von Nietzsche angeregt und durch Nietzsche-Interpretationen zustande gekommenen – individualitätshistorischen Wende gegenüberstellt, wonach das konstitutive Merkmal des Individuums nicht mehr die Identität, sondern viel eher die Inadäquanz wird, also wenn wir den Gedanken des frühen Nietzsche dieser Wende gegenüberstellen, wird es klar, dass sogar innerhalb der Gestalt von Nietzsche die von der klassischen Moderne bishin zur Spätmoderne reichenden Prozesse positioniert werden können. Einerseits bleibt nämlich die noch von Fichte propagierte Bestimmung der Individualität ganz bis zu Nietzsche maßgebend, wonach Individualität „etwas Konkretes wäre, das in kontinuierlicher Ableitung aus dem Konzept eines schlechthin Allgemeinen durch fortlaufende Bestimmung hervorgeht“ und das heißt, dass sie als Endprodukt eines kontinuierlichen Bestimmungsprozesses, als eine Spezifikation des Allgemeinen betrachtet werden kann.² Andererseits sieht eine Studie von Werner Hamacher die Bedeutung Nietzsches gerade darin, dass er mit der Selbstsetzung und Selbstbestimmung des Individuums durch die Identität abrechnet und die Ergebnisse der frühromantischen Bewusstseinsphilosophien radikalisiert die Individualität als fort-

während Disgregation seiner eigenen Grenzen und Selbstbestimmtheit definiert. Damit unterminiert er gleichzeitig die Grundsätze der Totalität des anthropologischen Selbstbezugs und des in der ästhetischen Erfahrung vollzogenen Selbstverständnisses:

Erst die Nicht-Identität des Individuums mit sich macht seine Individualität aus. [...] Sie ist immer nur das, was über ihre empirische Erscheinung, ihre soziale und psychische Identität und seine logische Form hinausreicht.³

Womit (wenn auch nicht historisch, aber) theoretisch auch Manfred Frank einverstanden zu sein scheint, als er formuliert, „daß Personen sich nicht auf dem Wege der Identifikation individualisieren, daß Identität überhaupt kein Definiens von Individualität ist“.⁴ Da die von Hofmannsthal im Chandos-Brief folgenderweise formulierte grundsätzliche Unmöglichkeit, dass also „mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen ist, über etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“,⁵ die abgrenzende Erfahrung der klassischen Moderne ist, wird diese Erfahrung durch die (magische) Kraft des Wortes oder gar durch die narrative Einheit der Identitätsbildung noch immer konzipiert. Auf diese Weise wird im Chandos-Brief die Akzentuierung der Unzulänglichkeit der Wörter mit „der harmonieschaffenden Kraft des mit dem Herzen Denkens“ repariert, so wird „ein neues, ahnungvolles Verhältnis zum ganzen Dasein“ konstituiert. Dies ist im Gegensatz zum bodenlosen Wirbel der Sprache ein solcher, der „irgendwie in mich selber und in den tiefsten Schoß des Friedens“ führt.⁶ Dies ist ein schönes Beispiel dafür, wie es die zentrale Figur der im zeitgenössischen Diskurs als „neue Romantik“ bezeichneten Wiener Moderne die Frühromantik aus dem Paradigma der – auch als epigonal genannten – Hochromantik deutet oder sie gerade in dieses Paradigma setzt. Nach der Formulierung von Ernő Kulcsár Szabó:

Mit der Krise des Individuums und den sprachlichen Grenzen dieser Krise wurde zwar schon die klassische Moderne konfrontiert, doch es standen ihr noch Antworten zu Verfügung, die das Subjekt selbst noch im Bewusstsein seiner eigenen Autentizität formulieren konnte.⁷

Und es mag vielleicht kein Irrtum sein, diese, also nicht mehr anhand der Konzeption der Identität aufgefasste Neuformulierung der Individualität mit der Temporalität der Seinsweise des Individuums und dessen „wesenhaften Bezug auf die Zeit“⁸ in Verbindung zu bringen. Was natürlich schon mit Schleiermacher und Novalis seine romantische Vorgeschichte hatte. Die Nietzsche-Interpretation von Hamacher zitierend:

Im Hinblick auf meine Unbestimmtheit und meine konstitutiv unabschließbare Zukünftigkeit spreche ich mir Sein zu. Erst meine

