

MAGDOLNA OROSZ (BUDAPEST)

Erzählung und Metapher

1. Metapher und Weltkonstruktion

Die Beschäftigung mit Metaphern hat eine so lange Tradition wie die mit Sprache im Allgemeinen: Die antike Poetik und die Rhetorik beschreiben die Metapher nicht nur als eine sprachlich-rhetorische Erscheinung, sondern auch – wie dies bei Aristoteles geschieht – in ihrer Verbindung mit dem System der Sprache und ihrer dichterisch-poetischen Verwendung, wobei eben die Verbindungen von 'Mythos' und 'Metapher' für die Untersuchung von Erzähltexten von größerem Interesse sein könnten.¹ Die Erscheinungen von Metapher und Metaphorisierung hängen zugleich mit allgemeinen Eigenschaften der Sprache zusammen, und in den unterschiedlichen sprachtheoretischen Konzeptionen haben – eine kurze historische Übersicht vermag genug Belege dafür zu liefern – die Konzeptionen, die die Bildhaftigkeit und die Poetizität als der Sprache inhärente Eigenschaft betrachten, eine einflussreiche Rolle gespielt.² Die Ansicht, Metaphern seien allgemeine Mittel der menschlichen Welterkenntnis und der Weltkonstruktion, ist die Grundlage der konzeptuellen Metaphertheorie(n)³, die Metaphorisierungen als kognitive Prozesse verstehen, durch die nicht-metaphorische Konzepte aus ihrem konkreten Ursprungsbereich in

¹ Zu dieser Frage vgl. Bernáth, Árpád: Über die Metapher. In: Ders.: Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten. Szeged: Grimm 2004, S. 28–40, hier S. 37ff.

² Es soll hier beispielsweise nur auf die Konzeptionen von Vico, Hamann, Herder und die romantischen sprachphilosophischen Ansichten hingewiesen werden, die bis heute (immer noch und/oder erneut) vielfach aufgenommen werden.

³ Vgl. zu den „Anfängen“ Lakoff, George / Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago/London: University of Chicago Press 1980.

einen abstrakten Zielbereich, in konkrete und strukturierte bildliche Schemen übertragen werden.⁴ Die sog. kognitive Poetik wendet die kognitiven Metaphertheorien auf die Analyse und Erklärung literarischer Texte an, indem sie in ihnen im Grunde genommen einen nicht-konventionellen Gebrauch von konventionellen Metaphern erblickt⁵ – diese Auffassung führt zugleich die Ansichten über die Eigenarten poetischen Sprachgebrauchs weiter, die das Wesen der poetischen Sprache in dem unkonventionellen Gebrauch erlicken.⁶

Auf der anderen Seite wird die 'Narration' in bestimmten theoretischen Annäherungen als Weltkonstruktion aufgefasst, wobei (frühere Ergebnisse nicht immer rezipierende) Versuche, die für die Anwendung der literarischen 'möglichen-Welten'-Theorie plädieren⁷, sowie neuere disziplinäre Entwicklungen immer wieder dazu anregen, das 'Erzählen' als eine grundlegende kulturelle und kognitive Tätigkeit zu setzen und so zu verallgemeinern, dass

⁴ Vgl. Johnson, Mark: *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press 1987.

⁵ Vgl. Turner, Mark: *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University Press 1996; Stockwell, Peter: *Cognitive Poetics. An Introduction*. London / New York: Routledge 2002; Hogan, Patrick Colm: *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*. New York / London: Routledge 2003. Für eine kurze Übersicht vgl. auch Hiraga, Masako K.: *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analysing Texts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2005. Für die Anwendung kognitiver Theorien in narratologischer Analyse vgl. u.a. Bruner, Jerome: *The narrative construction of reality*. In: *Critical Inquiry* 18 (1991), p. 1–21; Jahn, Manfred: *Frames, preferences, and the reading of third-person narratives: Towards a cognitive narratology*. In: *Poetics today* 18 (1997), p. 441–468; Herman, David (ed.): *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications 2003.

⁶ Von den innerhalb dieser Theorien beobachtbaren Unterschieden wird hier nicht die Rede sein, da es mir nur um eine ganz spezifische Fragestellung geht.

⁷ Vgl. u.a. Doležel, Lubomir: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore / London: The John Hopkins Univ. Press 1998; Ryan, Marie-Laure: *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Bloomington: Univ. of Indiana Press 1991.

behauptet werden soll, die menschliche Kultur sowie die menschliche Kognition seien narrativen Charakters: Es wird angenommen, die Erzählungen belegen, dass das Gehirn die Welt nicht nur wahrnimmt, sondern sie auch seinen kulturellen und individuellen Erwartungen gemäß konstruiert.⁸ Interessanterweise kann die Hypothese der kognitiven Auffassung, wonach das Gehirn „Weltmodelle“⁹ entwirft, mit der Behauptung in Verbindung gebracht werden, Narration sei „weltbildend“, indem das Zustandebringen und die Rezeption von Erzähltexten kognitive 'Welt'-Repräsentationen bedeuten.¹⁰

Im Folgenden wende ich mich der weltbildenden Kapazitäten von Metaphern zu, indem ich mich auf die Literatur der Jahrhundertwende konzentriere und aufzuzeigen versuche, wie eine gewisse Metaphorisierung in verschiedenen Texten vor sich geht und zur Herausbildung von erzählten Welten beiträgt, die modernes, das Erzählen problematisierendes und/oder fantastisches Erzählen veranschaulichen können.

2. Metaphorisierung und literarisches Erzählen

Die sich um die Jahrhundertwende/in der frühen Moderne in verschiedenen kulturellen Diskursen (u. a. im philosophischen, psychologischen, literarischen Diskurs) herauskristallisierende

⁸ Chafe, Wallace: Some things that narratives tell us about the mind. In: Britton, Bruce K. / Pellegrini, Anthony D. (ed.): Narrative thought and narrative language. Hillsdale, N. J.: Erlbaum 1990. p. 79–98, hier p. 81.

