

Spiel und Entgrenzung: Metafiktionales Erzählen bei Viktor Cholnoky und Dezső Kosztolányi

Amanchich Trivulzio, Pilot der geflügelten Worte meiner bleifüßigen Rede [...].
Viktor Cholnoky¹

In diesem Zitat aus dem Novellenzyklus um Viktor Cholnokys Protagonisten Trivulzio lässt sich ein Spiel mit dem Erzählten und dem fiktiven Status des Erzählens verorten, das sich in diesem Novellenzyklus beständig vollzieht. Gleichwohl wirft es Fragen auf: Wessen Pilot ist Trivulzio? Wessen bleifüßige Rede beinhaltet geflügelte Worte? Wohin und wen fliegt dieser Pilot und mit welchem Gefährt? Ein Spiel mit fiktionalen Grenzen, deren Übertritt und Etablierung und mit dem Status als literarischer und somit fiktionaler Text an sich, eröffnet sich in diesen Novellen. Dieses Spiel findet sich sowohl in den Texten Cholnokys als auch in den Erzählungen um Kornél Esti seines weitaus bekannteren Zeitgenossen Dezső Kosztolányi. Der inhaltliche Diskurs beider Novellenzyklen ist vergleichbar: Ein etwas weltfremder – oder diametral entgegengesetzt: ein weltgewandt erscheinender – Protagonist berichtet abenteuerliche Geschichten, an deren Wahrheitsgehalt ob ihres phantastischen Inhalts berechtigte Zweifel vorgebracht werden können. Cholnoky, der weniger Beachtete mit einem Hang zum Experimentellen und Absurden², und Kosztolányi, dessen Einfluss in der ungarischen klassisch-

¹ »Ólomlábú mondanivalóimnak szárnyas szavú pilótája, Amanchich Trivulzio [...].« Cholnoky 1987, 491. Übersetzung S. L. 1910 erschien der erste Band mit Erzählungen um Trivulzio: Tammúz.

² Vgl. Faragó 1936, 10f.

modernen Erzählprosa unumstritten ist³, erzählen von eigentümlichen Protagonisten und tun dies ganz ähnlich.

Im Folgenden werden die beiden Erzählzyklen anhand narrativer Besonderheiten in einen Bezug zueinander gesetzt: Prägend für beide Zyklen ist ein Erzähler, der von sich und seinen Erlebnissen mit dem Protagonisten berichtet. Dieser vermeintlich konstante narrative Umstand ist gleichwohl problematisch und führt in beiden Zyklen eher zu Irritationen als zu eindeutig ausweisbaren Erkenntnissen. Die Frage nach einer Autorschaft muss erweitert werden zu der Frage nach Autoren- und Urheberschaft. Problematisiert und initiiert wird dieser Diskurs im *Kornél Esti* bereits und vor allem im ersten Kapitel, in dem sich der Autor des Buches – vielleicht Kosztolányi – mit Kornél Esti trifft und die beiden beschließen, das vorliegende Buch zu schreiben. Es begründet sich ein Spiel um die Urheberschaft und gleichwohl mit dem eigenen Status als fiktional. Dieses Spiel kann als Metafiktion verortet werden. Ebenso sind bei Cholnoky metafiktionale Elemente zu finden, jedoch bedarf es hier einer eingehenden Lektüre, da diese nicht in dem Maße offensichtlich sind wie im *Kornél Esti*-Korpus.

Die Forschung zur Metafiktion ist virulent und gleichwohl interdisziplinär und entwickelt sich seit den 1970er Jahren beständig fort.⁴ Zwar bezieht sich der Großteil der Forschung auf postmoderne Literatur, metafiktionales Schreiben situiert sich jedoch als eine Fortführung der romantischen Ironie⁵ und bietet sich somit nicht nur aufgrund des narrativen Diskurses, sondern ebenso aus einem forschungs- und literaturgeschichtlichen Ansatz heraus als eine Herangehensweise oder: als eine mögliche Lesart für die Texte von Cholnoky und Kosztolányi an. Metafiktion ist determiniert als Fiktion über Fiktion, dem ostentativen Aufzeigen der Grenzen der literarischen Fiktion und die Inszenierung dessen, was jenseits dieser Grenzen zu vermuten ist. Mit diesem Ansatz können die eigentliche Unentscheidbarkeit der narrativen Autorität, die Erzählerwechsel

³ »Die Romane von Kosztolányi werden als die besten Werke der ungarischen Erzählprosa bezeichnet.« Lőrincz 2013, 360.

⁴ Vgl. Gass 1970, Scholes 1970, Waugh 1984, Hutcheon 1980, Hauthal/Nadj/Nünning/Peters 2007.

⁵ Vgl. Fricke 2003, 144-147.

und die damit verbundene Verunsicherung, das (narrative) Spiel, welches die Narration der beiden Zyklen vereint, ausgewiesen werden.

Der Übergang von einer narrativen Ebene in die nächste wird beim Vorliegen von Metadiegesen, also verschiedenen erzählerischen Ebenen, von Genette als Metalepsen⁶ bezeichnet. Offenbar zufällig und nicht explizit weist Genette auf Metafiktion hin und erweist sich als hilfreich und geradezu konstituierend für eine Theorie der Metafiktion.⁷ Die Übergänge, die nicht von der Narration aus gesteuert werden, beispielsweise über den expliziten Erzählerwechsel oder den Wechsel der Perspektive, bezeichnet Genette als Transgression. Das kann Literatur sein, in der sich der Autor einmischt, über seine Autorschaft reflektiert oder den Leser zu Handlungen auffordert. Und genau dieses Zurschaustellen des fiktionalen Charakters der Diegese, aus sich selbst heraus, wird weithin als Metafiktion verstanden. Genette fasst die Übergänge als einen Grenzübertritt⁸ auf, analog zu der hier vertretenen Annahme, welche die Fiktion literarischer Texte beim Vorliegen von Metafiktion als eine Grenze auffasst. Metafiktion überschreitet im pragmatischen Sinne die Grenze der Narration und zeigt sich als Transgression und im übertragenen Sinne wird die Grenze der Fiktion hinsichtlich des eigenen Status als etwas Erdachtem explizit aufgezeigt. Somit bedient Metafiktion beide der Grenze immanenten Dimensionen: Sie hat zwei Seiten, und auf diesen beiden Seiten sind divergierende Ausgangslagen zu denken; sie teilt, verbindet gleichwohl aber auch. Metalepsen, die »doppelte Zeitlichkeit«⁹ betreffend, welche die Chronologie und zeitliche Dimension des Erzählten und die der Narration aufzuheben scheinen, »[...] als erfolgte die Narration zeitgleich mit der Geschichte und müsste deren ereignislose Stellen

⁶ Vgl. Genette 1994, 167ff.

⁷ »Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum usw.) [...], zeitigt eine bizarre Wirkung, die mal komisch ist [...], mal phantastisch.« Genette 1994, 168.

⁸ »[...] eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt und der, von der erzählt wird.« Genette 1994, 168.