Zukünftigkeit schenkt mir Leben. Dies Leben ist niemals ein in deskriptiver Rede erfassbares Vorhandenes, [...] sondern immer und in alle Zukunft erst kommendes und von der Sprache nur Angekündigtes.⁹

Das heißt, dass die Individualität nicht mehr als Endpunkt der durch eine Bildungskonzeption gelesenen und lesbar gemachten einheitlichen Narrative der eigenen Vergangenheit betrachtet werden kann. Sie kann ebensowenig als eine in der illusorischen Rhetorik der identischen Aneignung der Vergangenheit zustande gekommene, die Sinnbildung beherrschende Instanz aufgefasst werden. Im Lichte der differenzierten Erfahrung von Identität und Individualität gewinnt die Problematik der als sprachliche Aneignung der Vergangenheit verstandenen Erinnerung in der Epikgeschichte besondere Relevanz. Das Verhältnis der Selbstidentität und der Erinnerung zur Narrativität kann nur durch die doppelte Disposition angegeben werden, die die Textkonstituierung überhaupt kennzeichnet. Da nämlich „die Schemata der Aneignungshandlungen von Geschehen durch die Schemata der narrativen Gattungen vorkonstituiert sind“ (das wäre die Schicht der Geschichte) und auch den Texten mit narrativer Dominanz „die Paraphrasierbarkeit der Geschichte aus dem Text der Geschichte“ eine Grenze setzt.¹⁰ Diese Paraphrasierbarkeit lenkt die Aufmerksamkeit auf die Problematik der Identität zwischen Text und Erzähler. In Verbindung mit der identitätsbildenden Rolle und der Formen der Narrativenbildung (die als Aneignung und Elaborierung des Seins mittels Geschichten betrachtet werden kann) kann die Betrachtung der einzelnen Texte von Gyula Krúdy deshalb lehrreich sein, weil in der ungarischen Epik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielleicht hier die identitätsbildende Rolle der Erinnerung und das Scheitern dieses Projektes am meisten explizit gemacht und thematisiert wird. Auch dann, wenn behauptet werden kann, dass das Lesen von Krúdy wirkungsgeschichtlich vielleicht bis zum heutigen Tag von dem oppositionalen Prinzip der Nostalgie und der Metapher der „Stimmungsmalerei“ ebenso blockiert wird wie im Fall von Sándor Márai, wo die Kluft zwischen Kenntnis und Bekenntnis durch die Lesestrategie der Autobiographie beseitigt wird. Wenn wir die Krúdy-Texte so lesen, dass es in ihnen nicht einfach nur um die Opposition von Vergangenheit und Gegenwart und in dieser Opposition um die Nostalgie für die Faktizität der Vergangenheit geht, dann können die Texte viel eher durch die Spannung zwischen der Erfahrung des Abhandenkommenseins der Einheit der Welt und der Persönlichkeit und deren sprachlich-ästhetische Wiederherstellung oder, genauer gesagt, durch die Spannung zwischen der Sprachlichkeit dieser Wiederherstellung (und Identitätsbildung) und der Reflektiertheit oder gerade Unreflektiertheit ihre sprachliche Vorausgesetztheit charakterisiert werden. In den frühen Sindbad-Novellen kann z.B. aufgezeigt werden, dass die Geschichten des seine Vergangenheit, das heißt seine Selbstidentität anzueignen versuchenden Sind-

