

## Franz antwortet: Martin Walsers „Brief an Lord Liszt“ (1982) und Hugo von Hofmannsthals „Ein Brief“ (1902) oder Über das Vergleichen literarischer Texte

### I.

„Lieber Lord Liszt! / Warum nenn' ich Sie so?“ beginnt der leitende Angestellte Franz Horn in Martin Walsers 1982 erschienenem Roman *Brief an Lord Liszt* sein nicht enden wollendes Schreiben an den Konkurrenten am Arbeitsplatz Dr. Horst Liszt.<sup>1</sup> In der Tat, man fragt sich das. Warum wird der Kollege „Lord“ tituliert, „Lord Liszt“? Franz Horn fährt fort: „Die Anrede war da, als ich nach dem Schreiber griff. Wahrscheinlich will ich eine Entfernung ausdrücken zu Ihnen und zugleich mir und Ihnen empfehlen, diese Entfernung doch nicht zu ernst zu nehmen. Oder sollen wir?“ (L28). Diese Sätze enthalten drei Hinweise für die Erschließung des Textes.

Erstens: Die Anrede ist einfach da, als Horn zum Schreiber greift. Das plötzliche, unvermittelte Zurverfügungstehen eines Begriffs am Beginn des Schreibvorgangs verlegt die Motivation des Geschriebenen in den Akt des Schreibens, und zwar durchaus in der Weise wie auch Heinrich von Kleist die „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“<sup>2</sup> behauptet.

Zweitens: Die Empfehlung Horns, den Abstand zwischen sich und dem Kollegen Liszt nicht allzu ernst zu nehmen, macht auf den engen wechselseitigen Bezug der beiden Figuren Franz Horn und Horst Liszt aufmerksam. Liszt ist nur scheinbar ein anderer und in Wirklichkeit das alter ego Horns. Man kennt das Prinzip des inneren Dialogs bei Walsers Helden, die Selbstverlust und Selbstfindung im Dauergespräch zwischen den verschiedenen, einander widerstrebenden Teilen des Ichs in Szene setzen. Helmut Halm in der *Brandung* ist ein Prototyp dieser dialogisch verfaßten Bewußtseinsstruktur.<sup>3</sup> Vor allem aber sind es die parallelen Karrieren, die ein Spiegelverhältnis zwischen Horn und Liszt zum Ausdruck bringen. Franz Horn, der vor Jahren den Buchhalter Ochs als rechte Hand des Firmenchefs Thiele von seinem Posten verdrängte, ist seinerseits – diese Geschichte wird in *Jenseits der Liebe*, dem Roman aus dem Jahr 1976, erzählt –, von Horst Liszt in der Wertschätzung Thieles ausgestochen worden. Nun, im *Brief an Lord Liszt*, erlebt Horn mit, wie Liszt zugunsten des jungen, aufstrebenden Rudolph Ryyänen zurückgesetzt wird. Nomen est omen – die Namen sind ein weiterer Hinweis auf die intrikate Zusammengehörigkeit von Franz Horn und Horst Liszt, läßt ein kreuzweiser Namentausch doch einen assoziativen und etwas schwerfälligen Horst Horn und einen virtuosen ‚Franz Liszt‘ entstehen.

Drittens teilt sich ein ironischer Grundgestus mit, der eine Bewegung dauernder Selbstdistanzierung vollführt. Die Entfernung, die durch die Anrede „Lord“

zum Ausdruck gebracht wird, will nicht zu ernst genommen werden, aber auch ihren Gültigkeitsanspruch nicht preisgeben. Der Ironiker Martin Walser präsentiert hier das grundlegende Motiv seiner Poetik, die Ironie, deren verschiedene Modi und Begründungen er in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen ausführlich abhandelt.<sup>4</sup> Die sich auf dem Wege der Selbstreflexion zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen ‚Horst Horn‘ und ‚Franz Liszt‘ sozusagen, konstituierende Figur des Franz Horn entspricht der Position der „unteraffirmierten Identität“ in Walsers Ironiekonzept. Während die Selbstbewußtseinsbildung „überaffirmierter“ ironischer Helden, wie sie Thomas Mann zeigt, ein spielerisches „Über allem Stehen[]“<sup>5</sup> meint, das Selbstversicherung qua Negation der Verhältnisse betreibt, sagen die „unteraffirmierten“ Helden „Ja zu dem Nein, das die Verhältnisse zu ihnen sagen.“<sup>6</sup> D. h. sie negieren *sich*, indem sie die Verhältnisse bejahen. Diese Art der Ironie bringt nach Walser den eigentlichen ironischen Stil hervor<sup>7</sup>; es ist die Ironie eines Robert Walser oder eines Franz Kafka, und nach diesem Modell ironischen Welt- und Selbstverständnisses sind auch Martin Walsers Helden, besonders aber Franz Horn, geschaffen. Es entspricht auch den Bedingungen des Walserschen Ironiebegriffs, daß sich die Geschichte Horns in der Arbeitswelt abspielt, denn Arbeit und Leistung sind es, auf die sich Selbstbewußtsein gründet, weil sie öffentliche Anerkennung gewähren oder eben, im Falle des unteraffirmierten Helden, versagen.<sup>8</sup> In *Jenseits der Liebe* wird Horns Neigung zur Selbstvernichtung bis zum versuchten Selbstmord beschrieben, das Bewußtsein seiner „von ihm selbst überhaupt nicht mehr bestrittene[n] Nichtswürdigkeit“<sup>9</sup>, seiner „Schäbigkeit“ (J147) nachgezeichnet; und es wird vorgeführt, daß er sich als „typische[n] Verlierer“ (J106) betrachtet, als „Vollversager wie er im Buche steht“ (J148; meine Hervorhebung). Der *Brief an Lord Liszt* zeigt Horn nach dem überstandenen Selbstmordversuch noch immer tief in der Krise, ohne Selbstvertrauen (L22) und im Bewußtsein seiner „Bedeutungslosigkeit“ (L22). Die „Nichtigkeitsempfindung“ (L23), die ihn beherrscht, läßt Franz Horn, nachdem nicht einmal der Selbstmordversuch geklappt hat, zu Papier und Schreibstift greifen. Und damit schließt sich der Bogen zum ersten<sup>10</sup> der drei angeführten Problemkreise, der den Vorgang des Schreibens exponiert.