⁹ Ebd., S. 80.

¹⁰ Vgl. Semino, Elena: Possible worlds and mental spaces in Hemingway's „A very short story“. In: Gavins, Joanna/Steen, Gerard (ed.): Cognitive poetics in practice. London: Routledge 2003, p. 83–98; Gavins, Joanna: Too much blague? An exploration of the text worlds of Donald Barthelme's „Snow White“. In: Gavins, Joanna / Steen, Gerard (ed.): Cognitive poetics in practice. London: Routledge 2003, p. 129–144.

Individuum-Konzeption, die den Menschen „als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten [denkt], die zum jeweiligen Zeitpunkt nur partiell realisiert sind“¹¹, beeinflusst weitgehend auch die Gestaltung literarischer Werke und wird oft als eine Erklärung für die Veränderungen des Erzählens herangezogen, die sich größtenteils in der Problematisierung der unterschiedlichen Ebenen und Elemente des narrativen Textes zeigen: die innere und äußere Heterogenität des Individuums, seine Selbstbezogenheit und die Undurchsichtigkeit seiner Verhältnisse führen zur Reflexion der Figur und des Erzählens und zur Postulierung seiner Unmöglichkeit. Die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Erzählens kommen in vielen Werken der Zeit zum Ausdruck: In Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* werden die medialen Wahrnehmungsmodalitäten problematisiert, gegeneinander ausgespielt sowie miteinander verbunden, um durch den Vorsatz „Ich lerne sehen“¹² die Seheindrücke, Erinnerungsbilder und Lektüresplitter zusammenzufassen und zu ordnen, um erzählen zu können, wobei eben die Bemerkung „[d]aß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein“¹³, auf die Hoffnungslosigkeit des erzählerischen Unternehmens hinweist. In Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* wird Leben mit Erzählen gekoppelt und beider Kohärenz in Frage gestellt: Wie es aus den Überlegungen der fiktiven Hauptfigur Ulrich hervorgeht, macht das

¹¹ 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 Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989, S. 36–52, hier S. 36.

¹² Vgl. Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke. Band 6. Wiesbaden / Frankfurt/M.: Insel 1966, S. 711.

¹³ Ebd., S. 844. An einer anderen Stelle wird die Notwendigkeit eines ordnenden Erzählers auch betont: „Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den Paar Zeilen, die noch bleiben, muß Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus“ (ebd., S. 883f.).

komplizierte Gewebe der Welt die „einfache“, d. h. traditionelle Erzählung unmöglich:

[...] fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, [...] sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! [...] Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, [...]; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen ›Faden der Erzählung‹, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. [...] Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ›Faden‹ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.¹⁴

Die Selbstverständlichkeit des Erzählens, die Möglichkeit einer zusammenhängenden, kausal bedingten erzählten Geschichte verschwindet – zumindest in einem großen Teil der Erzählliteratur der Zeit – und das Erzählen wird bedingt (wie die Literatur im allgemeinen) durch eine „uneigentliche Sprachverwendung“, eine „nicht-mimetische[r] Autonomie“¹⁵, 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, wodurch die von Nietzsche auch postulierte unausweichliche Metaphorizität der Sprache aufgezeigt und zugleich im literarischen Werk hintergangen wird.¹⁶ Die

¹⁴ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Berlin: Volk und Welt 1975, S. 830f.

¹⁵ Titzmann 1989, S. 51.

¹⁶ Die Möglichkeit poetischer Sprachverwendung wird auch von Nietzsche eingeräumt, nur das Erkenntnispotential der Sprache wird in Frage gestellt. Vgl. dazu auch Bernáth, Árpád: *Über Nietzsches Begriff der Metapher in seinem Essay Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Bernáth 2004, S. 41–70, hier S. 52ff.; Orosz, Magdolna: *Über den Begriff der Metapher*. In: Kerekes, Amália u.a. (Hg.): „...und die Worte rollen von ihren Fäden fort...“ *Sprache, Sprachlichkeit,*

metaphorisierte Art des Erzählens widerspricht der 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“¹⁷, wie dies von Roman Jakobson (für lange Zeit wirksam) angenommen wurde. Die strikten Einordnungen von Phänomenen der Sprache bzw. des Erzählens im allgemeinen oder in bestimmten Epochen helfen zwar dabei, bestimmte Erscheinungen und Prozesse klar zu konturieren, trotzdem die konkreten „Fälle“ meistens viel facettenreicher, so dass eher Tendenzen bestimmter „Entwicklungen“ zu diagnostizieren sind, wie dies die untersuchten Texte ebenfalls belegen. 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.¹⁸

Die Metaphorisierung des Erzählens in der Frühen Moderne bedeutet eigentlich, dass die Erzählliteratur, auf der Suche nach neuen Wegen des Erzählens¹⁹, sich den der Sprache sowieso inhärenten Mitteln bedient und neue Möglichkeiten findet, indem

Sprachproblem in der österreichischen und ungarischen Kultur und Literatur der Jahrhundertwende. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 2002, S. 95–103, hier S. 96ff.

¹⁷ Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt/M.: Athenäum 1971/1972. Bd. 1. S. 323–333, hier S. 333.

¹⁸ Vgl. dazu de Mans Annahme, „[...] that syntagmatic narratives are part of the same system as paradigmatic tropes (though not necessarily complementary), then the possibility arises that temporal articulations, such as narratives or histories, are a correlative of rhetoric and not the reverse.“ (de Man, Paul: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: The Univ. of Minnesota Press 1996, p. 50).