⁹ Ebd.

füllen«¹⁰, finden sich in den *Trivulzio*-Novellen, in den Pausen von Trivulzios Rede. Der Erzähler beschreibt die Handlungen Trivulzios, während er mit seinen Erzählungen pausiert, oder die Vorkommnisse, welche zeitgleich, jedoch außerhalb der Vieraugengespräche, aber örtlich gebunden, ablaufen. So streicht sich Trivulzio den Bart und nippt oft an seinem Grog. Jedoch wird dieses Aufeinandertreffen von erzählter Zeit und Erzählzeit¹¹ bei *Trivulzio* vom Erzähler nicht kommentiert, und es ist lediglich als Transgression im Sinne Genettes einzuordnen, jedoch nicht als metafiktionales Element.¹² Als weiteres Beispiel kann die »beim dritten Grog angekommen« Geschichte Trivulzios¹³ angeführt werden, er ist scheinbar nur dann im Stande zu erzählen, wenn er dazu Alkohol trinkt; diesen bestellt und bezahlt der Erzähler. Der Alkohol scheint eine Katalysatorfunktion für die Rede Trivulzios einzunehmen, er scheint den Alkohol zu brauchen, um erzählen zu können, ebenso braucht der Erzähler Trivulzio, um erzählen zu können und schließlich braucht der Leser den Erzähler, um die Geschichten Trivulzios lesen zu können. Sämtliche Erzählungen Trivulzios sind als nicht in die Diegese passend und somit im Sinne Genettes als Transgression zu einer Metadiegeese zu kategorisieren, da die Rede Trivulzios phantastische Elemente beinhaltet, die zunächst keiner referenziellen Zuordnung unterstellt sind.

Im *Kornél Esti*-Zyklus fallen die Zeit der Narration und die erzählte Zeit auf paradoxe Weise im zwölften Kapitel¹⁴ zusammen, dies manifestiert sich bereits anhand des Titels des Kapitels¹⁵. Die

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Genette 1994, 21.

¹² Zu beachten ist hier, dass der Erzähler den »narrativen Rahmen« darstellt, um es dem Leser zu ermöglichen, an den Erzählungen Trivulzios teilhaben zu können. Dieser Rahmen ist im narrativen Sinne und auf der Ebene des Erzählten, in allen Novellen gleich und der Erzähler tritt nur dann in Erscheinung, wenn Trivulzio anwesend ist (eine Ausnahme bildet die Erzählung *Kökküregén kán fogai*, dazu weiter unten Ausführungen). Vgl. auch: Orosz 2006, 110.

¹³ Cholnoky 1987, Übersetzung von Eisemann 2013, 283.

¹⁴ Kosztolányi 2004, 198–237.

¹⁵ »ZWÖLFTES KAPITEL

in welchem der Präsident, Baron Wilhelm Eduard von Wüstenfeld, unsterbliche Gestalt und Lehrmeister seiner Studentenzeit in

Novelle handelt vom Präsidenten von Wüstenfeld, der Sitzungen nicht nur verschläft, sondern die Sitzungen geradezu zu brauchen scheint, um überhaupt schlafen zu können. So schläft er beim Beginn einer Rede oder Sitzung stets ein und wacht kurz vor deren Ende wieder auf¹⁶. Paradox ist der Titel insofern, als er suggeriert, dass der Präsident beim Erzählen oder Lesen des Kapitels dabei sein müsste, sollte er während der Erzählzeit schlafen. Dies ist er jedoch nicht. Da er aber stets bei einem Vortrag – und als solcher muss das Lesen des Kapitels verstanden werden – einschläft, wäre das eine mögliche Folge. Diese klare Erwähnung des folgenden Textes des zwölften Kapitels als Kapitel und somit als fiktionaler Text und der paradoxe Zusammenfall von Erzählzeit und erzählter Zeit mit den Schlafgewohnheiten des Präsidenten kann als metafictional gewertet werden, da sich die Ebene der Narration mit der Ebene der Diegese überschneidet und dadurch eine Metalepse entsteht, die als implizite metafictionale Referenz¹⁷ zu verorten ist.

Narrative Elemente, die Metafictionalität ausmachen, müssen immer in einen Bezugsrahmen gesetzt werden, an dem sich ein anderer Bezugsrahmen spiegeln kann, so wird das Erzählte innerhalb der Fiktion referenziell verankert.¹⁸ Der Rahmen ist ein zentrales Element von Metafiction und deren Voraussetzung, von dem aus die anderen Elemente wirken können; ohne einen Bezugsrahmen (und dessen Opposition oder Opazität) können andere Elemente nicht als

Deutschland, *durch das ganze Kapitel hindurch schläft.*« Ebd., 198.

»TÍZENKETTEDIK FEJEZET, melyben az elnök, Baron Wilhelm Eduard von Wüstenfeld, az ő német diákéveinek halhatatlan alakja és az ő atyamestere, az egész fejezeten át csak alszik.« Kosztolányi 1994, 148 (Hervorh. von S. L.).

¹⁶ »[...] die Vortragenden und der hin und wieder kurz unterbrochene, sonst aber ausdauernde und kontinuierliche Schlaf des Präsidenten standen in einer Wechselwirkung, in einer schicksalhaften Beziehung, geradezu in einem Kausalzusammenhang« Kosztolányi 2004, 199; »[...] a fölolvadások s az elnök rövid időre meg-megszakadó, de azért kitartó és folyamatosnak nevezhető álma kölcsönhatásban, végzetes kapcsolatban, szinte oksági viszonyban volt egymással.« Kosztolányi 1994, 149.

¹⁷ Zur Klassifikation von Metareferenzen vgl. Wolf 2007.

¹⁸ Vgl. Waugh 1984, 142f.

metafiktional bewertet werden, der nächste zwingende Schritt ist das Aufbrechen dieser gesetzten Rahmen.

Ein Rahmenbruch, der auf textueller Ebene zu verorten ist, findet sich in Cholnokys Novelle *Taddeusz Lovag Vacsorája*¹⁹ aus dem *Trivulzio*-Zyklus: Trivulzio beschreibt die Erlebnisse des Ritters Taddeusz im Zirkus und seine Vorliebe für rohes Hühnerfleisch. Die kurze Novelle ist in vier Unterkapitel gegliedert, von diesen Abgrenzungen lässt sich die Rede jedoch nicht unterbrechen, sondern sie geht weiter über die in hervorgehobenen römischen Zahlen hinaus, setzt sich über die Konventionen der eigenen Verfasstheit hinweg.²⁰ Obgleich typografisch getrennt, geht die Narration einher mit ihrer Schriftlichkeit und es »[...] gelangt die mit einem Schriftzeichen erfolgende Gliederung durch die Unterbrechung der Rede in Äquivalenz.«²¹ Inhaltlicher Diskurs und textuelle Gestaltung unterliegen einer Unmittelbarkeit, die initial als formaler Rahmenbruch gewertet wird. Durch das Zusammenfallen von Bedeutung und textlicher Beschaffenheit drängt sich bei anfänglicher Lektüre das Moment der Irritation ob dieser Abweichung in den Vordergrund, ihm ist jedoch bei eingehender Betrachtung eine Konstante und kein Bruch zu unterstellen. Diese Eigentümlichkeit kann als metafiktionales Element betrachtet werden.