Zu Horns Haßgefühlen gegen sich selbst sowie gegen Liszt gesellen sich, nun da er den Abstieg des Kollegen verfolgt, Mitleid und Zuneigung. Da Liszt aber keineswegs bereit ist, sich mit seiner neuen Situation abzufinden, ja, sie überhaupt vor sich selbst, geschweige denn vor anderen, einzugestehen, wendet er alle Aggression gegen Horn. Über diesen konnte Liszt ja einstmals triumphieren, und dieser ist seinem angeschlagenen Selbstgefühl nurmehr als letztes Terrain der Überlegenheit geblieben. Die Freundschaft und die Sympathie, die Horn für Liszt zu empfinden beginnt, schlagen angesichts Lisztscher Perfidien und Arroganz um in potenzierten Haß. Dies ist also die Situation in dem Augenblick, in dem sich Horn, einer plötzlichen Eingebung folgend, daran macht, Horst Liszt einen Brief zu schreiben, der das gespannte Verhältnis klären sowie emotionalen Überdruck abbauen soll. Es sind Worte der Anklage wie der Annäherung, die Franz Horn findet, der Selbsterhöhung und der Selbsterniedrigung, er läßt die Geschichte des wechselvollen Verhältnisses Revue passieren und vergegenwärtigt alle Ereignisse, die Anlaß zum Streit gaben oder die wenigen harmonischen

Stunden ermöglichten. Mit buchhalterischer Pedanterie vermerkt und verrechnet er Äußerungen und Verhaltensweisen des anderen, aber auch eigene, und zeichnet mit minutiöser Genauigkeit Situationen nach. Im Schreiben durchlebt er noch einmal die ganze Stimmungs- und Gefühlsbreite, deren die Beziehung Franz Horn – Horst Liszt fähig war und ist. Dieser Brief, den Horn am Ende freilich nicht abschicken wird, ist vor allem Medium der Selbst„auseinandersetzung“: Der Reflexionsvorgang zerlegt das Ich in einzelne Handlungen, Äußerungen, Motivationen und ermöglicht es dem schreibenden Franz Horn, sich mit seiner eigenen Person auseinanderzusetzen, und d. h. auch sich mit sich zu entzweien, um sich selbst auf die Spur zu kommen:

Ich will mir schon wieder ein Recht erschwindeln. Ich würde so gern noch gestehen, WARUM ich am Himmelfahrtstag diese Haßflut produzierte. Ich weiß es aber nicht. Ich kann nur gestehen, daß Sie unschuldig sind. Daran. Sie haben mir wahrscheinlich nie etwas getan. Sie haben sich mir gegenüber immer unauffällig und normal benommen. Und plötzlich überfalle ich Sie und behaupte, Sie hätten an mir das Gemeinste verübt, was Sie, ohne irgendein Risiko einzugehen, verüben konnten. Warum? Sagen Sie mir doch, bitte, warum behaupte ich solche Ungeheuerlichkeiten?! Und auch noch auf einem Maiausflug, der bestimmt zu sein schien, in nichts als Idyllen zu führen. Sollten Sie weiterhin schweigen und mich dem Rätsel dieses Unglücks allein überlassen, so betrachte ich das als eine Gemeinheit, die alles, was ich Ihnen tat, nachträglich rechtfertigt! (L34)

Diese Passage verdeutlicht exemplarisch die Selbstbewußtseinsbewegung des Schreibenden, die den Text insgesamt kennzeichnet. Es wird deutlich, daß die Niederschrift die Funktion der unerbittlichen Selbstkontrolle ausübt, sie wird zum strengen Richter des schreibenden Subjekts vor sich selbst. Jede Ausflucht wird vermerkt: „Ich will mir schon wieder ein Recht erschwindeln.“ Horns Brief an Dr. Liszt ist damit weniger ein Schreiben an einen anderen, als vielmehr eine Art Tagebuch oder Journal, das der Selbstabgrenzung dient, in dem Sinne, in dem Elias Canetti in seinem Essay *Dialog mit dem grausamen Partner* das Tagebuch ein Selbstgespräch genannt hat.<sup>11</sup> Überhaupt charakterisiert Canettis Bestimmung des Tagebuchs Intention und Effekt von Franz Horns Schreiben an Horst Liszt recht treffend. Am Tagebuch beruhige er sich, schreibt Canetti<sup>12</sup>, und es sei nur möglich, ein Tagebuch zu führen im Zustand der Unzufriedenheit mit sich und/oder der Welt.<sup>13</sup> Beide Momente treffen uneingeschränkt auf Horns Befindlichkeit zu: Daß er unzufrieden ist mit sich *und* der Welt, ist offenkundig, und wenn man sich den Schluß des Romans vor Augen führt, der Horn zeigt, wie er nach seiner immensen Schreibanstrengung erschöpft, aber einigermaßen zufrieden und ruhig geworden zum Familienfest fährt, ist dies ohne Zweifel auf die beruhigende Wirkung des Schreibens zurückzuführen. Der Gesprächspartner im Tagebuch ist das fiktive Ich:

Es heuchelt kein Interesse vor, es ist nicht höflich. Es unterbricht einen nicht, es läßt einen ausreden. Es ist nicht nur neugierig, es ist auch geduldig ... Doch stelle man sich ja nicht vor, daß dieser Hörer es einem leicht macht. Da er den Vorzug hat, einen zu verstehen, kann man ihm auch nichts vormachen. Er ist nicht nur geduldig, er ist auch böseartig. Er läßt einem nichts durchgehen, er durchschaut alles. Er merkt sich die geringste Einzelheit, und sobald man sich ans Fälschen macht, kommt er

vehement auf sie zurück ... Sein Instinkt für Regungen der Macht oder der Eitelkeit ist unheimlich. Natürlich kommt es ihm zustatten, daß er einen durch und durch kennt.<sup>14</sup>