bads eigentlich Geschichter solcher ästhetischen Totalisationen sind, in denen meist irgendeine ästhetische Konstruktion (Bild, Schmuckstück, Gebäude, Photo) der Garant für die Aufhebung der temporalen Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist. „Sindbad denkt in lange gesehenen Bildern“¹¹ heißt es in der 1911 geschriebenen Geschichte mit dem Titel „Sindbad der Seefahrer. Erste Reise“. Dies ist ein exzellentes Beispiel für die Aufhebung der Erfahrung des temporal bedingten Seins in der Totalität der ästhetischen Konstruktionen, welche Aufhebung imstande ist, verschiedene Konfigurationen der Atemporalität zu schaffen. So scheint die plötzliche Erscheinung der Gestalt des Försters einen Assoziationsprozess in die Wege zu leiten, doch das Rot seiner Ohren wiederholt sich zuerst in der Farbe seiner Jacke und gerät später in der Tropologie in die Konstruktion einer Kirche, um dann durch das Rot der Jacke des auf einem Gemälde dargestellten Jesuitengenerals zu einem Gemälde eines alten Papstes zu gelangen, und unterbricht damit den Fluss der Erinnerungen: „Fünfundzwanzig Jahre! Als ob es gestern gewesen wäre“ (25). In der Fortsetzung der Geschichte (Sindbad kehrt ins Gasthaus der Stadt ein) wird wieder ein Gemälde, nämlich das Bildnis des Wohltäters der Stadt, Herr Lubomirski, der Mittelpunkt der Geschichte. Die Wiedererkennung verbleibt aber nicht in der Gegenständlichkeit der rückgewonnenen Erinnerung, sondern sie wird zum ikonischen Gewähr der gegenwärtigen Aneignbarkeit des zu der Vergangenheit gehörenden Städtchens und damit des Selbstverständnisses Sindbads. Der Text vollstreckt nämlich eine solche rhetorische Operation, die Lubomirski als Grund und Quelle auch im genetischen Sinn für das Leben und das Glück der Einwohner der Stadt konfiguriert. Wenn die Stadt nämlich dadurch charakterisiert werden kann, dass „dies die Stadt ist, wo Sindbad glücklich war“, und Lubomirski als Quelle des Glücks der Stadt figuriert ist (da er der Wohltäter der Stadt ist), dann beruht rhetorisch das Glück der Einwohner auf der Figur von Lubomirski. Was sich nicht nur im durch verschiedene Medien vermittelten Zerstören von ihm offenbart („Sindbad [...] traf den besagten Mann mit Bart und Streitkolben oft auf Bildern und in Stein gehauen auf“), aber es wird auch klar, dass selbst die Einwohner nur anhand seines Bildes imstande sind, die Identität ihrer selbst zu bestimmen. Die Figuren der Betreibbarkeit der Stadt (Bürgermeister, Kapitän, Herren usw.) und allgemein „all die Herren, die auch nur etwas im Städtchen zählten, hatten einer wie der andere altspanische Bärte und Lubomirski-Gesichter“ (25). Diese Herren können ausschließlich in dieser Operation der Identifikation zu Figuren des Glücks und des Wohlergehens der Stadt werden. Ihre hypertrophische Wiederholung ist die Identifikation des alten Wirten mit Lubomirski: „Sindbad stand still in seinem Zimmer, bis endlich der alte Lubomirski, der Wirt, hinter seinem Rücken anfang zu sprechen“ (30). Die Erzählung bietet sogar zwei Narrativen als Erklärung für die Deckungsgleichheit von Vergangenheit und Gegenwart. Die *genetische* Erklärung der Taten einerseits und die *ästhetische* der Rezeption eines Kunstwerks andererseits: „Haben die Mütter den in