Eine solch offensichtliche Form von Metafiktionalität im Hinblick auf ihre Textualität zeigt sich in den *Kornél Esti*-Erzählungen nicht. Es lässt sich jedoch im Zusammenhang mit dem Pakt im ersten Kapitel die Abmachung anführen, dass der Autor und Esti das Buch zusammen schreiben wollen und Estis Name darauf stehen soll.²² Das Buch Kosztolányis trägt eben jenen Titel, wodurch eine Art Opazität der Schriftlichkeit an sich aufgebaut wird, das Buch verweist mittels seiner Narration auf sich selbst als ein Buch, es verweist mittels Titel und Autor als Eigennamen wieder auf seinen Inhalt und Narration,

¹⁹ Cholnoky 1987, 430–442. Rahmenbruch: 435, 440 und 441.

²⁰ Textauszug am Ende des Aufsatzes.

²¹ Eisemann 2013, 283.

²² »Du könntest zeichnen. Du kannst Deinen Namen draufschreiben. Mein Name könnte hingegen der Titel sein. Der Titel wird ja mit größeren Buchstaben gedruckt.« Kosztolányi 2004, 25; »Talán jegyezd te. Te tedd rá a neved. Viszont az én nevem legyen a címe. A címet nagyobb betűvel nyomtatják.« Kosztolányi 1994, 22.

einer Spirale gleich. Dies ist formal genommen kein Rahmenbruch, jedoch ein metafiktionales Element, da mit dem Status der Autoren als Eigennamen, des Textes und seiner eigenen Verfasstheit gespielt wird. Seine Metafiktionalität konstituiert der *Kornél Esti*-Zyklus im Kontext seiner eigenen narrativen Vorgaben des ersten Kapitels: Narrative Rahmen werden durchweg durchbrochen, keine Geschichte gleicht der anderen. Vorwiegend wird die Narration durch einen extradiegetischen Erzähler bewerkstelligt, der Rahmen dazu wird im ersten Kapitel konstituiert, in dem die Abmachung getroffen wird, dass dem Ich-Erzähler die Autorschaft zuteil wird, Kornél Esti trägt die narrativen Inhalte bei und der Autor-Erzähler redigiert (auch in expliziter Weise nach einem anderen stilistischen Kalkül) die Manuskripte. Es wird ein Rahmen gesetzt, der über dem ganzen Zyklus steht. Partiiell wird die eigentlich dem Erzähler zugeschriebene narrative Autorität an Esti abgegeben, jedoch ist diese primär als »Inszenierung«²³ zu bewerten denn als eine wirkliche Teilhabe an der narrativen Autorität.

Die bisherige Lektüre ist stets mit der unterschweligen Frage nach dem, der spricht, durchzogen und diese geht einher mit der Problematisierung der Zuverlässigkeit des Erzählens und seiner Autorität. Ein Modell des unzuverlässigen Erzählens in Anlehnung an das Bachtinsche Kommunikationsmodell um eine Instanz erweiternd geht Lahn von der Funktion, den Lesern Botschaften des Autors am Erzähler vorbei mitzuteilen, aus.²⁴ Eine solche Betonung des Lesers ist unerlässlich für die Etablierung metafiktionaler Elemente, und ihr muss Beachtung gegeben werden, positioniert sie sich doch in dem Wechselspiel Protagonist oder besser: Held, Erzähler und Leser und deutet ein Spiel mit diesen Instanzen an.

In den *Trivulzio*-Erzählungen wird die narrative Autorität geteilt: Die Rahmenhandlung wird vom Ich-Erzähler präsentiert und Trivulzio wird davon ausgehend Raum für seine Rede gegeben. Der intradiegetische Erzähler lässt den Leser an seinen inneren Vorgängen teilhaben, diese Teilhabe ist jedoch auf die Geschehnisse beschränkt, an denen Trivulzio direkt beteiligt ist, darüber hinaus gibt sich der Erzähler nicht zu erkennen. Neben der Rahmenerzählung steuert der

²³ Vgl. Lőrincz 2013, 366.

²⁴ Lahn 2013, 183.

Erzähler Reflexionen über Trivulzio zu dem Erzählten bei. Es entsteht der Eindruck, die Rede des Erzählers habe lediglich eine Katalysatorfunktion, ähnlich wie der Grog für die Rede Trivulzios. Auf das Spiel Cholnokys mit dem fiktiven Status der Erzählerfigur weist Orosz²⁵ hin: Aufgrund der Wahl der narrativen Situation und des Erzählenden kann der Eindruck entstehen, der Erzähler sei mit dem Autor, Cholnokky, identisch. Die Narration bewegt sich somit an der Grenze der narrativen Fiktion und wird dadurch metafictional. Narrative Kommentare des Erzählers verweisen bezüglich des Status von Trivulzios Rede auf ein „Einfärben“ wahrer Grundlagen, die die Rede als Lüge dastehen lassen könnten, und ziehen so einen Vergleich der Rede Trivulzios zur dichterischen Rede. Ein Appell an das oder Verteidigung des »Dichterseins« und dessen Sprache ist zu verorten, indem sie nicht lügt, sondern »färbt« und modifiziert.²⁶ Die Sprache wird thematisiert, ihr Umgang mit sich selbst; dies kann per se in einem selbstreflexiven Rahmen sich lediglich vollziehen, diese Selbstreflexivität scheint hier noch eine gesteigere Form begründen zu wollen, da eine andere Zuweisung von Sprache, welcher der Text unterliegt und in der er selbst verfasst ist, diskutiert und verteidigt wird: Die Sprache der Dichter. Dieses Verweisen und Zuweisen, Erklären wollen, das Spiel mit der eigenen Verfasstheit ist als implizite Metareferenz²⁷ zu verorten. Zum einen legitimiert diese Aussage die Lügen Trivulzios, und zum anderen – und das macht ihre Metafictionalität aus – wird eine selbstreflexive Referenz zu Dichtern gezogen. Diese Referenz wendet sich gegen die Kritik des Dichters als einen Lügner, die schon Platon vorbrachte. Eine Verschiebung der narrativen Autorität ist festzustellen, denn es ist nicht mehr gesichert, dass hier der Erzähler spricht. Vielmehr macht diese metafictionale Sequenz den Anschein, als schreibe sich der Schriftsteller

²⁵ Orosz 2006, 110: Fußnote 32.

²⁶ »Er schwor auf das, was er log. Und solche Lügner sind sehr sympathisch. Denn die Grundannahmen, die sie aussprechen, sind alle wahr, nur die Farben lügen sie darauf. Sie sind also unterhaltend, sie sind Dichter.« Cholnokky 1987, 444. Übersetzung S. L. »Hitte maga is szentül, amit hazudott. És az ilyen hazugok nagyon szimpatikusnak. Mert az alaptények, amelyeket elmondanak, mind igazak, csak a színeket hazudják rájuk, tehát mulatságosak, tehát költők.«

²⁷ Vgl. Wolf 2007.