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch Canettis Hinweis, daß der andere, zu dem man spricht, seine Rollen wechsle.<sup>15</sup> Dieser Rollenwechsel kennzeichnet ebenfalls Horns Brief: Liszt ist einmal derjenige, der seinen Triumph über Horn unverhohlen ausspielt, und ein anderes Mal derjenige, der Horns Mitleid und Freundschaft braucht. Daß Horn dabei auch die Rollen wechselt, zeigt sich außerdem an der bereits zitierten Textstelle (L34). Und es wird deutlich, daß Schreiben der „Wirklichkeit“, was immer man darunter verstehen möchte, etwas voraus hat, daß es ein Ersatz ist für diese Wirklichkeit, ja, im Grunde erst Wirklichkeit schafft: „Alle die Gespräche, die man in der Wirklichkeit nie zu Ende führen kann, weil sie in Gewalttätigkeiten enden würden, alle die absoluten, schonungslosen, vernichtenden Worte, die man anderen oft zu sagen hätte, schlagen sich hier nieder.“<sup>16</sup> Auch Horn führt ja keine offene Auseinandersetzung mit seinem Kollegen; statt dessen vermerkt er: „Das Schreiben ersetzt mir jetzt alles“ (L34). Horns „grausamer Partner“ ist Liszt, der sich nicht nur in der Wirklichkeit der Arbeitswelt grausam gegenüber seinem Kollegen verhält, sondern noch viel mehr als imaginärer Briefpartner, als der er Horns eigene Grausamkeit gegen Ochs, gegen Liszt und vor allem gegen sich selbst verkörpert. Die Partner wechseln, wie gesagt, ihre Rollen, und bei aller versuchten Selbstkontrolle wird dennoch offenkundig, wie labil und mühsam zu halten diese Einstellung ist. Unmittelbar und kaum verborgen unter der Oberfläche der bemühten Gerechtigkeit lauert ein gegen den Partner gerichtetes Aggressionspotential, das nur auf die Möglichkeit des Ausbruchs wartet. Die angeführte Passage (L34) verzeichnet mehrere solcher Bruchstellen, an denen sich der Umschlag manifestiert: „Ich kann nur gestehen, daß Sie unschuldig sind. Daran.“ (Über anderes muß noch gesprochen werden, heißt das.) „Sagen Sie mir doch, bitte, warum behaupte ich solche Ungeheuerlichkeiten?! ... Sollten Sie weiterhin schweigen ... , so betrachte ich das als eine Gemeinheit, die alles, was ich Ihnen tat, nachträglich rechtfertigt!“ Im Verlauf weniger Zeilen wird der Selbstankläger zum Ankläger des anderen, der Kleinlaute zum Hochfahrenden. Das entscheidende Wesensmerkmal des Hornschen Briefes aber liegt in der Eigendynamik, die er im Laufe des Schreibens gewinnt und die dazu führt, daß Horn den Brief im ersten Anlauf nicht beenden kann. Nachdem er erst einmal mit „Gute Nacht./ Ihr Franz Horn.“ (L34) einen Schlußpunkt gesetzt hat, heißt es weiter: „Er mußte dem Brief an Lord Liszt noch etwas hinzufügen“ (L35). Horn schließt ein PS an, bei dem es mitnichten bleibt: Ihm folgen noch achtzehn weitere, bis der Briefschreiber endlich schließen kann: „In aller Gemütlichkeit./ Horn“ (L146). Fast das ganze Buch wird zum Brief, der nach dem Prinzip von Horns „Rachekalender“ (L82) Wichtiges und Unwichtiges registriert, einordnet, interpretiert und kommentiert und dabei das Bemühen seines Verfassers erkennen läßt, zu einem konsistenten Bild vom Partner und von sich selbst zu kommen. Daß sich ein konsistentes Bild nicht oder immer nur sehr bedingt gewinnen läßt, zeigt die beständige Fortsetzung, der immer wieder versuchte Neuansatz des Briefes. Jede einzelne Aussage im

Sinne einer „Fest-Stellung“ ruft eine Fülle neuer Assoziationsimpulse hervor, die durchaus neue Gedanken und Gedankenkombinationen initiieren, immer andere Facetten eines komplexen Ichs enthüllend. Es ist zu vermuten, daß die Bewegung mit dem neunzehnten Postskriptum keinen wirklichen Abschluß findet und Franz Horn nur aus Erschöpfung zu einem vorläufigen Ende kommt; entscheidend aber ist, daß er ein momentanes Gleichgewicht gefunden hat, mit dem sich erst einmal die nächsten Stunden und Tage leben läßt. Der Schreibrapport, der sich Franz Horns bemächtigt, wird nicht zuletzt auch getragen von der Freude am Spiel mit der Sprache und an der sprachlichen Form. So spricht Horn gerne in Metaphern: „Sie wollten mir nur ins Fell beißen. Ich sollte auf die gleiche Weise zurückbeißen“ (L58); Horn hat auch Sinn für die einschüchternden Begriffsattrappen des Geschäftslebens: „*Neustrukturierung, Entwicklung eines zielführenden Steuerungsinstrumentariums, neue Controlling-Konzeption und zwar vertikal, horizontal und funktional*“ (L93); die Sätze seiner „Gesellschaftsphysik“ sind formal durchgearbeitet und erscheinen wie gedrechselt: „Der Mißerfolg seines Konkurrenten ist der Erfolg des Erfolgreichen“ (L144). Diese sprachliche Spannung verleiht dem gesamten Text eine Dynamik, der man sich kaum entziehen kann, wie denn auch Horn seinen Brief atemlos und sozusagen ohne abzusetzen aufs Papier wirft. Es entsteht ein Text von geradezu Lisztscher Virtuosität<sup>17</sup>, dessen eigendynamischer Impetus Schreiber und Leser in Horns Gedankenkarussell kreisen läßt.

## II.

Weshalb Horn seinen Arbeitskollegen Liszt allerdings „Lord“ nennt, ist immer noch nicht ohne weiteres einsichtig. Nach der bisherigen Beschreibung des Textes könnte man, und dies ist nicht wenig, die ironische Grundierung geltend machen, die Horns Auseinandersetzung mit sich selbst in einen Reflexionsrahmen wechselnder Perspektiven von Distanz und Nahsicht stellt. Die spielerisch gebrauchte Anrede erlaubt die Erprobung verschiedener Modi des Bezugs, ein *Durchspielen* wechselnder Dimensionen des gegenseitigen Freund- und Feindschaftsverhältnisses.

Der Titel des Buches *Brief an Lord Liszt* ruft indes einen anderen Brief aus der Literaturgeschichte ins Gedächtnis, der ebenfalls an einen Lord gerichtet ist: Hugo von Hofmannsthal's berühmten *Chandos-Brief*, 1902 unter dem Titel *Ein Brief* veröffentlicht, ein „Brief, den Philipp Lord Chandos, jüngerer Sohn des Earl of Bath, an Francis Bacon, später Lord Verulam und Viscount St. Albans, schrieb ...“<sup>18</sup>. Es handelt sich also um einen von einem *Lord* an einen *Lord* geschriebenen Brief. Dieses zentrale Dokument der sogenannten „Sprachkrise“, dem Germanisten Walser in seiner Schlüsselfunktion für die Situation der Literatur im 20. Jahrhundert vertraut, reflektiert die Bedingungen der Kunst in der Moderne. Chandos schreibt an Bacon, „um sich bei diesem Freunde wegen des gänzlichen Verzichtes auf literarische Betätigung zu entschuldigen“ (B461).

Lord Chandos, der früher „unter dem Prunk ihrer Worte hintaumelnde“ (B461) literarische Werke verfaßte und sein Entzücken am „Gefüge lateinischer

Perioden“ (B461) fand, der aus einer „sinnliche[n] und geistige[n] Lust“ heraus „mit Zungen reden“ (B463) wollte, hat alle literarischen Pläne aufgegeben. Auch jenes umfassende Werk *Apophthegmata*, das denkwürdige Aussprüche verschiedener Personen, Sentenzen und Reflexionen alter und neuer Schriftsteller sowie Beschreibungen von Begebenheiten und Vorfällen unter dem Titel *Nosce te ipsum* versammeln sollte, wird er nicht mehr schreiben (B463). Die ursprünglich empfundene Einheit, die Chandos Sicherheit und Freude am Werk verlieh, ist ihm abhanden gekommen; er ist zusammengesunken in „Kleinmut und Kraftlosigkeit“ (B464), durchlebt geistige Qualen (B465). „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“ (B465). Es ist ihm unmöglich geworden, die geläufigen Worte zu gebrauchen, er kann nicht mehr „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ sagen, weil ihm „die abstrakten Worte“, um jene berühmte Stelle einmal mehr zu zitieren, „im Munde ... wie modrige Pilze“ zerfallen (B465). Lord Chandos erkennt also nun, daß die Worte abstrakt sind und mit den Dingen, die sie bezeichnen, nichts zu tun haben; Begriffe sind allzu schematisch und können die Komplexität der Erscheinungswelt auch nicht annähernd erfassen. Diese nämlich vervielfältigt sich bei genauerem Hinsehen: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“ (B466). Die Begriffe sind nur Positionen in einem *Spiel*:

Diese Begriffe, ich verstand sie wohl: ich sah ihr wundervolles Verhältnis*spiel* vor mir aufsteigen wie herrliche Wasser*künste*, die mit goldenen *Bällen spielen*. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander *spielten*; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das *Persönliche* meines Denkens, blieb von ihrem *Reigen* ausgeschlossen (B466; meine Hervorhebungen).