¹⁹ 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, zumindest in Ansätzen, anerkannt.

die Metapher als Strukturprinzip auf verschiedenen Ebenen der Texte funktionieren kann.

Die Metapher, dieses nicht nur in der Literatur vorkommende allgemeine sprachliche Phänomen gehört als rhetorische Erscheinung zu den Tropen; sie kann in verschiedenen Rhetorik-Auffassungen unterschiedlich definiert werden, indem sie einerseits als von dem gewöhnlichen Funktionieren der Sprache abweichendes Phänomen, andererseits aber als Regel- und Gesetzmäßigkeit definiert werden kann.²⁰ In diesen Definitionen (sogar in kognitiven Theorien) wird aber eine gewisse Ähnlichkeits- oder Abbildrelation als Grundlage der Metapher vorausgesetzt.²¹ 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“.²² In der Definition von Aristoteles wird das Prinzip der Übertragung – Ersetzung mit dem der Analogie verbunden, sie setzt somit die beiden grundlegenden Traditionslinien von poetisch-rhetorischen Theorien voraus.²³ Plett definiert die Metapher zusammenfassend als „Ersetzung einer

²⁰ Zur Übersicht über die zwei Auffassungslinien vgl. Kemény, Gábor: A nyelvi kép mint „rendellenesség”. Tudománytörténeti vázlat. [Die Metapher als „Abweichung”. Wissenschaftsgeschichtlicher Abriss.] In: Magyar Nyelvőr 123 (1999): 3, p. 292–302, hier p. 292 und Ders.: A nyelvi kép mint „szabályszerűség”. A tudománytörténeti vázlat folytatása. [Die Metapher als „Regelmäßigkeit. Fortsetzung des wissenschaftsgeschichtlichen Abrisses.] In: Magyar Nyelvőr 123 (1999): 4, p. 395–403, hier p. 395.

²¹ Auf Grund ihrer historischer Traditionen suggeriert Kemény die Vereinbarkeit der beiden Auffassungen, indem der nicht-künstlerische und der künstlerische Sprachgebrauch Metaphern anders verende, vgl. Kemény, Gábor: A nyelvi kép: „rendellenesség” és „szabályszerűség”. Egy saját elgondolás körvonalai. [Die Metapher: „Abweichung” und „Regelmäßigkeit”. Umriss einer eigenen Konzeption.] In: Magyar Nyelvőr 124 (2000):1, p. 74–85.

²² Aristoteles: *Poetik*, 1457b.

²³ Über diese zwei Arten der Definition und ihre Bedeutung in der Literatur der Moderne vgl. auch Thomka, Beáta: Narráció és reflexió. [Narration und Reflexion.] Novi Sad: Forum 1980, p. 37f.

primären semantischen Texteinheit durch eine sekundäre, die zu jener in eine Abbild- oder Ähnlichkeitsrelation gesetzt wird²⁴, 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“.²⁵ Im erweiterten Sinne lässt sich die Metapher eben durch dieses Abbild- oder Ähnlichkeitsverhältnis einem breiteren Bereich zuordnen, indem sie zur Klasse der sogenannten „Ikone“ gehört, deren eine Art sie – neben „Bildern“ und „Diagrammen“ – bildet.²⁶ 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, dass 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 im allgemeinen innewohnende Ikonizität stärker zum Ausdruck.²⁷

²⁴ Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske 1991, S. 79.

²⁵ Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning: Hueber 1990, S. 78.

²⁶ 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“ (Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979, S. 63). Die Ikonen werden bei Peirce weiter unterteilt in Bilder, Diagramme und Metaphern (vgl. dazu Sebeok, Thomas A.: Signs. An Introduction to Semiotics. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press 1994, p. 85), die verschiedene Unterarten der auf Grund von Ähnlichkeit definierten Art des Ikons repräsentieren.

²⁷ Nietzsche selbst misst einer gewissen „Bildlichkeit“ gegenüber der Begrifflichkeit eine zentrale Funktion im Entstehen von Sprache bei (vgl. Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Krit. Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980 // Berlin / New York: de Gruyter 1967–1977. Bd. 1. S. 873–890, hier S. 881).

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 einigen Novellen von Viktor Cholnoky: einerseits artikuliert sich durch Versatzstücke verschiedener Sprachen in diesen Texten eine sprachliche Vielfalt, die gewissermaßen die sprachliche (sowie ethnisch-kulturelle) Mannigfaltigkeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie repräsentiert und zugleich auch die identitätsstiftende Funktion der Sprache symbolisch-spielerisch andeutet²⁸, 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.²⁹ Symbolische Bedeutung erlangt der Sprachwechsel auch in Joseph Roths Roman *Radetzky-marsch*, wo beim Kriegsausbruch die ungarischen Offiziere der k.u.k.-Armee plötzlich Ungarisch zu sprechen anfangen. In mehreren Werken von Perutz, so z.B. im Roman *Der Marques de Bolibar* oder in der Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche*, erhalten die Wahl und der Wechsel der Sprache gleichermaßen eine andere, jedoch ähnlicherweise symbolische, die Identität des Individuums und ihre Unsicherheit bezeichnende Funktion.³⁰ Andererseits kann

²⁸ Im Zusammenhang damit hebt Csáky den eigenartigen Charakter der Österreichisch-Ungarischen Monarchie hervor, wo die sog. endogene Pluralität in der Artikulierung von Identität(en) bestimmend sei, vgl. Csáky, Moritz: Kultur, Kommunikation und Identität in der Moderne. In: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 1* (2005), S. 108–124, hier S. 117f.

²⁹ Vgl. die Erzählung *Kökküregén kánfogai*. In: Cholnoky, Viktor: *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések*. [Tóbiás Wurmdrucker und andere Gespenstergeschichten.] Budapest: Ister 1999, p. 166f.