Stein und Öl verewigten noblen Grafen viel zu viel angesehen, oder stammt diese Ähnlichkeit noch aus früheren Generationen, als zum Beispiel während des Aufenthaltes der Kuruzen in Lócse die Frauen lauter kleine Kuruzenkapitäne in die Welt setzten?“ (27) Indem der Text die Unentschiedenheit der beiden dargebotenen Narrativen aufrechterhält, kann dem Bild zweifellos genau die befruchtende Kraft zugeschrieben werden wie dem Zeugungsakt. Sogar die Tatsache, dass der Wirt, wie im Text betont, nicht aus der Stadt stammt, scheint diese Ökonomie des Textes eher in der Richtung aufzulösen, welche die Einwohner anstatt des anthropologischen Aktes der Genetik auf der Ebene der Geschichte in einer ästhetischen, auf der Ebene der Erzählung in einer arbiträren tropologischen Operation zu figurieren vermag. Hiermit wird gerade eine solche sprachliche Operation zum Grund der Figuration, die gleichzeitig die Möglichkeit der Disfiguration bildet. Die Einwohner können nicht einfach nur in einer prosopopöischen Funktion aufgefasst werden, welche Lubomirski Stimme und Gesicht verleiht, sondern sie sind als auf der Ebene der Geschichte erscheinende Elemente der Erinnerung, gerade die Tropen des Vergessens. Eben deshalb, weil die Verhüllung ihres arbiträren Ursprunges und das Vergessen, dass sie eigentlich „die Katachrese des Gesichtes“¹² ist, als das konstitutive Moment der Prosopopöia gedeutet werden kann. Die Prosopopöia „als Fiktion einer Stimme [und eines Gesichts] spricht von dem, was in ihr, in ihrem Effekt des Sprechen-Machens durch Mund und Gesicht, die gegeben werden müssen, verstellt ist: vom Tod, von der Abwesenheit des Gesichtlosen“.¹³ Die innerhalb der Prosopopöia positionierbare Ambivalenz¹⁴ von Wissen und Vergessen lässt sie als eine Trope der gegenseitig voraussetzenden und unterminierenden Rhetorik der Katachrese und des Antropomorphismus (als „eine falsche Re-Metaphorisierung“¹⁵) deuten. Und „gerade weil Katachresen die Figurativität der Zeichensetzung und deren Arbitrarität (als Abusio) offenlegen, werden Fiktionen an deren Stelle ausgebildet“.¹⁶ Die Einwohner des Städtchens können daher als Elemente oder Allegorien dieser Fiktion betrachtet werden, wie vom Standpunkt dieser Einsicht auch die in der Stadt ständig sich wiederholenden Lubomirski-Bilder und -Marmortafeln nicht einfach nur die quantitativ bestimmten Indexe der Dankbarkeit gegenüber des Wohltäters der Stadt sind, sondern viel eher Allegorien zweiten Grades der Einwohner, die selbst als Allegorien des für die Prosopopöia so konstitutiven Vergessens verstanden wurden. Es ist für Krúdys Epik signifikant, dass sich zwar die zwischen Anthropologie und Tropologie, Genesis und Arbitrarität bestehende Unentschiedenheit in mehreren selbstparabolischen und selbstspiegelnden Gestaltungen wiederholt, aber auch die Geschichte dieses Textes in die Erscheinung einer solchen Figur mündet, in deren Gestalt sich das zur Vergangenheit gehörende Lachen, die körperliche Figur und ein Name, das heißt, die vokalischen, ikonischen und textualen Faktoren, zu einer totalen Einheit zusammenstellen. Das verstellt die temporäre Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart zur Differenz zwischen der totalisierenden Trope

der identischen Wiederholung und der Linearität der Temporalität. Eine ähnliche rhetorische Strukturiertheit könnte in den meisten frühen Sindbad-Novellen aufgewiesen werden, auf prägnante Weise z.B. in dem Text mit dem Titel „Auf der Brücke. Vierte Reise“, wo das Aufsuchen und Erkennen (im Sinne von Wiedererkennen) einer weiteren Kleinstadt nicht nur auf der Ebene der Erzählung zur Geschichte der Rezeption des ästhetischen Kunstwerkes wird („Als ob das Städtchen sich überhaupt nicht verändert hätte. Manche Städte scheinen jahrhundertlang zu schlafen, wenn sie einmal einschlafen. Dies hatten sie den alten Königen zu verdanken, die einmal wegen irgendetwas Zorn gegen den Ort empfanden und dem Städtchen ihren gnädigen und fruchtbaren Blick entsagten.“ [52]), sondern durch die Antropomorphismen „der Jalousien mit geschlossenen Augen“ und „der von keinen geöffneten Fenstern“ und durch die Vorstellung eines hinter ihnen sich verbergenden Toten oder einer träumenden Frau oder eines Bildes auch selbst in die Geschichte als selbstspiegelnde Figuration hineingeschrieben wird. (Es ist zu erwähnen, dass der Traum bei Krúdy auch als Euphemismus des Todes verstanden werden kann und mit dem Tod bei Krúdy oft Konnotationen der Statuenhaftigkeit verbunden sind.) Diese selbstspiegelnde Figuration deutet die Stadt als eine tote Stadt, indem sie das Moment des Todes in die Topologie der Stadt und des Traumes mit einbezieht. Zwar wird das um seinen Rezipienten gebrachte Kunstwerk mit dem Metapher des Todes angegeben – damit, dass Sindbad während der Rückkehr in die Stadt oder des Wieder-Betrachtens des lange nicht gesehenen Bildes zu einem Medaillon gelangt, das in seinem Inneren die Photographie des jungen Sindbads birgt, wird der ästhetischen Konstruktion erneut eine solche selbstidentische, gegenständlich gegebene und der Temporalität nicht ausgesetzte Bedeutung zugeschrieben, in deren Bezug sich die ästhetische Tätigkeit des Rezipienten auf die Passivität der Kontemplation beschränkt. Diese Auffassung wird von dem oben analysierten Text stark vorausgesetzt. Das Medaillon als Schmuckstück, das geöffnet werden und in sich verbergen kann, ist deren vielleicht schönste Metapher. Um so mehr, wenn, wie wir uns sicher entsinnen können, am Ende des 19. Jahrhunderts gerade das Medium der Photographie die Spannung zwischen Repräsentation und Autorschaft transparent gemacht hat. In den Texten des Naturalismus ist schon deutlich zu sehen, dass „das technische Medium die Instanz der Vermittlung, den Autor bedroht“. Was nicht nur zur Unterscheidung zwischen Kunst und der „mechanischen Kopie“ nach dem Prinzip der „schöpferischen Subjektivität“ führte, sondern durch die Umgestaltung der Erfordernisse der „Wirklichkeitsdarstellung“ und des Begriffes des Realismus auch den Diskurs der klassischen Moderne und deren Verhältnis zur romantischen Tradition tiefgreifend bestimmte.¹⁷