Cholnoky in seinen Text ein, um sein Handeln mit Worten, seine über Trivulzio erdachten Phantasmen, begründen zu wollen. Er scheint mit dieser Aussage einen Blick über die Grenze der Fiktion zu werfen, indem er sich auf dieser Grenze bewegt, sie flexibel zu machen scheint und den Status der Fiktion zu determinieren versucht. Eine weitere Passage, die den Einstieg in diesen Aufsatz darstellt, stellt einerseits eine implizite Metareferenz dar, erscheint als Transgression und ist als metafiktionale zu bewerten: »Amanchich Trivulzio, der Pilot der geflügelten Worte meiner bleifüßigen Rede [...].«²⁸ Cholnoky schreibt sich wiederum in den Text ein und scheint eine Legitimation (und vielleicht Begründung) zu suchen, indem Trivulzio als der Pilot seiner Worte bezeichnet wird²⁹, dem es obliegt, diese Worte zu lenken, und der die Rede in eine Richtung »steuert« und die bleiernen Füße beweglich macht. Die Frage danach, wer spricht, drängt sich unablässig auf. Denn war es bisher Trivulzio, der, mit Unterstützung des Erzählers oder mit dem Erzähler – und dem Grog – als Katalysator, ein Sprachrohr fand, zeigt diese Aussage doch, dass Trivulzio nicht der Urheber seiner eigenen Rede ist. Lediglich kann ihm eine Art Vermittlerrolle zugeschrieben werden, um wiederum die Gedanken Cholnokys zu kommunizieren. Freilich müssen literarische Figuren als etwas Erschaffenes gedacht werden, so begründet sich jedoch in dieser Aussage ein impliziter Verweis an die Fiktionalität der Figur Trivulzios und im nächsten Schritt an dessen Rede. Wieder scheint die Grenze der Fiktionalität für einen kurzen Moment

²⁸ Cholnoky 1987, 491. Übersetzung S. L.

²⁹ In einer anderen Novelle Cholnokys, *Tartini ördöge*, (Cholnoky: Szeme. 291–297), die von einem Journalisten handelt, findet sich eine metafiktionale Aussage, die hier aufgrund ihrer Eindeutigkeit angeführt wird: »Ach, gibt es echte Schriftsteller und echte Künstler, die nicht an den Experimenten ihrer eigenen Seele festhalten? Denkst Du, ein Schriftsteller, ein Künstler ist, wer nicht aus der Schwermut seiner eigenen Seele, aus der dunklen Tiefe, neue Figuren hervorholt, sondern wer die Schablone der Welt mit einigen Stilkfertigkeiten schreibt? Wir brauchen einen Teufel in uns.« Übersetzung S. L., 297. Hier wird ebenfalls in metafiktionaler Weise das Schriftstellersein thematisiert und diese Äußerung kann als Ergänzung zu den in diesem Aufsatz erwähnten Äußerungen aus den *Trivulzio*-Novellen betrachtet werden.

geöffnet zu sein und der (Meta-)Blick jenseits der Fiktionalität wird eröffnet.³⁰

Weitaus dominierender wird die Thematik der Autorschaft und der erzählenden Instanz im *Kornél Esti* thematisiert: »So ist dieses Buch entstanden«³¹, der letzte Satz des ersten Kapitels, verweist auf das vorliegende Buch. In dem ersten Kapitel beschreibt der intradiegetische Erzähler, wie es zu einer Freundschaft mit Esti Kornél kam, als sie noch Kinder waren, und wie das erneute Wiedersehen als Erwachsene verläuft. Dabei ist auffällig, dass die beiden scheinbar ein und dieselbe Person sind, oder dass zumindest eine »undichte Abgrenzung zwischen den zwei Figuren«³² anzunehmen ist. Dass die beiden am gleichen Tag Geburtstag haben, stützt diese Vermutung³³; wird zudem noch berücksichtigt, dass ebendies der Geburtstag von Kosztolányi ist, so ist das Dilemma einer Zuweisung desjenigen, der spricht oder der schreibt, und der damit einhergehende Diskurs einer Zuverlässigkeit des Erzählens ungleich schwerer aufzulösen. Im Sinne der Rahmenbruchtheorie kann der Umstand der »undichten Abgrenzung« in jedem Fall als metafiktionale Verfahrensweise verortet werden. Eine Abgrenzung zwischen der fiktionalen Figur und dem tatsächlichen Schriftsteller Kosztolányi im Barthes'schen Sinne eines *Tod des Autors*³⁴ ist nicht möglich. Der Geburtstagsumstand lässt die Lesart zu, Kornél Esti als Alter Ego des Erzählers zu denken und im nächsten Schritt den Erzähler als Alter Ego von Kosztolányi. Weitere Passa-

³⁰ Inter- und intratextuelle Bezüge in den *Trivulzio*-Novellen wurden an anderer Stelle ausführlich diskutiert. Dabei werden jene *Trivulzio*-Episoden mit einbezogen und ein Metatext erstellt: Es gibt eine Fülle an verschiedenen Referenzen, werden alle Novellen Cholnokys, die mit *Trivulzio* in Zusammenhang stehen, betrachtet, diese Referenzen sind als metafiktionale Verfahrensweisen zu bewerten. Vgl. Virágh 2006.

³¹ Kosztolányi 2004, 26.

³² Huszai: Spange. In: Bareis/Grub (Hg.): *Metafiktion*, 105.

³³ »fanden wir heraus, dass wir im selben Jahr am selben Tag geboren waren, ja, in derselben Stunde und derselben Minute: am 29. März 1885«, Kosztolányi 2004, 14; »jöttünk rá arra, hogy mind a ketten egy évben és egy napon születtünk, sőt egy órában és egy percben is: 1885. március 29-én«, Kosztolányi 1994, 14.

³⁴ Barthes 2000, 185–197.

gen lassen diese Konstellation ebenfalls zu: Das erste Aufeinandertreffen der Beiden: Zunächst ist Kornél Esti nicht im Raum, doch dann: »Plötzlich merkte ich, dass er da war, mir gegenüber, vor dem Spiegel. Ich sprang auf. Er sprang auch auf.«³⁵ Im weiteren Verlauf der Szene stellt sich heraus, dass Kornél Esti, gleich dem Erzähler, der ihn aufsucht, gerade eben durchnässt nach Hause gekommen ist. Der Erzähler scheint selbst Zweifel an der Existenz Kornél Estis zu haben, er – sie ähneln sich wie Zwillinge – wird immer für Kornél Esti gehalten³⁶. Durch diese Parallelen zwischen Erzähler und Protagonisten ist anzunehmen, dass Kornél Esti eine Art Spiegelung des Erzählers ist und somit nur insofern existent, als er sich in der Gedankenwelt des Erzählers konstituiert. Der weitere Schritt zu Kosztolányi ist obsolet, da als Urheber der Figuren immer der Autor angenommen wird. An diesem inneren Zwiespalt des Autors darf der Leser teilnehmen, es findet somit eine Art Ästhetisierung der Gedankenwelt Dezsó Kosztolányis statt. Diese Gedankenwelt überträgt er auf den fiktiven Autor, den Erzähler, über den der Leser nur indirekt etwas erfährt. Zwar sind sie äußerlich kaum zu unterscheiden, innerlich sind der Erzähler und Kornél Esti jedoch grundverschieden³⁷.

Mit metafictionalen Mitteln wird dem Leser zunächst die Frage nach der Autorschaft abgenommen und so ferner auch jene nach der Zuverlässigkeit des Erzählens, jedoch wird sie kritisch hinterfragt und der Leser so zum Nachdenken über Literatur und den Status des Erzählens angeregt. Die Narration der einzelnen Novellen ist hinsichtlich der Erzählperspektive nicht einheitlich, was die Komplexität der Autorschaft und der Zuverlässigkeit verstärkt. Ein anderes mögliches Verständnis der geteilten Autorschaft ist bei Huszai zu finden, sie

³⁵ Kosztolányi 2004, 19. »Akkor vettem észre, hogy ott van velem szemben, a tükör előtt ül. Ő is fölugrott.« Kosztolányi 1994, 18.