Statt eines literarischen führt Chandos nun ein ‚geistloses‘, ‚gedankenloses‘ Leben, ein Leben, das für ihn gleichwohl nicht ohne glückliche Augenblicke ist. Bei der Beschreibung dieser Momente wird Chandos nicht müde, immer wieder das Versagen des Wortes zu betonen. „Es wird mir nicht leicht, Ihnen anzudeuten, worin diese guten Augenblicke bestehen; die Worte lassen mich wiederum im Stich. Denn es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares ...“ (B467), „... ein erhabenes und rührendes Gepräge ..., das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen“ (B467), „... was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe!“ (B468). Was Chandos wieder mit Worten, mit Sprache zu beschreiben versucht, obwohl er der Sprache abgeschworen hat, sind Augenblicke eines göttlichen Gefühls „vollste[r] erhabenste[r] Gegenwart“ (B468). Diese Präsenz vermittelt sich ihm an den Gegenständen, eine konkreten Dingen, die zum „Gefäß [s]einer Offenbarung“ (B467) werden – eine Gießkanne, eine auf dem Feld liegende Egge, ein Hund in der Sonne, die Vorstellung eines an Gift umkommenden Rattenvolkes usw. Diese Momente solcher „Gegenwart des Unendlichen“ (B469) werden von Chandos als „ein Hinüberfließen“ in diese Geschöpfe oder Gegenstände erfahren (B468). Trotz seines Bemühens, diese Empfindung als übersprachlich darzustellen, bleibt die Schilderung des Lord Chandos dem Wort und der Sprache verhaftet. Die erfüllte Gegenwart kann paradoxerweise nur diskursiv vergegenwärtigt werden. So kommt es Chan-

dos in diesen Augenblicken göttlicher Gegenwart vor, „als bestünde [s]ein Körper aus lauter *Chiffren*“ (B469; meine Hervorhebung).<sup>19</sup> Chandos beschreibt diesen Zustand präsentischer Wahrnehmung als „mit dem Herzen ... denken“ (B469), also immer noch als ein *Denken*, obwohl er dem Geist und der Sprache, die offensichtlich miteinander zu tun haben, abgeschworen hat. Die von Chandos geschilderten mystischen Erlebnisse sind Augenblicke eines absoluten, idealen Sprechens: „... daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen ...“ (B469). Der proklamierte Sprachverzicht kommt nicht über die Kategorien des Sprachlichen hinaus. Chandos kann sich der Sprache nicht entziehen, sein *gewandeltes Sprachverständnis* ist eine ‚Sprache der Dinge‘, „eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen“ (B472; meine Hervorhebungen), und das ist eine Sprache, die ihr eigenes Unvermögen eingesteht, in der die Dinge zum „Gefäß“ (B467) werden. Diese Sprache ist keine erfüllte Sprache, wie sie der junge Chandos einst zu schreiben wähnte, sondern eine symbolische Sprache, die nichts benennt, aber mittels Bildern eine prinzipielle Nichtbenennbarkeit erfahrbar werden läßt.

### III.

Es ist an der Zeit, sich wieder Franz Horn zuzuwenden. Die psychische Befindlichkeit des Philipp Chandos läßt durchaus an diejenige Franz Horns denken. Er, der am Tiefpunkt des Selbstbewußtseins angekommen ist und in der Empfindung seiner Nichtigkeit lebt (L22) - Ausgangspunkt der ironischen Schreibmotivation -, leidet ebenfalls an einem Sprachverlust. Horn ist der Schwerfällige, der Unbeholfene, dem im mündlichen Gespräch die Worte fehlen. „Er wußte oft nicht einmal, was Leute meinten, wenn sie ganze Sätze sagten“ (J101). Freilich zieht er aus dem für die Moderne grundlegenden Bewußtsein von der Kluft zwischen den Erscheinungen und der sprachlichen Repräsentation andere Konsequenzen als Lord Chandos: Während dieser künftig überhaupt nichts mehr schreiben will (obwohl er es in seinem *Brief* doch tut), sucht Franz Horn eben im Schreiben nach Klärung und der Sicherung des Gedankens (L60). Von diesem Bemühen zeugen auch seine „Rachekalender“ (L82), denn in ihnen hat Horn „in zwei Kolonnen aufgeschrieben, was er von Liszts gegen Thieles und was er von Thieles gegen Liszts gehört hatte“ (J120). Diese Notizbücher, die ja auch im Dienste der Selbsterkenntnis stehen, erscheinen im übrigen wie eine ironische Reminiszenz der unausgeführten, unter dem Titel *Nosce te ipsum* geplanten *Apophthegmata* des Lord Chandos (B463).<sup>20</sup> „Meine Notizbücher sind voller Liszt-Sätze“, schreibt Horn (L82). Was Chandos festzuhalten unterläßt, führt Horn mit grimmiger Verbissenheit aus. Und Martin Walsers Freude am anspielungsreichen ironischen Spiel hat es sich nicht entgehen lassen, die Niederschrift des Briefes an Lord Liszt ausgerechnet auf das Pfingstwochenende, das Fest des Gedenkens an ein Sprachwunder, zu datieren!

