



# HUNGARIAN STUDIES

2003

CONTENTS

*Volume 17*  
*Number 2*

*Péter Hajdu*: The Double Chronotope in Kálmán Mikszáth's Novel The  
Siege of Beszterce

*Gábor Schein*: Das Unverbindbare verbinden. Anmerkungen zur Prosa  
von Imre Kertész

*Mihály Szegedy-Maszák*: Der Aussenstehende und der Betroffene:  
Die Ironie des Verstehens

# HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association for Hungarian Studies  
(Nemzetközi Magyarstudományi Társaság)

---

*Hungarian Studies* appears twice a year. It publishes original essays - written in English, French and German - dealing with aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is an international forum of literary, philological, historical and related studies. Each issue contains about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address. Only original papers will be published and a copy of the Publishing Agreement will be sent to the authors of papers accepted for publication. Manuscripts will be processed only after receiving the signed copy of the agreement.

*Hungarian Studies* is published by

AKADÉMIAI KIADÓ  
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19.  
Homepage: [www.akkr.hu/journals/hstud](http://www.akkr.hu/journals/hstud)

Order should be addressed to AKADÉMIAI KIADÓ,  
H-1519 Budapest, P.O. Box 245, Fax: (36-1)464-8221, E-mail: [journals@akkr.hu](mailto:journals@akkr.hu)

Subscription price for Volume 17 (2003) in 2 issues EUR/USD 148.00, including online and normal postage; airmail delivery EUR/USD 20.00

#### *Editorial address*

H-1067 Budapest, Teréz körút 13. II/205-207. Telephone/Fax: (36-1) 321-4407  
Mailing address: H-1250 Budapest, P.O. Box 34, E-mail: [hstudies@sanni.iti.mta.hu](mailto:hstudies@sanni.iti.mta.hu)  
Homepage: [www.bibl.u-szeged.hu/filo](http://www.bibl.u-szeged.hu/filo)

#### *Editor-in-Chief*

Mihály Szegedy-Maszák

#### *Editors*

Richard Aczel  
Gábor Bezeckzy  
József Jankovics  
Peter Schimert

#### *Advisory Council*

Loránd Benkő (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), László Kosa (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), Denis Sinor (Indiana University, Bloomington), Bo Wickman (University of Uppsala)

©Akadémiai Kiadó, Budapest 2003

HStud17(2003)2

## HUNGARIAN STUDIES

---

VOLUME 17, 2003

CONTENTS

NUMBER 2

---

<i>Dávid Kaposi: Narrativlosigkeit. Kulturelle Schemen und der Roman eines Schicksallosen.</i>	183
<i>Mihály Szegedy-Maszák: Der Aussenstehende und der Betroffene: Die Ironie des Verstehens.</i>	213
<i>András Kappanyos: Was übersetzbar ist und was nicht</i>	223
<i>Ágnes Proksza: Entscheidung und Urteil. Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen.</i>	231
<i>Gábor Schein: Das Unverbindbare verbinden. Anmerkungen zur Prosa von Imre Kertész</i>	253
<i>Péter Hajdu: The Double Chronotope in Kálmán Mikszáth's Novel The Siege of Beszterce.</i>	267
<i>Zoltán Péter: Von der Spitze eines autonomen Feldes. Entwurf eines Interpretationsmodells am Beispiel eines Avantgarde-Gedichtes von Lajos Kassák</i>	295

### BOOK REVIEWS

JULIANNA WERNITZER: <i>Dynamische Orte der Intertextualität in der ungarischen Gegenwartsprosa</i> (Ernö Kulcsár-Szabó).	309
STEVEN S. SERAFIN (ed.): <i>Dictionary of Literary Biography</i> . Vols 215, 220, 232 (Gyula Somogyi).	314

## CONTRIBUTORS

Péter Hajdú	Institute of Literary Studies, HAS, Budapest, Hungary
Dávid Kaposi	Universität Pécs, Pécs, Ungarn
András Kappanyos	Institut für Literaturwissenschaft, UAW, Budapest, Ungarn
Erő Kulcsár-Szabó	Eötvös-Lorand-Universität, Budapest, Ungarn
Zoltán Péter	Freischaffender Soziologe, Wien, Österreich
Ágnes Proksza	Eötvös-Lorand-Universität, Budapest, Ungarn
Gábor Schein	Eötvös-Lorand-Universität, Budapest, Ungarn
Gyula Somogyi	University of Debrecen, Debrecen, Hungary
Mihály Szegedy-Maszák	Indiana Universität, Bloomington, IN, USA