³⁶ »[...] ,ob wir Zwillinge seien. [...] ›Wie ein Ei, sagten sie kopfschüttelnd, ›wie ein Ei dem anderen. [...]‹.« Kosztolányi 2004, 16. »[...] ,ob ich ein Mensch war oder bloß eine Phantasiegebilde [...]«.« Kosztolányi 2004, 18. »hogy ikertestvérek vagyunk-e? [...] Egy paraszthajszál nem sok – bizonykodtak a fejüket csóválva –, de annyi különbség sincs.« Kosztolányi 1994, 16. »[...] ember vagyok-e vagy csak álmokép [...]«.« Kosztolányi 1994, 17.

³⁷ »Es gab auf diesem Erdenrund keine zwei verschiedeneren Menschen als mich und Kornél.« Kosztolányi 2004, 15. »Nem volt még két oly különböző ember a föld hátán, mint én meg Kornél.« Kosztolányi 1994, 15.

zieht eine Parallele zwischen der Unmöglichkeit eines Heldentums in der Moderne und stilisiert den Schriftsteller zum Helden seiner Schrift.³⁸ Würde die Autorschaft nicht explizit und nachvollziehbar geteilt sein, um so zu einer kollektiven Autorenschaft zu werden, handelte es sich um eine (fiktive) Autobiographie. Da es aber keine sein soll oder sein kann³⁹ wird die Autorschaft aufgespalten in eine schreibende und eine erzählende Instanz. Huszai konstatiert: »Der Held wird vom Akt des Schreibens, was ein autobiographisches Schreiben wäre, befreit.«⁴⁰ Beide Seiten der hier gleichwohl sich noch konstituierenden Grenze zwischen dem Schriftsteller und dem (nicht schreibenden) Menschen werden aufgerufen: Kornél Esti ist ein Schriftsteller, kann aber nicht über sich schreiben, da er dann nicht würde leben können. Würde er „nur“ leben, könnte er nicht schreiben. Dies lässt die Lesart zu, dass der Erzähler eine Spiegelung von Kornél Esti ist, die Kornél Esti benötigt, um nicht einem Wahnsinn zu verfallen. In Anbetracht der Unmöglichkeit, nicht über sich selbst schreiben zu können, wäre er ausschließlich Dichter. Dann könnte er nicht leben, und ohne sein Leben könnte es das Buch nicht geben. In Anbetracht der Vorüberlegung, dass der schreibende Held die Autorschaft teilen muss und entweder ganz schreiben oder ganz leben kann, ist die Annahme Kornél Esti als Alter Ego des Erzählers kritisch zu betrachten und eröffnet den Blick auf die Lesart, den Erzähler als Alter Ego Kornél Estis zu bewerten. Kosztolányi scheint sich ähnlich Cholnoky in einen Text einschreiben zu wollen, um, die bloße Urheberschaft überwindend, zu einem Autor im Sinne eines Erzählers zu werden.

Metafiktion fordert das unzuverlässige Erzählen heraus: Grenzen und Rahmen werden gesetzt und durchbrochen, das Fiktive zur

³⁸ Vgl. Huszai 2010, 88. Bemerkenswert ist hier, dass die deutsche Ausgabe den Untertitel »Ein Held seiner Zeit« trägt. In den ungarischen Ausgaben findet sich dieser Untertitel jedoch nicht.

³⁹ »Ich kann nur von mir reden.[...] Den meisten Menschen stößt nichts zu. Aber ich habe viel phantasiert. Das gehört auch zum Leben.« Kosztolányi 2004, 24. »Arról, ami történt velem. [...]. A legtöbb emberrel alig történik valami. De sokat képzelődtem. Ezt is az életünkhöz tartozik.« Kosztolányi 1994, 21.

⁴⁰ Vgl. Huszai 2010, 102.

Schau gestellt, der Leser letzten Endes bezüglich des sich in den Grenzen der Fiktion bewegenden Wahrheitsgehaltes und der Referenzialisierbarkeit, einer Plausibilität des Erzählten und Erzählens, verunsichert. Demgegenüber muss die Annahme geltend gemacht werden, dass Metafiktion gerade das zuverlässige Erzählen stützt: Fiktionalität konstatierende Verfahrensweisen werden angewandt und aufgezeigt, das Artifizielle aufgedeckt, das Erzählte mit der steten Ermahnung an und Absicherung der Fiktionalität angereichert. Metafiktion, aufgefasst als Metapher und somit einer sprachlichen Doppelung unterliegend, lässt beide Schlüsse zu oder führt zu der Annahme, dass die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählens zumindest unter einer erzähltheoretischen Fragestellung im Hinblick auf Metafiktion ebenfalls auf einer Grenze gedacht werden muss und einer Unentscheidbarkeit unterliegt. Das Anakoluth⁴¹, der Abbruch einer Rede im Satz und das Wiederaufnehmen der Thematik aus einer anderen Perspektive, in Bezug gesetzt zu der Zuverlässigkeit des Erzählens, schafft eine Verunsicherung und der Leser wird an den fiktiven Status des Gelesenen erinnert. Das Anakoluth steht dann in einer engen Verbindung zur Lüge: Das Erkennen des Wesens der Fiktion begründet die Annahme einer Lüge. Das Fehlen einer sicheren Quelle vereint Fiktion und Lüge, verortet sie kontextuell. Ein Text kann zwar von seinem Autor „erdacht“ sein, aber in diesen Worten, aufgrund ihres arbiträren Charakters, werden viele weitere Bedeutungen mitgetragen, die der Autor im Sinne eines Urhebers nicht abschätzen kann. Weder einer Fiktion noch einer Lüge kann eine singuläre zugrunde liegende Quelle im Sinne einer Autorschaft zugeordnet werden.⁴² Dieses Fehlen einer einheitlichen Urheberschaft als eine nicht zu verankernde Instanz schreibt jedem Text eine gewisse Unzuverlässigkeit ein, jedem Text muss die Annahme einer Lüge unterstellt werden, die jedoch in den meisten Fällen unaufgedeckt bleibt. Anakoluthen in einem Text tragen zu dem Eindruck der Diskontinuität des Erzählens bei und potenzieren diesen Eindruck, wenn sie nicht erläutert werden oder sich erschließen lassen, sondern unkommentiert bestehen bleiben. Auf dieser Ebene ist ebenso der ironische

⁴¹ Hillis Miller 1998, 151.

⁴² Vgl. Hillis Miller 1998, 152: »[...] the assumption of a single generating mind for any given text may be no more than a convention«.

Sprachgebrauch anzusiedeln, bei dem bewusst mit einer anderen Zuweisung von Sprache als der herkömmlichen gespielt wird. Beides, Anakoluthe und ironischer Sprachgebrauch, können wiederum als Rahmenbrüche verortet werden.