Der im *Chandos-Brief* beschriebenen Wende in die Dingerfahrung korrespondiert im *Brief an Lord Liszt* parodistisch „eine immer größere Konzentration

der Gegenständlichkeit“ (L151) im Geräteschuppen Franz Horns. Die Dimension des Gegenständlichen führt Walsers am Beispiel eines „blinkende[n], kugelfußige[n]“ Ding[er]“ (L11f.) vor, das Horn beim Verlassen der Firma vor besagtem Pfingstwochenende zum wiederholten Male wahrnimmt. „Jetzt ging er hin und hob es auf. Erst im Auto sah er es genauer an. Ein Kugelfuß. Wahrscheinlich von einem Bürostuhl. Nach mehrtägigem Zuwarten fühlte er sich berechtigt, den Kugelfuß mitzunehmen. Sein Schreibtischstuhl zuhause hatte solche Kugelfüße. Man kann nie wissen ... Franz Horn dachte, auch an einem Tag großer Katastrophen<sup>21</sup> müsse man Kleinigkeiten aufheben“ (L12). Dazu muß noch Franz Horns ausgeprägte Sammelleidenschaft erwähnt werden. „Franz Horn war ein Pedant ... Inzwischen war er sogar ein leidenschaftlicher Pedant. Sachen zu ordnen, befriedigte ihn. Er konnte gar nicht genug kriegen im Ablegen, Unterbringen, Verstauen von Sachen“ (L15). Er bringt es, zum Leidwesen seiner Frau, nicht über sich, etwas wegzuerwerfen. So hortet er „[f]rüher gerauchte Pfeifen, alte Rosenkränze, noch brauchbare Schachteln, eine leicht beschädigte Thermosflasche, überholte Lautsprecher und Plattenspieler, nicht nur schlimmsten Falls noch tragbare Schuhe, schadhafte Teile von Bilderrahmen, Kinderbetten, Sonnenschirmen, Mofas, Lampen, Rasenmähern, momentan stellenlose Schlösser, verwaiste Schlüssel, Regalelemente, Lampenschirme, einander fremde Schrauben und Muttern, irgendwie gewonnene, in einer zeitreichen Zukunft geradezuklopfende Nägel und Nägelchen, Sättel von verschrotteten Fahrrädern, wohl-erhaltene Teile von ausgestorbenen Haushaltsgeräten ...“ (L16). Zu allem Überfluß bringt Horn noch von jedem Sperrmüll mehr oder weniger Brauchbares mit nach Hause (L151). Aber er ordnet seine Besitztümer! Zu diesem Zweck hat er einen „Schopf“ an die Garage angebaut, einen „Schuppen“ oder „Hütte“, wie der Ravensburger Horn dem Hamburger Liszt erklären muß, dem er vorwirft: „Die unverwechselbare und zu Herzen gehende Kapazität eines Schopfes interessiert Sie nicht“ (L62). Diesen Schopf erklärt Horn zu seinem „Werk“ [!] (L150), das er mit eigenen Händen errichtet hat und in dem jeder Gegenstand seinen Platz findet. Von jedem Ding kann er sagen, wann, wo und unter welchen Umständen er es gefunden hat. In diesem Sinn ist das Werk unverwechselbar und zu Herzen gehend. Der Schopf ist also gleichermaßen ein Raster zur Systematisierung von Franz Horns Verschrobenheiten, ein Instrument zur persönlichen Daseinsbewältigung, das den Umgang mit sich selbst durch den Zwang zu irgendeiner Art von Ordnung erleichtert. „Der Schopf war überfüllt seit Jahr und Tag. Für jeden Gegenstand, den [Horn] noch unterbringen wollte, mußte er hundert andere Gegenstände in die Hand nehmen und sie noch dichter, noch klüger ordnen. Das war ja das Schöne. So hatte sich eine immer größere Konzentration der Gegenständlichkeit ergeben“ (L151). Die zitierte Textstelle zeigt die innere Mechanik einer Vernetzung, die auch das Reflexionskarussell Franz Horns beschreibt, wie es sich in seinem Brief - neben dem Schopf Horns anderes ‚Werk‘ - dreht. Wie Horn die Gegenstände im Schopf immer wieder in die Hand nehmen und umsordieren muß, so werden in Horns Brief auch immer wieder die gleichen Gedanken gedacht, gedreht und gewendet, in andere Zusammenhänge gestellt und unter neuen Gesichtspunkten beleuchtet. Der Kugelfuß indes wird noch nicht im Schopf untergebracht. Horn legt ihn erst einmal auf den Schreib-

tisch. Die heftige Bewegung des Schreibens aber läßt den Kugelfuß von der Tischplatte rollen. „Horn kroch herum, fand den Fuß endlich unter dem Heizkörper, stieß aber, beim Aufstehen, vor Ungeduld, mit dem Kopf heftig gegen das Fenstersims. Er wollte so rasch als möglich weiterschreiben“ (L61). Die Gegenständlichkeit des Geschriebenen wird auf diese Weise schmerzhaft spürbar: Walsers Text apostrophiert das Schreiben nicht, wie der Brief des Lord Chandos, als eine realitätsferne, abstrakte Tätigkeit, sondern er zeigt, daß der Schreibvorgang im eigentlichen Wortsinn etwas in Bewegung setzt, daß Sprache Realität tatsächlich erst schafft. Horn schreibt also weiter; nach Beendigung des Briefes an Liszt sieht er, daß er sich beim Aufheben des Kugelfußes die Stirn am Fenstersims blutig gestoßen hat (L147). Die schriftliche Auseinandersetzung bleibt also auch nicht ohne Selbstverletzung. Erst als er den Brief abgeschlossen hat, kann Horn den Kugelfuß in den Schopf bringen und ihn einordnen. Horns Ordnungswut entspricht seiner Schreibmotivation; auch das Schreiben ermöglicht die Einordnung der Dinge, d. h. der Ereignisse und Begebenheiten und macht sie eben dadurch verfügbar, ohne daß auf diese Weise irgendeine Form der Endgültigkeit erreicht werden könnte. Ausdrücklich wird vermerkt, daß Horn aufgrund der im Schopf herrschenden Platznot, die eine Neuordnung von hundert anderen Gegenständen nötig machte, den Kugelfuß vorläufig nur notdürftig unterbringen kann. „Notdürftig brachte er den Kugelfuß zwischen einem Freilauf und einem Kugelhahn unter“ (L151).

So ganz ernsthaft scheint die Sache mit dem Kugelfuß ja nicht gemeint zu sein, steht seine Geringfügigkeit, im Grunde genommen seine Nichtigkeit, die der Nichtigkeit Horns (L22) entspricht, doch in keinem Verhältnis zu dem in ihn gelegten Interpretationsaufwand. Und doch: Sind es im Brief des Lord Chandos nicht gerade die niedrigen und unbedeutenden Dinge, die sich mit der „Gegenwart des Unendlichen“ (B469) erfüllen? „... ich muß Sie um Nachsicht für die Albernheit meiner Beispiele bitten“ (B467), schreibt Lord Chandos an Francis Bacon. Ist der Kugelfuß nicht jener von Chandos angeführten Muräne des Crasus vergleichbar, über deren Tod dieser bittere Tränen vergoß?

Und über diese Figur, deren Lächerlichkeit und Verächtlichkeit mitten in einem die erhabensten Dinge beratenden, weltbeherrschenden Senat so ganz ins Auge springt, über diese Figur zwingt mich ein unnennbares Etwas in einer Weise zu denken, die mir vollkommen töricht erscheint, im Augenblick, wo ich versuche sie in Worten auszudrücken (B471).