³⁰ Perutz, Leo: *Der Marques de Bolibar*. Wien: Zsolnay 1989; Perutz, Leo: *Das Gasthaus zur Kartätsche*. In: Ders.: *Herr, erbarme dich meiner*. Wien: Zsolnay 1995, S. 120–163.

die der Sprache innewohnende Willkürlichkeit spielerisch auch so aufgenommen werden, wie in der Erzählung *Die grüne Krawatte* von Schnitzler³¹, wo die Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnendem sowie die Fallen des Sprachgebrauchs und der Kommunikation eigentlich die erzählte Geschichte strukturieren. Ein ebenfalls problematisches Moment des Sprachgebrauchs, die Sprache als Zeichensystem und ihre Verwendbarkeit, sowie die Problematik der Trennung der verschiedenen Funktionen der Sprache tauchen in der Kurzerzählung von Leo Perutz' *Gespräch mit einem Soldaten*³² auf.

3. Verbindung von Metapher und phantastischem Erzählen

Die Metaphorisierung, die Betonung der Sprachlichkeit können als Auswege aus der Sackgasse der Unmöglichkeit des Erzählens funktionieren, wodurch literarische Texte dieser Art nicht nach dem Prinzip der Dominanz der erzählten Geschichte aufgebaut sind, sondern „ihre Textualität betonen“.³³ Außer der betonten Textualität und Metaphorizität kann es auch einen anderen „Ausweg“ aus der Problematik der Unmöglichkeit der zusammenhängenden Geschichte geben: nach Marianne Wünsch wird die erzählte Geschichte in der phantastischen Literatur der frühen Moderne gerettet, indem das Phantastische das Metaphorische „ersetzen“

³¹ Es geht hier um eine Trennung der „definiten Beschreibungen“ von ihren Bezeichneten: „Das nächste Mal erschien Herr Cleophas, wohlverstanden gekleidet wie immer, und trug eine Krawatte vom schönsten Violett. Als man ihn von weitem kommen sah, riefen die Leute höhnisch aus: »Da kommt der Herr mit der grünen Krawatte!«“ (Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Frankfurt/M.: Fischer 1987, S. 274–275, hier S. 274).

³² Perutz, Leo: *Gespräch mit einem Soldaten*. In: Perutz 1995, S. 183–185.

³³ Thomka, Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. [Es spricht eine Stimme. Erzähler, Poetiken.] Budapest: Kijárat Kiadó 2001, p. 12.

kann: einerseits wird festgestellt, dass „die neuen Probleme im Umgang des Subjekts mit sich selbst, [...] in der nichtfantastischen 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, [...]“, d.h. die erzählte Geschichte auflösen, andererseits wird zugleich angenommen, dass in der phantastischen Literatur der untersuchten Epoche die erzählte Geschichte aufbewahrt bleibt, wodurch das Phantastische an die Stelle des Metaphorischen treten kann: „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“.³⁴ Auf diese Weise werde, nach Wunsch, in der phantastischen Literatur als Grundlage der fiktiven erzählten Realität die ‚Geschichte‘ zurückgeholt, wodurch das Problem ihrer Unmöglichkeit um- und hintergangen werden dürfte.

Das Problem ist jedoch komplizierter, denn nicht nur das Phantastische bzw. die Phantastik verändert sich (Todorovs Meinung nach wäre phantastische Literatur im 20. Jahrhundert gerade unmöglich), sondern das Verhältnis von Metaphorischem und Phantastischem scheint auch mehrschichtiger zu sein, es sollte nicht als „entweder-oder“, sondern eher als „sowohl-als auch“ bestimmt werden. Es ist durchaus möglich, dass die phantastisch erzählte Geschichte mit metaphorischen Elementen verbunden wird: So erscheinen z. B. in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in kleineren Episoden bestimmte phantastische Elemente, die Texte von Perutz³⁵ weisen auch solche Phänomene

³⁴ Wunsch, Marianne: Wege der „Person“ und ihrer „Selbstfindung“ in der fantastischen Literatur nach 1900. In: Pfister 1989, S. 168–179, hier S. 169 (unter „Realität“ sollte immer „fiktive – erzählte – Realität“ verstanden werden).

³⁵ Lüth spricht in dieser Beziehung von „seiner ambivalent phantastischen Erzählkunst“ (Lüth, Reinhard: Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur

auf, indem sein Erzählen verschiedenartige Ambivalenzen sowie die Dekonstruktion von erzählter Geschichte durch mehrfache Perspektivierung aufweist, wobei metaphorische Elemente sogar in seinen „historischen“ Romanen vielfach nachweisbar sind. Bei Kafka werden phantastisch-absurde Geschichten auch oft mit metaphorischen Elementen durchwoben erzählt, seine Texte vertreten aber eine andere Form des Phantastischen als diejenigen von Perutz oder frühere phantastische Werke.³⁶

Die erwähnten Autoren können trotzdem nicht in die gleiche Kategorie eingeordnet werden: Im Malte-Roman von Rilke dominieren nicht die phantastischen Elemente, sondern sie sind eher in einigen Episoden vertreten, u.a. in der Kusmitsch-Anekdote, die einen metaphorischen Ausdruck („Zeit ist Geld“) zur erzählten Geschichte werden lässt, zugleich verfügt auch die zentrale Metaphorik des Sehens über phantastische Bezüge, wie das Bild der neben der eigenen Hand aus der Wand kommenden Hand und das Gefühl des Grauens darauf:

[...] ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. [...] Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es

um 1900. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990): 1, S. 35–53, hier S. 49) bzw. von „seinen phantastisch-historischen Romanen“ (ebd., S. 40), demgegenüber behauptet Müller, „den Arbeiten, die Perutz' Werk der 'literarischen Phantastik' zuordnen“, „[e]ine [...] Präzision fehlt“ (Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz*. München: Beck 1992, S. 99), zumindest im Sinne der strikten Definition der „fantastischen Literatur“ nach Wünsch.