Die narrative Situation bei *Trivulzio* wird durch das, was der Erzähler dem Leser preisgibt, beherrscht. Die Rahmenerzählung wird von diesem intradiegetischen Erzähler präsentiert, innerhalb derer Trivulzios Erzählungen eine Metadiegeese darstellen, in der wiederum er der intradiegetische Erzähler ist⁴³. Der intradiegetische Erzähler der Rahmenhandlung kann als zuverlässig bewertet werden, zumindest insofern, als er in dem, was er sagt, nicht die Unwahrheit erzählt. Das, was er nicht sagt, kann aber von größerem Interesse sein. Denn er gibt weder preis, wer er ist, noch, was er tut oder warum er in dieser kleinen Kneipe im Budapester Stadtteil Ferencváros immer wieder mit Trivulzio zusammen sitzt und trinkt, wobei dies ohnehin von sekundärem Interesse ist. Im Vordergrund und Fokus steht Trivulzio mit seinen Geschichten, die den Dreh- und Angelpunkt des Erzählten darstellen. Nur das weitergehend, was er hört, wird der Erzähler selbst zum Leser. Diese Opazität der Narration als reine Wiedergabe dessen, was Trivulzio erzählt, ist nicht konstant.

In der Novelle *Kökküregén Kán Fogai* will sich Trivulzio die Zähne eines Schädels, den er von einem seiner Abenteuer mitgebracht hat, einsetzen lassen. Diesen Eingriff nimmt ein Budapester Zahnarzt vor – vermeintlich. Zweifel bleiben: Der Erzähler trifft diesen Zahnarzt und erfährt, dass Trivulzio nicht die Zähne aus dem Schädel eingesetzt wurden, sondern Porzellanzähne. Der Arzt hat Trivulzio jedoch in dem Glauben gelassen, dass er ihm die Zähne des Toten eingesetzt habe.⁴⁴ Der Erzähler tritt ohne Trivulzio in Erscheinung und spricht mit dem Arzt über ihn. Eine Abweichung von der bisherigen narrativen Linie findet statt, denn in den anderen Novellen ist Trivulzio stets zugegen: Ohne ihn hätte nicht erzählt werden können. Diese Abweichung von der opaken Erzählstruktur der Rahmenhandlung, kann als

⁴³ Trivulzio, verstanden als der Erzähler dieser Metadiegesen, tritt nicht erst in den hier behandelten Kurzgeschichten in Erscheinung, sondern tritt bereits in älteren Texten Cholnokys in Erscheinung: Variationen des Namens und der Fokalisierung werden von Virág aufgeführt. Vgl. Virág 2006, 78f.

⁴⁴ Cholnoky 1987, 491–503. Vor allem: 501ff.

metafiktionales Element verortet werden, da es einen Rahmenbruch darstellt. Zum anderen situieren sich in dieser Abweichung einmal mehr Zweifel an der Zuverlässigkeit der Rede Trivulzios, bedingt und bestätigt jedoch gleichwohl eine Unzuverlässigkeit, da Trivulzio davon überzeugt ist, in der Nacht sei ihm der Träger der Zähne, der »Titelheld« der Episode, *Kökküregen Kán*, erschienen und habe die vermeintlich eingesetzten Zähne zurückgefordert.⁴⁵ Determiniert vom Phantasmenhaften der Geschichten geht eine andere Lesart davon aus, dass die Abenteuergeschichten innerhalb der eigentlichen Fiktion ohnehin ausgedacht sind und somit die Frage nach der Problematik der Zuverlässigkeit des Erzählers nicht zulässig ist. Im Umkehrschluss könnte die Figur Trivulzios jedoch grundsätzlich in den Verdacht geraten, ihrerseits gänzlich einer (fiktionalen) Phantasterei innerhalb der Diegese entsprungen zu sein. Der Leser wird periodisch vor die Frage gestellt, wer oder ob Trivulzio überhaupt ist.⁴⁶ Gewissermaßen ad absurdum geführt wird das Spiel mit der narrativen Autorität und mit der Verlässlichkeit des Erzählens am Ende der Novelle *Taddeusz lovag vacsorája*. Zwar nimmt der Erzähler Trivulzio diese Geschichte um den Ritter, der als Zirkusattraktion ungekochte Hühner verspeist, nicht ab, jedoch beteuert Trivulzio am Ende der Novelle: »Du weißt, ich pflege nie zu lügen, diese Geschichte ist auch wahr, selbst jetzt noch fallen meine Tränen wegen meines armen Freundes (Taddeusz, S. L.) Skabieszky.«⁴⁷ Die Beteuerung, niemals zu lügen, wird im nächsten Moment gewissermaßen wieder aufgelöst, indem der Erzähler berichtet: »Und wirklich, in sein leeres Grogglas fielen dicke, runde Tränen. Aus dem Auge Trivulzios, das aus Glas war.«⁴⁸ Die Absurdität, aus einem Glasauge zu weinen, setzt die Rede Trivulzios außer Kraft, und das Unzuverlässige des Erzählens,

⁴⁵ Mit diesem Traumbild wird eine weitere Bedeutungsebene der *Trivulzio*-Novellen eröffnet, die in diesem Aufsatz jedoch unberücksichtigt bleibt.

⁴⁶ Vgl.: »[...] löste die lineare Logik der Narrative und ihre rational-kausale Kontinuität auf, verstärkte den widersprüchlich-aporetischen Charakter der Erzählung und spitzte das disharmonische Verhältnis zwischen Ich und Sprache zu.« Eismann 2013, 282.

⁴⁷ »És valóban, az üres grogos pohárba nagy, kövér könnycsepp hullott. Trivulzionak abból a szeméből, amelyik üvegből volt.« Cholnoky 1987, 442. Übersetzung S. L.

⁴⁸ Ebd. Übersetzung S. L.

das bisher auf die Rede Trivulzios begrenzt war, wird auf den Erzähler ausgebreitet. Diese Entgrenzung der Zuverlässigkeit kann im Sinne eines Verunsicherns des Lesers bezüglich des Status der Fiktionalität verortet und somit als metafiktionales Element gewertet werden.

Die Form der geteilten Narration im *Kornél Esti*-Zyklus kann nach Scheffel und Martínez »mimetisch unentscheidbares Erzählen«⁴⁹ genannt werden. Lahn nennt diese Form differenzierter »nichtaufgelöste Unzuverlässigkeit«⁵⁰. Zwar deutet sich an einigen Stellen an, dass es Kornél Esti nicht geben kann, jedoch wird dieses Rätsel nicht eindeutig gelöst, der Leser wird bis zum Schluss über die Existenz Kornél Estis im Unklaren gehalten.⁵¹ Die Annahme einer Doppeldeutigkeit, eines nicht eindeutig zuschreibbaren Urhebers wird in den *Esti Kornél*-Novellen durch die Narration unterstützt, indem die narrative Autorität geteilt wird, in einen, der den Inhalt redigiert – den Protagonisten Kornél Esti – und den anderen, der (auf-)schreibt – den Erzähler. Auf einer Metaebene machen Protagonist und Erzähler Aussagen über das vorliegende, in diesem Moment noch zu schreibende Buch. Somit wird mit diesen Aussagen eine Metareferenz geschaffen, denn sie betreffen selbstbezüglich das Buch. Obgleich diese Abmachung getroffen wurde, gibt es in der Narration der einzelnen Novellen Abweichungen von dieser zunächst klaren Zuweisung der narrativen Autorität⁵². In diesen Kapiteln, in denen nach einer kurzen Einleitung Kornél Esti die narrative Autorität übertragen

⁴⁹ Scheffel/Martínez 2012, 107.

⁵⁰ Lahn 2013, 184.