Also: Wenn die Enthüllung der sprachlich-rhetorischen Operationen der Aneignung der Selbstidentität und der die Vergangenheit ermöglichenden selbstparabolischen Gestaltungen auch sonst noch so empfindlich vorkommen mögen,

diese Möglichkeiten können sogar auf der Ebene der Geschichte in die als die Suspendierung der Erfahrung der Temporalität funktionierende Totalität der ästhetischen Konstruktionen zurückgeführt werden. Die Erzählung mit dem Titel „Sindbads Traum“, wo die jeweilige Lebensgeschichte als System disperser Elemente verstanden wird und die Aneignung dieses dispersen Systems der Vergangenheit von der Geschichte äußerst deutlich als sprachliche Operation reflektiert wird, also auch noch diese Erzählung kann durch die Spannung zwischen der Reflexion auf die Dispersität der Geschichte und deren Verschwinden in der Narration charakterisiert werden. Die Geschichte der Erkennung von Sindbads Lebensgeschichte als Menge disparater Elemente wird in die Erzählung selbst als Folge einer omnipotenten Erzählerkompetenz nicht zurückgeführt. Zwar ist die vokale und als solche der Temporalität am meisten ausgesetzte Figur des Lachens, mit der die Sindbad-Erzählungen öfters enden, offensichtlich für die Relativierung der Selbstverhüllung der in den Texten genutzten und auf der Ebene der Geschichte die Aneignung der Selbstidentität erzielenden Operationen geeignet, das mediale Paradigma der Stimme bleibt doch das die Temporalität suspendierende Gewähr des lebendigen Hütern und damit der Anwesenheit: „da es die Stimme ist, die den Menschen im Leben am längsten begleitet.“ (472) *Diese unsichere*, aber in die Richtung der Erfahrung der Diskursivität – auch in den späteren Texten – sich nur in sehr beschränktem Maße öffnende *Ökonomie* kann bestimmt als Charakteristikum der besseren Krúdy-Texte betrachtet werden. Es lässt sich aber sehr gut rauszunehmen, dass das Paradigma der Fixierung der Identität in den Sindbad-Texten die Singularität des Individuums noch unter der Voraussetzung der potenziellen Abschließbarkeit der Aneignungshandlungen und -operationen vorstellt, deren Auffassung auf der Ebene der Erzählung der Fixierung der die Erzählung organisierenden Sinnkompetenz entspricht.¹⁸ Da diese Geschichten – und dies möchte ich betonen – gleichzeitig immer über das Scheitern dieses Projektes erzählen, löst sich die Vorstellung der Individualität als geschlossene Konstruktion, das heißt in der „Gestalt der Autonomie eines sich selbst setzenden, substanziellen Subjekts“ in den Sindbad-Erzählungen doch nicht auf. Die Individualität wird nämlich noch nicht entlang der Einsicht erdacht, dass das „dem die Einzelwesen und ihre Konfigurationen sich allererst verdanken, das Movens des Übergangs von der konventionellen Formel zur Deutung, vom allgemeinen Typus zu seiner singulären Alteration ist“,¹⁹ und das demzufolge das Individuum in seiner Einzigartigkeit immer nur das *Über* der jeweiligen Konstruktion ist: „sein Sein ist Über-Sein“ – wie es Hamacher formulierte.²⁰ Was also vom Individuum als vom Über-Leben, von dem Über der Konstruktionen gesagt werden kann, das heißt was sich als Bedeutung konstruiert, ist immer schon das Nicht-Individuelle: ein nicht-identisches Zitat. „Der Sinn von Überleben ist selber nur das, was vom Wort ‚Überleben‘ überlebt. Er ist ein Zitat, das immer schon in der Nachwelt, nie in seinem ‚ursprünglichen‘, immer in einem anderen Kontext spricht.“²¹ Und zwar wurde