³⁶ Vgl. Martínez, Matias: *Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz*. In: Forster, Brigitte / Müller, Hans-Harald (Hg.): *Leo Perutz. Unruhige Träume-Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*. Wien: Sonderzahl 2002, S. 107–129, hier S. 124f. Zu den phantastischen Zügen Kafkascher Erzählungen vgl. Nix, Daniel: *Kafka als phantastischer Erzähler; (Neo-)Phantastische Elemente und Realitätssysteme in den Texten Franz Kafkas*. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar 2005 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 90).

interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da.³⁷

Perutz vertritt, wie dies von Martinez festgestellt wird, eine traditionelle Variante des Phantastischen, die heterogene und instabile erzählte Welten zustande bringt³⁸, zugleich aber weicht er von der okkultistischen Interpretation der Phantastik seiner Zeitgenossen (z. B. der von Meyrink oder Kubin) ab, indem er die phantastischen Elemente immer ironisiert und sie das Erzählen selbst thematisierend spielerisch verwendet³⁹, so dass die das Phantastische bedingende Ambivalenz durch narrative Techniken hervorgerufen wird.⁴⁰ Die einige Elemente der erzählten Geschichte „ab-bildende“ Metapher, der phantastisch-unmögliche Flug der verirrtten Kugel in der Erzählung *Das Gasthaus zur Kartätsche* zeigt symbolisch das Bild des in seinem Leben verirrtten Menschen auf.⁴¹ Kafka nimmt einen eigenartigen Platz in der modernen phantastischen Literatur ein, Martinez bringt ihn mit der sog. Neo-Phantastik in Verbindung, in der der einander ausschließende Charakter der realitätskompatiblen und der realitätsinkompatiblen Welt keinen epistemologischen

³⁷ Rilke 1966, S. 795.

³⁸ Martinez 2002, S. 125.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. dazu auch Jacquelin, Evelyne: *Théories et lectures du fantastique d'un bord à l'autre du Rhin: L'exemple de Leo Perutz*. In: Banoun, Bernard / Bechtel, Delphine (éd.): *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes*. Paris: Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes / Université de Paris-Sorbonne 2002, S. 21–38, hier S. 35.

⁴¹ Zu einer Analyse der Erzählung vgl. Orosz, Magdolna: „Als Soldat und brav“? *Erinnern, Erzählen und Identitätskonstruktion in Leo Perutz' Das Gasthaus zur Kartätsche* (2003, unveröffentl. Manuskript).

oder ontologischen „Riss“ verursacht⁴², sondern für die Figuren der erzählten Welt sozusagen als natürlich gilt, wie dies *Die Verwandlung* demonstriert. Zugleich stehen einige Kafka-Texte, wie z.B. *In der Strafkolonie*, m. E. der Rilkeschen Variante näher, indem in ihnen ein bildhaft-metaphorisches Element (hier die Wendung „am eigenen Leibe verspüren/zu spüren bekommen“) zur erzählten Geschichte entfaltet wird.

In der ungarischen Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts können auch ähnliche Verfahren der mit phantastischen Elementen verbundenen Metaphorisierung nachgewiesen werden, neben anderen Autoren bei Viktor Cholnoky. Sein Erzählen weist durchaus moderne Züge auf: In seinen Novellen bleibt das anekdotische Element zwar erhalten, aber die Anekdote wird zugleich auch (dies thematisierend) aufgelöst. Andere Züge von Cholnokys Erzählen weisen ebenfalls das Problematische der erzählten Geschichte und ihrer Erzählbarkeit auf: die Identität der fiktiven Figuren ist oft unsicher oder sie verfügen über Mehrfachidentitäten, die Labilität der Identität wird auch in der Mehrschichtigkeit der kulturellen und individuellen Einbettung der Figuren sichtbar und äußert sich symbolisch u.a. in ihrer Namengebung (wie z. B. in der Figur von Trivulzio), in der Relativität des „Eigenen“ und des „Fremden“. Für das Erzählen in den Texten von Viktor Cholnoky ist die Verteilung der Erzählerfunktion auf mehrere (oft ziemlich unterschiedliche) Erzähler charakteristisch, wodurch die Erzählperspektiven multipliziert werden, wobei die Unsicherheit durch die Erscheinung „unzuverlässigen“ Erzählens ebenfalls erhöht werden kann, da es die unsicheren Momente der erzählten Geschichte verstärkt.⁴³ Die Erzählung als Text bleibt auch oft offen: Selbst-

⁴² Martinez 2002, S. 125.

⁴³ Zur eingehenden Analyse der narrativen Charakteristika einer Gruppe der Novellen von Cholnoky vgl. Orosz, Magdolna: *Unterwegs zwischen Kulturen. Interkulturelle Aspekte des Erzählens in den Trivulzio-Novellen von Viktor Cholnoky*. In: Kindt, Tom – Teller, Katalin (Hg.): *Narratologie interkulturell. Studien*

reflexive, metaleptische Momente, ironische Bezüge, groteske Bilder, weitergeführte und verfremdete intertextuelle Muster lassen ihre Textualität erkennen.⁴⁴

Die metaphorische Sprachverwendung wird in vielen Erzählungen von Viktor Cholnoky zum Strukturprinzip⁴⁵, indem ein Problem der erzählten (fiktiven) realen Welt in einem Sprachspiel aufgelöst wird. Obwohl die meisten Texte von Cholnoky eine „Geschichte“, eine Episode – oft anekdotisch pointiert oder eventuell auch in phantastischer Ausprägung – erzählen, erscheinen bei ihm sprachspielerische oder selbstreflexive, die Geschichte dekonstruierende Momente und heben damit das Anekdotische auf.⁴⁶ Auffällig erscheint diese Eigenart darin, dass ein metaphorischer Ausdruck ins erzählte Geschehen gewendet wird: der Ausdruck „ein (wach-sames) Auge auf etw./jn haben“ wird zur konkreten Handlung in der Erzählung *Trivulzio szeme* [Trivulzios Auge], in der die Figur sein Glasauge herausnehmend und hinterlassend die Eingeborenen von Neuseeland bewachen will:

zu interkulturellen Konstellationen in der deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1880–1930. Frankfurt/M.: Lang 2005, S. 179–201.