⁵¹ Und diese Unentscheidbarkeit wird bereits im ersten Kapitel angesprochen, vgl. die Zwillingsthematik, das Geburtsdatum und das Eintreffen der beiden scheinbar in gleicher Verfassung und zeitgleich. Kosztolányi 2004, 16ff.

⁵² Kapitel 7, 127 (»erzählte Kornél Esti«); Kapitel 9, 158 (»sagte Kornél Esti«), Kapitel 11, 183 (»fragte Kornél Esti«), Kapitel 18, 292 (»sagte Kornél Esti«), Kapitel 10, 168 und Kapitel 14, 254 sind im Prinzip gleich aufgebaut. Hier fällt jedoch die Einleitung des Erzählers länger aus. Nach diesen kurzen Einleitungen beginnt die Rede Kornél Esti analog zu der in Kapitel 9 und 18, die mit »sagte Kornél Esti« eingeleitet werden. Kosztolányi 2004. (»mesélte Esti Kornél«/»szólt Esti Kornél«/»fordult felénk Esti Kornél«/»szólt Esti Kornél«, Kosztolányi 1994, 96/118/137/217.

wird, fallen kleine Abweichungen auf: Die Fokalisierung ist in den erwähnten Kapiteln nach der Einführung Kornél Estis als erzählender Instanz nicht immer eindeutig. Es ist nicht mehr sicher, wer spricht, Kornél Esti oder der Erzähler oder beide. Das führt zu einer Verschiebung des narrativen Rahmens und damit zu einer Unzuverlässigkeit des Erzählens auf der Ebene der Narration und situiert sich somit als metafiktionales Element.⁵³ Gleichwohl kann dieses Verunsichern des Lesers als Ironie ob der Abmachungen des ersten Kapitels und bezüglich der Erwartungen der Leser verortet werden, was wiederum den metafikionalen Charakter des Zyklus unterstreicht. Da das erste Kapitel jedoch veranschaulicht, dass der Erzähler den Roman schreibt und Kornél Esti redigiert, sind diese Einleitungen notwendig, um genau diesem Schema zu folgen und keine Verunsicherung zu stiften. Somit können die Anfänge dieser Kapitel als – ironische – Spiegelung auf der Ebene des Erzählten zu Kapitel eins gelesen werden; gleichzeitig spiegelt sich Kapitel eins mit ihnen. Die Figur Kornél Esti ist gleichzeitig als Held, als erzählte Figur und erzählende Figur angelegt. Dadurch wird der Schein einer faktualen Erzählung⁵⁴, dem sich die Novellen trotz der Abmachung im ersten Kapitel nicht entziehen können, angreifbar und auflösbar. Der Held kann als Konstrukt entlarvt werden, die gesamte Erzählung als fiktiv.

Metafiktion kann sich entweder explizit oder implizit zeigen. In beiden Zyklen sind reichhaltige Belege für metafiktionale Verfahrensweisen zu finden, die sich in der Titelgebung der Untertitel, in der textuellen Gestaltung und im Status der Sprache begründen. Es zeigt sich, dass der *Kornél Esti*-Zyklus reich an expliziten Verweisen auf sich selbst und seinen Status als etwas Geschaffenes ist. Diese selbst-reflexiven metafikionalen Elemente sind in den *Trivulzio*-Novellen zwar zu finden, jedoch nicht in einer solchen Fülle wie in den *Kornél Esti*-Novellen. Beide Zyklen weisen metafiktionale Elemente auf, wobei diese bei *Kornél Esti* durch das erste Kapitel am offensichtlichsten zu Tage treten. Im Wolfschen⁵⁵ Sinne kann die Gesamtheit der *Kornél Esti*-Novellen als ein metafikionaler Roman bezeichnet werden, da

⁵³ Vgl. Dobos 2000, 116.

⁵⁴ Vgl. Scheffel 1997.

⁵⁵ Vgl. Wolf 2007.

sich die Narration immer wieder am ersten Kapitel spiegelt. Offengelegt wird der artifizielle Charakter, indem das Buch als Roman bezeichnet wird und seine Urheber, die gleichzeitig (Er-)Schaffer und Schreiber sind, vorgestellt werden. Kosztolányi, der die Sprache dem Inhalt gleichzusetzen oder dessen Bedeutung für seinen Text gar höher als jene des Inhalts anzusetzen scheint, musste sich der Kritik Mihály Babits' stellen, der die *Kornél Esti*-Novellen als Anti-Novellen diskreditierte. Babits kritisierte Kosztolányis Sprache als eines Romans nicht würdig und hegte Vorbehalte bezüglich ihrer prosaischen Verwendung⁵⁶. Unter der Beachtung metafictionaler Verfahrensweisen scheint sich der Diskurs der Postmoderne bereits in den Novellen, die in den 1930er Jahren erschienen sind, anzudeuten, und die Novellen können somit nicht lediglich als Anti-Novellen, sondern im Sinne eines neuen literaturwissenschaftlichen Diskurses vielmehr als metafictionale Novellen neu verortet werden.⁵⁷ In den *Trivulzio*-Novellen finden sich an einigen Stellen explizite Hinweise, die den Status als etwas Erschaffenes vergegenwärtigen, jedoch in viel geringerem Maße, als es das erste Kapitel des *Kornél Esti* für den kompletten Zyklus vorsieht. Textuelle Rahmenbrüche sind zu finden, diese zeigen sich durch die Einteilung in Kapitel, denen der Text in seiner Textualität folgt, indem er diese Unterbrechungen inhaltlich spiegelt. Die Erzählungen Trivulzios, die eine Metadiegeese darstellen, können als metafictional gewertet werden, denn die Zuverlässigkeit des Erzählens ist nicht gesichert, und selbst die Figur Trivulzios – an sich im Kontext der Fiktion – kann nicht als gesichert angesehen werden.

Literarische Fiktion kann ohne das Bewusstsein und Zurschaustellen der eigenen Fiktionalität durchaus funktionieren, jedoch kann die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, ohne dass die Fiktion unliterarisch wird. Geschieht dieses metafictionale Verweisen auf den eigenen Status als etwas »Gemachtes«⁵⁸ jedoch, so bedeutet das

⁵⁶ Vgl. Varga 2011, 10. Vgl. auch: »Kosztolányi művének a címszereplője – a realista és naturalista regények elbeszélőivel ellentétben – nem akarja a ténylegesen megtörtént benyomását kelteni [...]«, Szegedy-Maszák 1998, 87. »In Kosztolányis Werk will die Titelfigur – im Gegensatz zu den Erzählungen realistischer und naturalistischer Romane – nicht den Eindruck wahrer Begebenheiten erwecken.« (Übersetzung S. L.)

⁵⁷ Zur Unterscheidung Anti-Novelle und Metafiction vgl. Gass 1971, 25.