diese Erfahrung in der ungarischen Epik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielleicht nirgendwo in seiner vollen Radikalität adaptiert, in dem an der Wende der zwanziger zu den dreissiger Jahren geschriebenen Roman von Krúdy „Boldogult úrfikoromban“²² wird trotzdem die auf die Sprachlichkeit und Nachträglichkeit der Konstitution der Identität gerichtete Reflexion in erhöhtem Masse zum textkonstitutiven Prinzip, in der Formulierung von Ernő Kulcsár Szabó: „die Einsicht der gegenseitigen Voraussetzung von Sprache und Subjekt.“²³ Dass die diskursive Sprache dermaßen an Raum gewinnt, kann auch als Index dieser Erfahrung gelten.

Die Reflektierung der sprachlichen Vorausgesetztheit der Identität zieht nicht nur die Verunsicherung und Auflösung der Omnipotenz des heterodiegetischen Erzählers im Raum der Diskursivität mit sich, sondern das Diskursivmachen dieses Ereignisses selbst wird zur Direktive der Textkonstitution. Im diskursiven Raum von „Boldogult úrfikoromban“ sind daher z.B. die semantischen und ikonischen Elemente der Referenz der erzählten Geschichte, die Namen, die Orte, die Titel usw., frei austauschbar. Was auf der Ebene der Thematik in den Gestalten des verkleideten Herzoges und des Generals sowie in den Pseudonymen des Schriftleiters Bestätigung gewinnt: „Meinen wahren Namen habe ich schon vergessen“ – können wir dem Roman entnehmen, der nicht nur die sichere Identität seiner Gestalten verunsichert, sondern das Paradigma der Selbstidentität als zentraler Code der Deutung der Welt selbst ironisiert: „Meinen wahren Namen habe ich schon vergessen, dabei habe ich damals drei Diplome erhalten, in der Hoffnung meinen Namen in meiner Heimat unvergesslich zu machen.“ Genauso wird – gewissermaßen Kosztolányi zuvorkommend – das Paradigma der die Deutung der Welt leitenden großen Narrativen verdreht: „Auf kleine Dinge müssen wir besser Acht geben als auf die grossen, weil aus den kleinen das Leben zusammengeflickt ist.“²⁴ Dies wird mit Sicherheit nicht zufällig durch eine Paraphrase von Petőfi bestätigt: „Az élet eliramlik, de az etikettet megartja az ember.“ [„Das Leben vergeht, aber die Etikette hält der Mensch ein.“ (388)], was in seiner Modalität vielleicht zu Jenő Rejtő am nächsten steht. Die Zusammengeflicktheit ist unter anderem auch dazu geeignet, zum Interpretieren des texteigenen Strukturierungsverfahrens zu werden. Das Prinzip der Linearität der Narration wird von der Diskursivität nicht nur unterbrochen, sie meldet sich auch in einer Art von einem juristischen Register, nach der Rhetorik und expliziten Thematik des Gerichtsverfahrens strukturiert (z.B. 348). Das verstellt die Interpretation verstärkt in die Richtung, dass es bei den Geschichtserzählungen um das individuelle Dasein des Subjekts geht. Die Diskursivität des Textes kann durch die Spannung zwischen der Inszenierung des kontradiktorischen Verfahrens und dem ständigen Überschreiten und der Disfunktion dieser Regeln charakterisiert werden. Wie im Roman die in Klammern gesetzten Anmerkungen auf einer höheren Ebene der Textkonstitution die Zukünftigkeit der die Geschichte und die Narration gleichzeitig deutenden