⁴⁴ Vgl. dazu Géczi, János: A két szemű Cholnokys [Die blauäugigen Cholnokys]. Nachwort in: Cholnoky 1999, p. 209–218, hier p. 218. Zu den Eigenarten der Novellen von Cholnoky vgl. auch Sánta, Gábor: Cholnoky Viktor Amanchich-novellái. [Die Amanchich-Novellen von Viktor Cholnoky.] In: Géczi János (Hg.): Cholnoky Viktor. Thematisches Heft von „Vár Ucca Tizenhét“. Veszprém 1993, p. 91–99.

⁴⁵ Vgl. darüber Fazekas, Natasa: Szimbolika és retorika Cholnoky Viktor novelláiban [Symbolik und Rhetorik in den Novellen von Viktor Cholnoky]. In: Eisemann, György (Hg.): A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század magyar prózájában. [Am Rande des Kanons. Varianten der literarischen Modernität in der Prosa des 19–20. Jahrhunderts.] Budapest: ELTE 1999, p. 33–46.

⁴⁶ 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 (vgl. darüber Kulcsár Szabó, Ernő: Műalkotás – szöveg – hatás. [Kunstwerk – Text – Wirkung.] Budapest: Magvető 1987, p. 69ff.).

ERZÄHLUNG UND METAPHER

Ich fahre also weg. Denkt aber nicht, ihr Missetäter, dass ihr dadurch von der Arbeit gerettet seid! Denn 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.⁴⁷

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“:

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.⁴⁸

In der Novelle *Kökküregén kán fogai* [Die Zähne des Khan Kökküregen] bildet die Wendung „ins Gras beißen“ die Grundlage der erzählten Geschichte, hier erzählt der als unzuverlässige Erzähler funktionierende Trivulzio seinen Fiebertraum, in dem der Khan von ihm seine Zähne zurückverlangt⁴⁹, die Trivulzio aus dem aufgefundenen Schädel in seinen Kiefer einpflanzen lassen will und dadurch einen symbolischen Identitätswechsel impliziert:

Ich will nicht übertreiben, Sie wissen ja, dass ich so etwas nicht zu tun pflege, aber er begann sich mit einem gewissen Verwandtschaftssinn mit mir zu unterhalten. Durch unsere gemeinsamen Zähne begann sich ein gewisses Gefühl von Gemeinsamkeit zwischen uns zu entwickeln.⁵⁰

Zur Auflösung der ins Phantastische weisenden konkretisierten Metapher klärt der Arzt, gegenüber der dichterischen Phantasie

⁴⁷ Cholnoky 1999, p. 80. (Die Übersetzung der Textpassagen aus Cholnokys Texten stammt von mir, M.O.)

⁴⁸ Ebd., p. 77.

⁴⁹ Ebd., p. 173.

⁵⁰ Ebd., p. 174.

von Trivulzio gewissermaßen die nüchtern-phantasielose Wirklichkeit repräsentierend, den Rahmenerzähler über die Unmöglichkeit der vermeintlichen Erfüllung des metaphorischen Wunschtraumes auf:

Das wäre eine technische, sogar eine zahntechnische Unmöglichkeit gewesen: Die Zähne, die ich ihm einpflanzte, sind ausgezeichnete Porzellanzähne bester Qualität. [...] Dieser Esel Trivulzio wollte aber, dass ich ihm die Zähne des Urschädels einpflanze, warum hätte ich da seine Illusion zerstört? Jeder wird nach seinem Glauben glücklich oder unglücklich.⁵¹

Eine ziemlich detaillierte und in mehreren Schritten vollzogene Konkretisierung der Metapher als erzählte Geschichte ist in der Erzählung *Polixéna kisasszony pöre* [Fräulein Polixénas Prozess] Cholnokys ebenfalls zu beobachten. Der Ausdruck „wie durch den Blitz getroffen“ wird hier zur erlebten und detailliert berichteten (fiktiven) Realität, wo das alte Fräulein nach dem Bericht des Ich-Erzählers „[e]ine hartnäckige, zänkische Person war, böse und hartköpfig, die mit der ganzen Gegend [...] immer im Streit lag“ und „wie ein Schlag die Gegend traf“⁵² – das Motiv des „Schlages“ durchzieht die Geschichte, und begleitet den sich nahenden Sturm und das Donnern:

In der Hand hielt sie eine aus stählernen Schmetterlingen geflochtene Handtasche, die bei jeder Bewegung klorrte. Draußen wurde der Sturm auch stärker, das Donnern wurde immer hörbarer.⁵³

Im Laufe der Ereignisse verstärkt sich die Parallele zwischen der Figur und der Naturerscheinung:

⁵¹ Ebd., p. 175.

⁵² Ebd., p. 36.

⁵³ Ebd., p. 38.