Lord Chandos erfährt, so schreibt er, die göttliche Unmittelbarkeit der Dinge in einer Selbstzurücknahme, die „in den tiefsten Schoß des Friedens“ (B471) führt und deren Radikalität gerade in der Idolatrie des Unscheinbaren ihren Ausdruck findet. Dieser Demuthaltung entspringt denn auch Chandos' Entschlossenheit zum Verzicht auf literarische Betätigung, die ja immer als Inszenierung und damit Selbstbehauptung des schreibenden Subjekts in Erscheinung tritt. Die Demut des Franz Horn ist eine andere, es ist eine ironische Demut, die in der Selbstverkleinerung das Außen der Dinge als Leinwand für die Projektionen des Selbst nimmt. So findet Franz Horn seinen wenn auch immer nur vorübergehenden Frieden, der ihn am Ende des *Briefs an Lord Liszt* zufrieden zur Namenstags-

feier der Mutter fahren läßt: „er ging mit frischen Socken in Sandalen auf sein Auto zu und bog, fast schon übermütig vor Gefäßtheit, in die Straße ein. Er fuhr zu einem Fest. Er hatte keine Probleme. Die Leere rauschte interessant. Und drüben das Allgäu trug die Sonne wie einen Kopfschmuck“ (L153). Der behaupteten ‚Fülle‘ (B467) der Dingerfahrung im Brief des Lord Chandos steht eine prinzipielle, aber vom Subjekt zu besetzende Leere der Dinge im Text Walsers gegenüber. Die Dinge erheischen hier keinen Anspruch auf Unmittelbarkeit, im Gegenteil, ihre konstituierende Funktion für das Subjekt liegt in der reflexiven Vermittlung schriftlicher Auseinandersetzung. Sie bedient sich der Differenz einer grundsätzlichen Sinnleere als Medium des Bezugs, der sowohl ironisch verstanden werden will als auch gerade auf diese Weise neue und ungewöhnliche Bedeutungseffekte setzt. Daß sie dadurch nicht weniger berühren, ja sogar schmerzhaft nahegehen, wird am Beispiel des Kugelfußes deutlich. Die Sprache, das zeigt der *Brief an Lord Liszt*, ist die einzige Vermittlung von Innen und Außen, die Außenwelt ist nie „rein“ erfahrbar, sondern nur in ihrer subjektiven Selbstverständigungsfunktion. Der reflexive Umgang mit der Gegenständlichkeit der Welt schafft den Erfahrungsraum dessen, der spricht oder sich schreibend der Sprache bedient. Das magische „Ding“ (L12, L150) ist daher auch im *Brief an Lord Liszt* ein zu einem Schreibtischstuhl gehörender Kugelfuß, der auf dem Schreibtisch liegt, während Horn schreibt, (und der auch den möglicherweise vom Autor des *Briefs an Lord Liszt* beim Schreiben benützten „Kugelkopf“ konnotiert?). Während im Brief des Philipp Chandos die Begriffe ein „wundervolles Verhältnisspiel“ (B466) darstellen – „wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen“ (B466) –, übereignet Walser mit dem „blinkende[n], kugelartige[n] Ding“ (L11f.) des Kugelfußes auch die göttliche Unmittelbarkeit der Dinge, die ja auch im *Chandos-Brief* nicht wirklich gegeben ist<sup>22</sup>, dem ironischen Spiel. Die von Chandos beschworene ‚Sprache der Dinge‘ (B472) wird unter der Feder Franz Horns (oder im Einsatz des Schreibmaschinen-Kugelkopfes seines Autors) zur ‚Sprache der Dinge‘.

Hugo von Hofmannsthal's *Ein Brief* und Martin Walsers *Brief an Lord Liszt* markieren zwei verschiedene Paradigmen der Reaktion auf ein- und dieselbe Grunderfahrung. Lord Chandos und Franz Horn wissen und erfahren beide, daß die Sprache die Phänomene nicht erfassen kann, ja, daß es keinen Zusammenhang der Begriffe mit der Wirklichkeit gibt. Während Chandos aber aufgrund dieser Einsicht den Sprachverzicht propagiert, entfesselt Horn in seinem Brief ein wahres sprachliches Feuerwerk, das kaum aus der eigenen Bewegung herauszufinden vermag. Wenn Horn feststellt, die Anrede „Lord Liszt“ sei einfach „da“ gewesen (L28), als er nach dem Schreibstift griff, teilt sich die konstitutionelle Bedeutungsleere der Sprache mit. Horn gebraucht sie trotzdem und mit Lust an ihren Möglichkeiten, die er aufgrund dieser Inhaltslosigkeit nach Belieben durchspielen kann. Sein leidenschaftliches und engagiertes Schreiben führt vor, daß dem uneigentlichen Sprachgebrauch gleichwohl Erkenntnisfunktion zukommt. Bezeichnenderweise gelangt Chandos am Ende seines Briefes ebenfalls zu dieser *anderen* Sprachkonzeption, zur symbolischen Sprache, die sich ihrer Unangemessenheit bewußt ist und sie auch thematisiert.<sup>23</sup> Nur will Chandos diese Sprache schweigend erwarten, während Horn sie schreibend spricht: Das Aufblitzen von

Bildern, Situationen, Gesprächserinnerungen und Gedankenverbindungen läßt die Sprache – wie den Schopf – als eine Hilfskonstruktion erscheinen, die Wirklichkeit nicht vollständig, sondern nur in der Annäherung erfaßt. Wenn Horn eine Behauptung aufstellt und sie einige Seiten später wieder zurücknimmt, ist dies gleichsam ein Einkreisen der Wahrheit, die es im übrigen, das wird in Horns Brief auch deutlich, für den Walserschen Text im absoluten Sinne nicht gibt. Der „vollste[n] erhabenste[n] Gegenwart“ (B668), der „Gegenwart des Unendlichen“ (B469) im *Chandos-Brief* steht Franz Horns „Wahrheitsanfall“ (L132) gegenüber, der ‚Wahrheit‘ als eine subjektive Wahrheit darstellt, als eine Wahrheit, die sich im Schreiben selbst auf die Schliche kommt. „Wahrheit, was ist denn das?“ heißt es denn auch skeptisch im *Brief an Lord Liszt* (L132). Horns Brief ist ein Plädoyer für das Schreiben, auch wenn sich unter der heftigen Schreibbewegung die Dinge bisweilen verselbständigen, der Kugelfuß von der Schreibtischplatte rollt (L61). Dieses Außer-Kontrolle-Geraten verursacht, daß sich der Schreibende an den (im doppelten Sinne) „Gegenständen“ stößt und diese ihrerseits den ironischen Prozeß der Selbsterkenntnis anstoßen. Es bedarf der Sprache, um die Dinge, wenn auch nur notdürftig, einzuordnen. Man braucht die Sprache, um ein Verhältnis zur Wirklichkeit zu finden, und d. h. um sie erfahren und bewältigen zu können. Ohne Sprache sind auch die Dinge nicht zu haben; eine sprachlose Unmittelbarkeit gibt es nicht. All dies teilt Franz Horn Philipp Chandos mit und mag dabei in die Rolle des Francis Bacon schlüpfen, der Chandos' literarische Untätigkeit kritisiert hat (B472) und dem gegenüber sich Lord Chandos in seinem *Brief* rechtfertigt. Franz Horn, der mit Francis Bacon nicht nur den spiele- risch exponierten Vornamen („Franzl“ [L60f.]) und in *Jenseits der Liebe* den Schauplatz England teilt, sondern auch die Wertschätzung des geschriebenen Ausdrucks, schreibt also nicht nur einen *Brief an Lord Liszt*, sondern gleichermaßen einen „Brief an Lord Chandos“.