pragmatischen Stellung reflektieren, so wird auf der Ebene der Geschichte die Worterhebung im diskursiven Raum der sich im Gasthaus abspielenden Unterhaltung und/oder Verhandlung mit brutaler Wortwörtlichkeit zur Frage von Leben und Tod. Wie z.B. im Falle des Barbiers: „Brüderchen! – sagte der Vorsitzende, als der Barbier sein Lied beendete. (Die Herr Pista, den Vorsitzenden gekannt haben, hätten nicht allzu viel Chancen für die weiteren Auftritte des Barbiers prophezeit. Die Stimme des Vorsitzenden war ziemlich gefühlslos und trocken.) Der Barbier machte Bewegungen, als ob er im Wasser ertrinken würde. [...] – Brüderchen! Wenn Sie innerhalb von zwei Minuten den gnädigen Herrn, unseren Freund Jenöke nicht rasieren, wird Ihr hiesiges Gastspiel sehr schlechte Folgen haben.“ (380–381) Danach wendet sich der Vorsitzende an einen Träger und fragt ihn: „Verstehen Sie was vom Erhängen? [...] Es ist nämlich schon ein alter Plan von mir, diesen Barbier zu erhängen.“ (382) Und der Barbier in dieser Lage „stand nur ausgelaugt da, und wusste mit seiner unbeendeten Geschichte nichts anzufangen.“ (390) Die diskursive Ordnung der Verhandlung und deren ständige Suspendierung oder Abbruch verschiebt die Strukturierung der Narration aus dem Prinzip der Linearität und der Geschichtshaftigkeit in das der disparaten Menge der „Solos“: „Der Vorsitzende schüttelte seinen Zeigefinger mit der Bewegung eines Dirigenten dem Barbier entgegen, als ob ihm ein falscher Ton ins Ohr gelangt wäre, gleichzeitig stieß er aber seinen Zeigefinger in Richtung des Verkäufers, al ob jetzt sein Solo hätte kommen müssen.“ (414) So wird die Homonymie des Solo in der ungarischen Sprache (Homonymie des *Redners* und z.B. eines *Tanzsolos*) auf diese Weise der semantische Index dessen fortwährend neu begonnenen und wiederholten Erzählungsaktes, in welchem die Erzählungen (die Solos) hinsichtlich der Intenzioniertheit Akte der Identifikation wären, doch ständig nur auf *ihre eigene Zitiertheit und Zitatheit* deuten können: *sie sind Zitate ihrer eigenen Zitiertheit*. Das bedeutet einerseits, dass die Referenzen schon betont durch die Musikgeschichte und Literatur geprägt werden. Zum Beispiel ist das vom Wirt begangene Unrecht im Gasthaus mit dem Unrecht in der Geschichte von Michael *Kolhaas* vergleichbar. Dadurch aber, dass der Name von Kolhaas als Wirt *Kohlhaus* zitiert wird und der die Kolhaas–Kohlhaus-Reihe phonologisch vielleicht ergänzende Begriff der ‚*Kohlhaus*‘ die Konnotationen eines Parasitenwesens erweckt, wird die intertextuelle Referenzialisierbarkeit ebenso ironisiert, wie der Deutungscode der Selbstidentität der empirischen Referenz relativiert wurde. Für letzteres ein Beispiel: „Der Verkäufer saß noch in Reiterpose auf dem Stuhl und erhob sich bei jedem seiner Sätze, als ob er das Pferd der Lüge spornen würde.“ (438) Viel wichtiger als die Textualität der Referenzen ist aber andererseits, dass die Seinsweise der Individuen grundsätzlich textuell zu sein scheint. Und nicht nur in dem Sinne, dass die Verhaltensmuster sich an sprachlichen Mustern orientieren, wie z.B. in der patetischen Szene von Fraulein Vilma: „Fraulein Vilma schwebte zwischen Himmel und Erde, wie ein Stern mit Flügeln. (Damals waren