ERZÄHLUNG UND METAPHER

Ich war überrascht und griff nach meinem Mantel, aber Fräulein Polixéna schlug mit einer breiten, leidenschaftlichen Bewegung ihrer Hand durch die Luft. Im gleichen Moment schlug draußen ein großer blendender Blitz ein.⁵⁴

Die auf diese Weise mit dem Sturm schrittweise verbundene Figur wird letztlich zum personifizierten Sturm selbst, die im durch sie hervorgerufenen Blitz verbrennt (zumindest nach der subjektiven Wahrnehmung des die eingebettete Geschichte erzählenden Ich-Erzählers), und zum Bild des wütenden Himmels oder sogar der Wut selbst wird:

Da brach die ganze Wut des Altfräuleins aus ihren blitzenden Augen, aus ihrem verzerrten Mund und ihren zuckenden Falten hervor. Draußen donnerte es, der Himmel sprühte Blitz um Blitz, in der herabsteigenden Straße schäumte das Regenwasser wie der Mund Polixénas, als sie mich anschrte und mit der Hand auf den Arbeitstisch meines Meisters einschlug:

„Wenn ihr also nicht nachgeben werdet, soll euch der fürchterliche Blitz treffen!“

In diesem Moment verlor ich mein Gehör durch den Lärm eines unirdischen Schlages. Vom Fenster her fiel ein schneeweißes Licht wie ein Totenmantel ins Zimmer, alles fing Feuer, [...]

Im hereinbrechenden Flammenmeer sah ich Fräulein Polixéna verbrennen. Ich sah, wie ihr Kleid Feuer fing und ich sah auch, wie ihr Körper ebenfalls in Flammen aufging und sich in Tausenden von Feuerfunken zerstaubend im Feuerwirbel gegen den Himmel erhob. Und im Delirium meiner schwindenden Sinne sah ich auch, dass sich alle kleinen Fünkchen in hässliche Käfer mit vielen Füßen verwandelten, und dieser entsetzliche Schwarm mitten im Toben des Sturmes zirpelnd, hungrig und heftig durch das Fenster zog, das ihm der Donner, dieser fürchterliche Gottesschlag geöffnet hatte... (39f.)

⁵⁴ Ebd.

Die zur erzählten Geschichte gewordene Metapher schildert ein phantastisches Ereignis, die Verwandlung eines menschlichen Wesens, die eben deshalb im Bereich der phantastischen Ambivalenz bleibt, weil die Erzählerfunktion mehrfach verunsichert wird: der in der Erzählung anthropomorphisierte Sturm und das Bild der Metamorphose von Polixéna sind in eine Rahmengeschichte eingebettet, die mit einem ähnlichen Sturm-Motiv die eingebettete Geschichte vorwegnimmt. In dieser Rahmengeschichte berichtet der Rahmen-erzähler darüber, wie er, in einem besonderen Bewusstseinszustand, die sonderbare Geschichte gehört hatte:

Mich hat ein sehr süßer Zustand des Einschlafens ergriffen. Mich hat vielleicht das rhythmische Rollen des Wagens eingecläffert, oder die märchenhaft wunderbare Luft hat mein Bewusstsein halbwegs ausgeschaltet, oder ich wurde durch das Anstarren des rötlichen Lichts der Zigarre des Mihály Jójáb hypnotisiert.⁵⁵

Der Erzähler der eingebetteten Geschichte über die Verwandlung der Polixéna wird dadurch ebenfalls zum „unzuverlässigen“ Erzähler, dass er durch die sonderbare Situation und das Auftreten der besonderen Naturerscheinungen allmählich seiner Wahrnehmung beraubt wird:

[...] nicht auf einmal, sondern langsam, sukzessiv verlor ich meine Sinne, so tauchte ich in der Nacht unter, die Ohnmacht heißt.

Zuerst hat mich der Geruchsinn verlassen, [...].

Dann verlor ich das Gehör, [...].

Am längsten bewahr ich das Sehen. Aber nicht aus gutem Willen! Sondern darum, dass ich das schrecklichste Bild erblicke! [...]

Darauf fiel ich in Ohnmacht.⁵⁶

⁵⁵ Ebd., p. 33.

⁵⁶ Ebd., p. 40.

Die Verteilung des Erzählten und des Erzählens auf zwei Erzähler bringt eine doppelte Perspektive ins Spiel, die an sich selbst schon subjektiviert, unsicher und unzuverlässig sind, durch ihr Zusammenspiel werden die Ereignisse verstärkt verfremdet und verunsichert. Die erzählte Geschichte verliert ihre Funktion und wird von ihrer fiktiven Wirklichkeit getrennt, statt dessen tritt die spielerische und metaphorische Verwendung der Sprache in den Vordergrund, „die Sinnzuweisung erfolgt durch die Metapher“⁵⁷, die jedoch mit einer für die Phantastik charakteristische Ambivalenz gekoppelt wird. Das phantastische Bild der Erzählervision erweitert die personifizierte Metapher zugleich auch ins Mythische, indem die tobende Figur die Furien der antiken Mythologie ebenfalls heraufbeschwört: Die phantastische Bildlichkeit verstärkt eine der erzählten Geschichte zugrunde liegende symbolisch-metaphorische Ebene, deren Entfaltung eigentlich die Erzählung selbst konstituiert. Die Möglichkeit einer solchen mythischen Interpretation aufrechterhaltend wird sie durch das sprachspielerische Element zugleich auch verfremdet, indem die metaphorischen und mythischen Dimensionen durch den Namen 'Polixéna', der auf das Wort 'filoxéra' (d. h. Reblaus) reimt, in der Rahmengeschichte wiederum in eine konkrete Dimension gewendet werden.