#### IV.

Zweifellos gehört das Vergleichen von literarischen Texten zu den am häufigsten praktizierten Interpretationsmethoden. Gerade deshalb liegt es nahe, am konkreten Einzelbeispiel einige grundsätzliche Überlegungen zu dieser textanalytischen Verfahrensweise anzustellen. Dabei läßt sich, ohne einen abstrakten Begriff von Intertextualität<sup>24</sup> bemühen zu müssen, an den Relationen eines einzelnen Textes zu einem anderen Text zeigen, welche Faktoren intertextuelle Vergleichbarkeit begründen und damit *gleichzeitig* – dies ist der entscheidende Punkt – die Eigenbedeutung eines Werks konstituieren.

Die Lektüre von Martin Walsers *Brief an Lord Liszt* durch den Spiegel von Hugo von Hofmannsthal's *Chandos-Brief* akzentuiert in Walsers Text Bedeutungsdimensionen, die eine immanente Betrachtung nicht leicht auf den Punkt gebracht hätte. Gerade der „Kugelfuß“, den Franz Horn mitnimmt, wäre ohne den Hintergrund der Dingerfahrung im *Chandos-Brief* kaum zum eigenständigen Bedeutungsträger avanciert, vor allem nicht mit dem prinzipiellen Akzent, wie er ihn in sprachsymbolischer Perspektive gewinnt: In der Gegenüberstellung der

beiden Texte steht der Kugelfuß für die mittelbare, aber darum nicht unproduktive Unmittelbarkeit sprachlicher Welterfahrung, während der *Chandos-Brief* eine sprachlose Unmittelbarkeit der Dinge propagiert. Der Vergleich bringt im Grunde dasselbe Prinzip des produktiven Sprachspiels zur Anwendung, das den *Brief an Lord Liszt* als Plädoyer für das Schreiben auszeichnet. Die Betrachtung des Vergleichs als Spiel impliziert nicht Willkür oder Zufälligkeit. Man vergleicht nicht beliebige Texte – ein Spiel kann auch nur mit sinnvollen Spielzügen gespielt werden. Doch wie das unbefangene, bisweilen unvorsichtige „Jonglieren“ mit Wörtern und Begriffen – zu erinnern ist an die Spiel- und Ballmetaphorik im Zusammenhang mit den inhaltsleeren Begriffen im *Brief* des Lord Chandos (B466) – neue Bedeutungseffekte hervorbringt, so stiftet auch der Vergleich Bezüge, die einen Text mit einem zweiten Text durchdringen und auf diese Weise durch das Fremde das Eigene des Textes zur Geltung bringen. Die Bewegung des Vergleichs ermöglicht dem einzelnen Begriff die Abgrenzung seiner Eigenbedeutung. In dem Sinne, in dem es im Brief des Lord Chandos heißt, die Begriffe hätten „es nur miteinander zu tun“ (B466), wobei das Tiefste und Persönliche ausgeschlossen bleibe, werfen sich die verglichenen Texte, um im Bild zu bleiben, die Bälle zu.

Daß dieses Jonglieren zwischen den Texten nicht nur eine Sache der Lektüre, und d. h. der Interpretation ist, sondern die formale und damit auch die gedankliche Struktur der hier verglichenen Texte selbst beschreibt, reflektiert der Briefcharakter der beiden diskutierten Werke. Wie Franz Horn an Horst Liszt schreibt und sich in diesem anderen sein alter ego schafft, so erschreibt sich Philipp Chandos in seinem Briefpartner Francis Bacon gleichfalls eine gegenübergesetzte Ich-Instanz. Denn was wäre Chandos' an den Freund Bacon gerichtete Rechtfertigung seiner künftigen Sprach- und Schreibverweigerung anderes als eine Rechtfertigung vor sich selbst? Wie sehr Chandos und Bacon *eine* Figur sind, läßt sich auch an den Werken ablesen, die Chandos bereits geschrieben bzw. einmal geplant hat und nun nicht mehr schreiben will. Unter seinen literarischen Plänen erwähnt Chandos, daß er über die ersten Regierungsjahre Heinrichs VIII. habe schreiben wollen. „Wirklich, ich wollte die ersten Regierungsjahre unseres verstorbenen glorreichen Souveräns, des achten Heinrich, darstellen!“ (B462). – Francis Bacon veröffentlichte im Jahr 1622 eine Geschichte Heinrichs VII.: *History of the Reign of Henry VII.* Das geplante Werk des Lord Chandos erscheint in der Abfolge vom siebenten zum achten Heinrich als Verlängerung des Baconschen Buches, in jedem Fall aber als unmittelbarer Reflex. Anzuführen ist ferner folgendes Projekt des Lord Chandos: „Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte“ (B463). Inspiriert ist dieses Vorhaben von Bacons *De sapientia veterum* (1609), einem Werk, das in allegorischen Interpretationen die ‚Weisheiten‘ der antiken Mythen ‚aufschließt‘. Chandos' bereits erwähnter Plan einer Sammlung *Apophthegmata*<sup>25</sup>, die unter anderem „schöne Sentenzen und Reflexionen aus den Werken der Alten und Italiener vereinigen“ (B463) sollte, hat in Gestalt des hippokratischen Aphoris-

mus „Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat“ (B461) schon antsatzweise Verwirklichung im *Brief* gefunden: Chandos nimmt den Spruch des Hippokrates in seinen Brief auf, aber er hat die Sentenz von Bacon übernommen, der sie in seinem Schreiben an Chandos dem Freund zur Ermahnung mitteilte.

Man sieht, in welchem Maß der einzelne Text ein intertextuelles Geflecht darstellt<sup>26</sup>, wie das, was sein Autor schreibt, immer schon Reflex anderer Texte ist. Auch der Brief Bacons war schon ein ‚Intertext‘, wenn man nur an den Spruch des Hippokrates denkt. Und auch das historische Projekt des Lord Chandos hätte mehrere Autoren gehabt, wollte er sich doch auf die „hinterlassenen Aufzeichnungen [s]eines Großvaters“ stützen (B462). In diesem Sinne trifft Foucaults Bestimmung des Autors zu:

... im Individuum soll es einen ‚tiefen‘ Drang geben, schöpferische Kraft, einen ‚Entwurf‘, und das soll der Ursprungsort des Schreibens sein, tatsächlich aber ist das, was man an einem Individuum als Autor bezeichnet (oder das, was aus einem Individuum einen Autor macht) nur die mehr bis minder psychologisierende Projektion der Behandlung, die man Texten angedeihen läßt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für erheblich hält, der Kontinuitäten, die man zuläßt, oder der Ausschlüsse, die man macht.<sup>27</sup>

Diese Beschreibung, die auf die Vorgehensweise des Interpretieren gemünzt ist, gilt gleichermaßen für den Autor literarischer Texte selbst, der ja nichts anderes ist als eben Interpret anderer Texte, wie die Analyse des *Chandos-Briefes* gezeigt hat.