die Bücher von Camill Flammarion in Mode, und junge Frauen stellten sich mit Vorliebe als Sterne mit Flügeln vor.)“ Die Seinsweise der Individuen scheint viel eher in dem Sinne textuell zu sein, dass ihr Selbstverständnis eigentlich in erster Linie als ironische Interpretationen von Texten (sogar von Krúdy-Texten) und ihre „Solos“ als deren Zitieren gelesen werden kann. Dies kann die häufige erzählerische Reflektierung der Elemente der theatralischen Szenik, die betonte Theatralität und das Muster der arabeskartigen Strukturiertheit der disparaten Solos bestätigen. Als eine wunderschöne selbstparabolische Figuration des letzteren Momentes könnte die beim Sonnenuntergang getanzte Walzer-Reihe gelesen werden, die als Trope der beliebigen Austauschbarkeit der Personen und dadurch der ständig neu anfangenden Wiederholung einer Figur, den Text als ein solches disperses System liest, das ständig in der Spannung der Transgression und der Wiederherstellung der diskursiven Ordnung zustande kommt. Deshalb ist auch die Ortswahl (ein Gasthaus) keine beliebige und einfach nur für die sogenannte Krúdy-Stimmung und -Thematik charakteristische Operation, sondern die *Metapher der Ordnung* des Angebotes – der Entscheidung – der Bestellung – der Bedienung und deren *ständigen Überschreitens*: „Der alte Kellner ging in seinen Gedanken vertieft, wie einer, der vergessen hat, welche Tanzfigur wohl folgen mag.“ (410) Bei Krúdy ist aber die integrative Tendenz anwesend welche von Kulcsár Szabó gerade im Bezug auf „Boldogult úrfikoromban“ auf folgende Weise formuliert wurde: „die diskursive Vortragsweise wird mehr oder weniger von der Erzählung selbst thematisiert, sogar reflektiert.“²⁵ Aber zur Voraussetzung der Ironie, der Demistifikation und der Depatetisierung wird schon gerade jene temporale (und daher notwendigerweise hermeneutische) Differenz, die zwischen dieser reflexiven Ebene der Erzählung und der diskursiven Konstituiertheit des Epischen besteht. Wie auch die, das disfigurative Potential der Materialität der Sprache manifestierende Gestaltungen als eine Zersprengung dieser integrativen Tendenz gedeutet werden können, in dem Sie mit den mechanischen, nicht-intentionalen Wiederholungen der sprachlichen Zeichen die Arbitrarität der sprachlichen Setzung andeuten und damit die in der Verhüllug des Ursprungs interessierten Figuren der sich selbst beherrschenden Bedeutung und des selbstidentischen Bewusstseins bedrohen. Eine solche Figur des Textes ist der während des ganzen Romans schlafende und auch ansonsten idiotische Konnotationen erweckende Jenőke, der damit als die manifeste Figur der Bewusstlosigkeit gedeutet werden kann und der, so oft er aufwacht, unabhängig von den semantischen Zusammenhängen den Barbier auffordert: „Rasiere mich!“

Anmerkungen

1. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. Kritische Studienausgabe I. (Hg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari) 47.
2. Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1986, 67.
3. Werner Hamacher: „Disgregation des Willens“. Nietzsche über Individuum und Individualität. In *Entferntes Verstehen*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1998, 118.
4. Frank 1986, 98.
5. Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In *Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, Bd. XXXI, 48.
6. *Ebd.* 52ff.
7. Ernő Kulcsár Szabó: Törvény és szabály között. In *Beszédmod és horizont*. Budapest 1996, 81.
8. *Ebd.* 100.
9. Hamacher 1998, 119.
10. Karlheinz Stierle: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. In *Text als Handlung*. Fink, München 1975, 51, 54.
11. Gyula Krúdy: *Szindbád*. Budapest 1985. 25. Die weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.
12. Bettine Menke: *Prosopopoiia*. Fink, München 2000, 143.
13. *Ebd.* 149.
14. *Ebd.* 157.
15. *Ebd.* 159. (Siehe noch dazu: Paul de Man: Anthropomorphism and Trope in the Lyric.)
16. *Ebd.* 144.
17. Dazu detaillierter: Irene Albers: Medien und Diskurse der Reproduktion im französischen Naturalismus: Photographie, Literatur und Vererbung bei Emile Zola. In *Arcadia* 35, 2000, Heft 1, 81–116, Zitat: 83.
18. Siehe Kulcsár Szabó 1996, 84.
19. Hamacher 1998, 125.
20. *Ebd.* 129.
21. *Ebd.* 133.
22. Deutsche Übersetzung: *Meinerzeit*. München 1999.
23. Kulcsár Szabó 1996, 85.
24. Gyula Krúdy: *Boldogult úrfikoromban*. Budapest 1963, 481. Die weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.
25. Kulcsár Szabó 1996, 90.