In der Erzählung *A kövér ember* [Der Dicke] wird der bildliche Ausdruck „lebendiger Toter“ in die erzählte Geschichte übertragen, die phantastischen Züge der Erzählung werden durch die doppelte Perspektive des Schaffners und des Ich-Erzählers verstärkt, wobei durch die Totes und Lebendiges nicht trennende Wahrnehmung des Schaffners eine gewisse Annäherung an den Kafkaschen Phantastik-Typ, an die heterogene, aber stabile erzählte Welt festzustellen ist. Hier schaffen ebenfalls mythologische Bezüge eine metaphorisch-mythologische Erweiterung und Vertiefung des Erzählten: Die silberne Münze, die der Dicke dem Schaffner gibt,

⁵⁷ Thomka 2001, p. 22.

funktioniert als der Obolus an Charon, wodurch der Schaffner als Charon funktionieren kann, die aufrechterhaltene Ambivalenz verhindert jedoch eine eindeutige symbolhafte Deutung und Fixierung auf eine festgelegte Bedeutung hin.

Das Verfahren, dass die erzählte, erzählbare Geschichte ihre Funktion verlierend verfremdet, metaphorisiert und ihrer fiktiven Realität enthoben wird, kann auch in der Novelle *A sapkaszél* beobachtet werden: Hier führt schon der Titel den Ausdruck ein, dessen beide Bedeutungen in der Geschichte ausgeschöpft werden und die ineinander übergehen, indem die Konkretisierung der Metapher aus dem Spiel mit den ungarischen Homonymen 'szél' (Wind) und 'szél[e valaminek]' (Krempe) in der dem Muster der anekdotischen Phantastik folgenden, es aber im Erzähldiskurs zugleich fragwürdig machenden Erzählung hervorgeht. Im Dialog des Rahmenerzählers mit der Figur gehen beide von einem konkreten Gegenstand aus, der als Erzählanlass dient: Das ist Trivulzios Hut, dessen Krempe ziemlich verwittert ist:

Wissen Sie, Signore – sagte er –, zum Erzählen geben oft die sonderbarsten Einfälle Anlass. Gerade heute, da ich mich im Hafen herumtrieb, fiel mir ein, dass mein Hut ziemlich verwittert ist.⁵⁸

Der Ausdruck „verwittert“ löst die Analogienreihe aus, die in die Erinnerung an den unvorstellbar großen Sturm mündet:

Der Wind gleitet jetzt zur Erde wie ein Hut. Oben in die Wolken ragt seine Spitze, und je mehr er sich den Wellen nähert, wird er desto breiter. Und wo er das Meer berührt, dort ist seine Krempe. Und durch diese Krempe zu kommen ist unmöglich.⁵⁹

⁵⁸ Cholnoky, Viktor: *Összegyűjtött művei*. [Gesammelte Werke.] Budapest: Szukits Kiadó 2001, p. 79.

⁵⁹ Ebd., p. 81.

Aus Trivulzios Erzählung stellt sich heraus, dass es im Fernen Osten in der Straße von Malakka einen sonderbaren Sturmwind (eine Art Tornado) gibt, den man seiner besonderen Form wegen „Windhut“ (ung. 'sapkaszél')⁶⁰ nennt, und er selbst soll einem solchen Sturm entkommen sein. So verwandelt sich der konkrete Gegenstand in einer metaphorischen Übertragung zu einem erlebten oder zumindest erzählten Abenteuer, um im Satzsatz der Figur in ein die Bedeutungen beider Homonyme vereinigendes Wortspiel zu übergehen: „Lássa, uram, még ennek a sapkának a szélénél is van rosszabb sapkaszél.” [Sehen Sie, mein Herr, es gibt sogar noch einen schlimmeren Windhut als diese Hutkrempe.]⁶¹

Die Eigenarten der Metaphorizität bei Viktor Cholnoky lassen sich darin erblicken, dass eine metaphorische Wendung in eine konkrete Bedeutung übergeht und zugleich zum Handlungselement der erzählten Geschichte, der erzählten Welt wird. Diese Geschichte, die meistens „zerstückelt“ ist, bekommt dadurch einen phantastischen Charakter und lässt heterogene und instabile, ab und zu heterogene und stabile erzählte Welten entstehen, wodurch die (in einigen Fällen in ein Sprachspiel übergehende) Konkretisierung der Metapher zur Quelle des Phantastischen wird und eine eigenartige Variante des metaphorisch-phantastischen Erzählens zustandebringt, die als Beispiel für eine viel komplexere „Handhabung“ von erzählter Geschichte und uneigentlicher Sprachverwendung betrachtet werden kann als dies öfter (z. B. bei Wunsch) angenommen wird. All dies scheint mir zugleich eine allgemeine

⁶⁰ Diese Erscheinung wird im Deutschen, ebenfalls metaphorisch, als „Wasserhose“ bezeichnet.

⁶¹ Cholnoky 2001, p. 81; der Satz ist eigentlich unübersetzbar, denn es baut auf homonymen ungarischen Formen auf, die wortwörtliche Übersetzung lautet: „Sehen Sie, mein Herr, es gibt sogar noch einen schlimmeren Windhut als diese Hutkrempe.“ Um den wortspielerischen Eindruck des ungarischen Textes beizubehalten, könnte die Lösung im Deutschen z.B. in der Gegenüberstellung von „Hosenbund“ und (unten ausgefranstem) „Hosenbein“ gefunden werden.

Eigenart der deutschsprachigen und ungarischen Erzählliteratur der Jahrhundertwende zu sein, deren unterschiedliche Formen und Typen genau zu beschreiben wären. Auf diese Weise bewirkt die Metaphorisierung eine vielfältige Dekonstruktion/Demontage der erzählten Geschichte und ihrer Kausalität und sie wird zu einem der wichtigsten „Verfahren“ modernen Erzählens (und Kunstschaffens im allgemeinen), die „die Aufarbeitung des Widerstands einer unverfügbar gewordenen Realität als eine genuine Explorierung von Welt und Ich im Akt des Schreibens selbst begreift“.⁶²

⁶² Jauß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 247.