Ist der *Brief* des Lord Chandos Reflex der Baconschen Schriften, so antwortet Walsers *Brief an Lord Liszt* auf Hugo von Hofmannsthals berühmten Text: Francis Bacon hat an Philipp Chandos geschrieben, um ihn zu literarischer Tätigkeit zu ermahnen; Chandos schreibt einen Antwortbrief an Bacon, in dem er sich rechtfertigt und begründet, weshalb er künftig nichts mehr schreiben wird. In diesen Briefwechsel greift nun Franz Horn ein. Er wendet sich ebenfalls an einen, der nicht schreibt, dem das Schreiben kein Bedürfnis ist und der sich weigert, Einblick in die Wirrungen seines Ichs zu nehmen. „Heute vor einer Woche hatte er den Brief geschrieben [einen Brief, der dem langen Schreiben Horns an Liszt vorausgeht<sup>28</sup>]. Liszt hatte nicht reagiert. Überhaupt nicht reagiert! Unglaublich!“ (L21). „Warum schreiben Sie mir jetzt nicht?“ (L132). Es ist klar, daß Horst Liszt mit seiner neuen, mißlichen Situation des beruflichen Abstiegs nur deshalb nicht zurechtkommt, weil er sich nicht wie Franz Horn des Mittels der sprachlichen Selbstreflexion bedient. In welchem Maße diese Selbst„auseinandersetzung“ an ein Gegenüber gebunden ist, wird in der Beziehung Franz Horn – Horst Liszt deutlich. Die Projektion der Figur des Dr. Liszt ist für Horn und für den Autor Walser das Einfallstor für den anderen Text: Liszt ist der andere, mit dem sich Horn auseinandersetzen muß, Liszt ist auch Horns anderes Ich, mit dem sich Horn erst recht auseinandersetzen muß; Liszt, der Nichtschreibende, zitiert als „Lord“ Liszt den Text des nicht mehr schreiben wollenden Lord Chandos, mit dem sich der Text des *Briefs an Lord Liszt* auseinandersetzt.

Wenn auch nicht jeder Text als Brief verfaßt oder ansonsten explizit dialogisch angelegt ist, stellt er eine Antwort auf andere Texte dar und formuliert in

der Selbstkonstitution immer auch Gegenpositionen. Daher verlangt die Interpretation geradezu den Vergleich mit anderen Texten, womit freilich die Kategorien des Eigenen und des Fremden eines Textes fragwürdig werden und ineinander überzugehen beginnen. Der Vergleich führt damit bewußt und explizit jene Operationen durch, die unbewußt jede literarische, ja, jede sprachliche Produktion bestimmen. In gleicher Weise wird *jede* Lektüre durch die vorgängige Lektüreerfahrung des Interpretieren geleitet, so daß der Vergleich nur benennt und ausführt, was der Rezeption eines Textes in jedem Fall ihre Bedingungen vorschreibt.

<sup>1</sup> Martin Walser, *Brief an Lord Liszt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985, S. 28 (zit. künftig im Text als L).

<sup>2</sup> Heinrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, In: ders., *Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer u. a., Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978, IV, S. 453–459.

<sup>3</sup> Vgl. Martin Walser, *Brandung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

<sup>4</sup> Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie: Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1981.

<sup>5</sup> Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*, S. 82; vgl. ebd., S. 177f.

<sup>6</sup> Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*, S. 178.

<sup>7</sup> Vgl. Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*, S. 117.

<sup>8</sup> Vgl. Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*, S. 169, S. 179ff.

<sup>9</sup> Martin Walser, *Jenseits der Liebe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, S. 99f. (künftig zit. als J).

<sup>10</sup> Siehe oben S. X.

<sup>11</sup> Vgl. Elias Canetti, *Dialog mit dem grausamen Partner*, In: ders., *Macht und Überleben: Drei Essays*, Berlin: Literarisches Colloquium Berlin, 1972, S. 38–56, S. 43.

<sup>12</sup> Vgl. Canetti, *Dialog*, S. 38.

<sup>13</sup> Vgl. Canetti, *Dialog*, S. 44.

<sup>14</sup> Canetti, *Dialog*, S. 45.

<sup>15</sup> Vgl. Canetti, *Dialog*, S. 47.

<sup>16</sup> Canetti, *Dialog*, S. 48.

<sup>17</sup> Vgl. S. X.

<sup>18</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief, Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, In: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/Main: Fischer, 1979, S. 461–472, S. 461 (künftig zit. im Text als B).

<sup>19</sup> Vgl. dazu Waltraud Wiethölter, *Der ‚Fall‘ des Lord Chandos, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts: Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*, Habil.schr. Tübingen 1987 (masch.), S. 77–119, S. 94 (erscheint bei Niemeyer, Tübingen).

<sup>20</sup> Vgl. S. X.

<sup>21</sup> Kurz vor Büroschluß hatte der Firmenchef Thiele seinen Abteilungsleitern mitgeteilt, daß der Geschäftskonkurrent Stierle sich mit seinem Betrieb angezündet habe. Franz Horn hatte wegen der erfahrenen Zurücksetzung am Arbeitsplatz zu Stierle überwechseln wollen (L7f.).

<sup>22</sup> Vgl. S. X.

<sup>23</sup> Vgl. S. X.

<sup>24</sup> Vgl. etwa Karlheinz Stierle, *Werk und Intertextualität*, In: *Das Gespräch*, hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, Poetik und Hermeneutik, XI, München: Fink, 1984, S. 139–150, S. 141. „Prinzipiell ist jedes Werk mit jedem korrelierbar. In jedem Fall ist

/58

/58

/63

/63f.

/64

das Ergebnis solcher Korrelation ein Bewußtsein konkreter Differenz, das die pure Faktizität des je einzelnen Werks aufhebt und perspektiviert. Jede Korrelation solcher Art ist ein vom Interpreten in Gang gesetztes Experiment, das das Bewußtsein des Werks steigert. Die konkrete Differenz der experimentierend gesetzten intertextuellen Relation schafft ein Reflexionsmedium, in dem das Werk als dieses zu gesteigertem Bewußtsein kommen, sein Eigenes freigeben kann. Experimente solcher Art sind geeignet, Stereotypen der Wahrnehmung aufzubrechen und das Werk in ungewohnte Beleuchtung zu stellen.“

/63

<sup>25</sup> S. S. ~~S.~~

<sup>26</sup> „Text heißt Gewebe...“. Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, S. 94.

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, In: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1979, S. 7-31. S. 20.

<sup>28</sup> Meine Einfügung.