⁵⁸ Wolf 2007, 35.

nicht, dass die Opazität der literarischen Fiktion durchlässiger wird, vielmehr stifteten diese Verweise zunächst Verwirrung und regten zur Reflexion an. Reflexion über den Status der Fiktion und über deren Grenze: Es klingen Töne des Jenseits dieser Grenze an, die mit metafictionalen Verweisen beschriftet wird, es wird mit dem eigenen und immanenten Status gespielt. In dem Fall der untersuchten Zyklen geschieht dieses Beschreiten der Grenze durch das Spiel mit der eigenen Sprache, die durch die Narration der Zyklen zum eigentlichen »Helden« gemacht wird. Metafiction verdeutlicht die Unzulänglichkeit der Sprache, welche bei genauerer Betrachtung den aporetischen Charakter unserer eigenen Existenz offenlegt und uns daran zweifeln lässt, was die eigentliche Inszenierung ist: die Literatur oder das Leben oder alles zusammen.⁵⁹ Eine solche Verwirrung scheinen die beiden Zyklen stiften zu wollen, indem sie die Grenze der Fiktion einerseits öffnen, und das mit metafictionalen Verweisen über den eigenen Status als etwas Erdachtes, und andererseits schließen, weil dieses Öffnen einer Verunsicherung unterliegt. Eine Verunsicherung bezüglich dessen, was hier als die Zuverlässigkeit des Erzählens diskutiert wurde. *Trivulzio* und *Kornél Esti* oder deren »Autoren« spielen mit dem Status der Literatur, mit ihrer Sprache, ihrer Referenzialisierbarkeit, ihren Lesern, ihrem Sein (oder Nichtsein) an sich, und dies tun sie mit metafictionalen Verfahrensweisen.

⁵⁹ Vgl. hierzu erneut Genette 1994, 169.

Anhang:

„[...] , aber stattdessen bin ich gezwungen Trivulzio wieder das Wort zu geben, der mit großer Bestimmtheit sagte:
– Gut, also es gibt Huhn! – danach aber

II.
fuhr er so fort, aber als ob sie es ein Jahr danach gesagt hätten und jetzt nicht mehr zum Ritter, sondern zu mir sprechend [...].⁶⁰
[...] Hier unterbrach ich die bereits beim dritten Grog angekommene Geschichte von Amanchich Trivulzio und

III.
fragte ihn: – Ich hoffe ihr habt bis morgen früh zu Abend gegessen?⁶¹
[...] , zweitens jedoch ist das nicht das Ende meiner Erzählung.
– Sondern?
– Sondern

IV.
das, dass mit dem Abendessen und dem Ritter auch – armer Taddé!
– gleichzeitig Schluss war.⁶²

„[...] , de ehelyett kénytelen vagyok átadni a szót megint Trivulzionak, aki nagy határozottsággal mondta:
– Jó, hát lesz tyúk! – azután pedig

II.
így folytatta, de vagy egy esztendővel az elmondottak után, és most már nem a lovagnak, hanem nekem beszélve [...].
[...] Itt félbeszakítottam Amanchich Trivulzionak immár a harmadik grognál tartó elbeszélését és

III.

⁶⁰ Cholnoky 1987, 435. Übersetzung S.L.

⁶¹ Cholnoky 1987, 439f. Übersetzung von Eisemann 2013, 283.

⁶² Cholnoky 1987, 440f. Übersetzung S. L. Die beiden letzten Beispiele sind durch einen Seitenumbruch zusätzlich voneinander getrennt, was der Ausgabe geschuldet sein kann; in benutzter Ausgabe von Eisemann ist dies jedoch ebenfalls der Fall. In Ermangelung des Originalerscheinungsortes, dem Band *Tammúz* kann dies im Rahmen dieses Aufsatz nicht weiter differenziert werden.

azt kerdeztem tőle:

– Remélem, reggelig vacsoráztak?

[...], másodsor pedig nem ez az elbeszélésemnek a vége.

– Hanem?

– Hanem

IV.

Az, ami a vacsorának és a lovagnak is – szegény Tádé! – egyúttal vége lett.

Literatur

Primärliteratur

Cholnoky, Viktor: *Trivulzio Szeme* (Hg. Anna Fabri), Budapest 1987.

Kosztolányi, Dezső: *Esti Kornél*. Budapest 1994.

— *Ein Held seiner Zeit. Die Bekenntnisse des Kornél Esti*. Übersetzung: Christina Viragh. Berlin 2004.

Sekundärliteratur

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Mathias Martínez/Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, 185–197.

Dobos, István: Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól. Metafiktív olvasás és intertextualitás [Zu den autoreflexiven Figuren von Kornél Esti]. In: Gábor Bednancies/László Bengi (Hg.): *Az irdalmi szöveg antropológiai horizontjai* [Die anthropologischen Horizonte des literarischen Textes]. Budapest 2000, 113–137.

Eisemann, György: Wende zur Moderne 1882–1895. In: Ernő Kulcsár Szabó (Hg.): *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*. Berlin/Boston 2013, 264–291.

Faragó, Erzsébet: *Cholnoky Viktor*. Dissertation. Budapest 1936.

- Fricke, Harald: Artikel: Potenzierung. In: Klaus Weimar et al. (Hg.): *Reallexikon deutsche Literaturwissenschaft*. Band 3. Berlin/Boston 2003, 144–147.
- Gass, William. H.: *Fiction and the Figures of Live*. New York 1971.
- Genette, Gerard: *Die Erzählung*. München 1994.
- Hillis Miller, Joseph: *Reading Narrative*. Oklahoma 1998.
- Huszai, Villó: Spange im Dichtermund. Fiktive Autorschaft in Robert Musils Mann ohne Eigenschaften und in Michael Mettlers Spange. In: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion: Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin 2010, 87–115.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo 1980.
- Lahn, Silke: Zuverlässigkeit des Erzählens. In: Silke Lahn /Jan Christoph Meister (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/Weimar 2013, 182–187.
- Lórincz, Csongor: Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neusituierung des Subjekts (um 1895–1952). In: Ernő Kulcsár Szabó (Hg.): *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*. Berlin/Boston 2013, 292–380.
- Orosz, Magdolna: Utazás Kultúrák között [Reise zwischen den Kulturen]. In: Gábor Bednics/ György Eisemann (Hg.): *Induló Modernség – kezdődő avantgárd* [Anfänge der Moderne – Beginn der Avantgarde]. Budapest 2006, 102–122.
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens: eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997.
- Scheffel, Michael/Martínez, Matías: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999; ⁹2012.
- Scholes, Richard: Metafiction. In: *Iowa Review*, 1/4 (1970), 100–115.
- Szegedy-Maszák, Mihály: *A Regény, amint írja önmagát* [Der Roman, wie er sich selber schreibt]. Budapest 1998.

- Varga, Adriana: *Languages of Exile and Community in Dezső Kosztolányi's Esti Kornél Cycles*. In: AHEA: E-Journal of the American Hungarian Educators Association (AHEA: E-Journal of the American Hungarian Educators Association), Issue: Volume 4 / 2011, 1–12, <http://ahea.net/e-journal/volume-4-2011/7> (Abgerufen am 22.07.2015).
- Virágh, András: Egy metaszöveg megkonstruálásának filológiai alapvetései és elméleti továbbgondolása (Kísérlet Cholnoky Viktor Trivulzio-történeteinek újrarendezésére) [Die philologischen Grundlagen und weitere theoretische Gedanken zur Konstruktion eines Metatexts (Versuch zur Neuordnung der Trivulzio-Erzählungen von Viktor Cholnoky)] In: Gábor Bednatics/György Eisemann (Hg.): *Induló Modernség – kezdődő avantgárd* [Anfänge der Moderne – Beginn der Avantgarde]. Budapest 2006, 73–102.
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. New York 1984.
- Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal et al. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven, Metagattungen – Funktionen*. Berlin 2007, 25–64.