# NARRATIVLOSIGKEIT

KULTURELLE SCHEMEN UND DER *ROMANEINES SCHICKSALLOSEN*

DÁVID KAPOSI

Universität Pécs, Pécs  
Ungarn

Die Studie mit dem Titel *Narrativlosigkeit* deutet auf die wortwörtliche Übersetzung des ungarischen Titels, *Schicksallosigkeit*. Das Schreiben ist bestrebt, mit der Annäherungsweise der Narrativen Psychologie die für Texte von Kertész charakteristische Wiedergabetechnik des Holocaust zu untersuchen. Die Hauptthese ist, daß die *Schicksallosigkeit* - trotz der oberflächlichen Unterschiede und der Absurdität, das Werk als eine Erinnerung zu lesen - in der Handhabung des Themas gewisse Ähnlichkeiten mit den ausgesprochenen Bezeugungen des Holocaust aufweist (oral testimonies). Genau wie die Holocaust-Erinnerungen nach Forschungen der berufenen Autoren bewiesen, so weist auch der Roman von Kertész auf die Unbrauchbarkeit der kulturellen Rahmen und Begriffe dem Holocaust gegenüber hin. Die Studie strebt an, unter anderem anhand der Begriffe von Gefühlen, Identität, Freiheit und Judentum vorzustellen, wie diese durch den Roman ruiniert werden und anknüpfend die Narrative der *Narrativlosigkeit* aufgebaut wird.

**Schlüsselwörter:** Holocaust, *Schicksallosigkeit*, Narrative Psychologie, Narrativen

They have an 'unstory' to tell,  
which cannot be forgotten because it is  
always already fallen outside memory.<sup>1</sup>

*Maurice Blanchot*

## 1. Erinnerung oder die Macht der Narrative

Die soziale konstruktionistische Theorie<sup>2</sup> in der Psychologie verknüpft den Prozeß der Erinnerung mit der Gegenwart. Die komplexe Handlung der Erinnerung wird in den Relationen des Selbst, der Persönlichkeit, der „Ich-Schaffung“ untersucht, wobei in dieser Annäherung der Erinnerungsprozeß als ein sozial vermitteltes, diskursives Produkt betrachtet wird. Damit wird die Erinnerung an die Vergangenheit durch die jeweiligen sozialen Verhältnisse und kulturelle Rahmen

bestimmt. Was als Erinnerung gilt, ist unter sozialem Gesichtspunkt nicht durch die Präzision gemäß einem hypothetischen Vergleich mit der Vergangenheit und auch nicht durch die Annäherung zur „Vergangenheit“ durch die intensive Arbeit der „Erinnerung“ festgelegt, sondern durch kulturelle Rahmen, kulturelle Narrative, die normativ regeln, was als Erinnerung gilt und wie die Vergangenheit gewesen sein könnte.<sup>3</sup> Die Erinnerung kann ihren Sinn nur innerhalb der jeweiligen sozialen Praxis, die durch diese Narrative vermittelt wird, erhalten. Demnach ist eine Analyse der sozialen Rahmen, der kulturellen Narrative notwendig, will man dem Erinnerungsprozeß näherkommen.<sup>4</sup>

Nach Vorstellung der sozialen Konstruktionisten ähnelt der Erinnerungsprozeß der Geschichtsschreibung.<sup>5</sup> So wie der Historiker die Geschichte von der Gegenwart aus neu konzipiert, so entwirft der sich Erinnernde seine eigene Geschichte und das Subjekt dieser Geschichte - sich selbst. Damit kann Jerome Bruner, eine der Hauptfiguren der narrativen Forschung, in den neunziger Jahren erklären, daß man über ein *remembered self* (ein Selbst, an das wir uns erinnern) besser nicht sprechen sollte, da es ein solches Selbst (d. h. ein Selbst, das an und für sich existiert und an das wir uns erinnern) nicht gibt. Er ist der Ansicht, daß es richtiger sei, ein durch gegenwärtige mentale Aktivitäten ununterbrochen konstruiertes und rekonstruiertes Selbst anzunehmen, und zu erkennen, daß diese mentalen Aktivitäten nicht im Entferntesten all das umfassen, was wir uns unter Erinnerung im strengeren Sinne verstehen.<sup>6</sup> Auf diese Weise entsteht die Vorstellung der Erinnerung, die - mit Nietzsche gesprochen - vom Tyrann der Aktualität gelenkt wird, die sich also, indem sie gegenwärtige Bedürfnisse befriedigt, in gegenwärtigen Rahmen verwirklicht.

## 2. Holocaust-Erinnerungen

Die Erinnerungsnarrative, in erster Linie die sog. mündlichen Bezeugungen (*oral testimony*), lassen die oben angedeuteten, häufig allgemeingültig behandelten Überlegungen gewissermaßen in einem neuen Licht erscheinen. Man kann hinsichtlich der Bezeugungen sagen, um hier Anikó Kónya zu zitieren, deren Worte nicht als Holocaust-spezifisch gedacht waren, daß „sie die Welt nicht nur mit intellektuellen, sondern auch moralischen Kraftanstrengungen ordnen“.<sup>7</sup> Was jedoch in bezug auf den vorliegenden Aufsatz und die mündlichen Bezeugungen zum Holocaust vielleicht noch wesentlicher ist, das ist gerade jene Tatsache, daß diese moralische Ordnung tatsächlich zu einer *Kraftanstrengung* wird (im Gegensatz etwa dazu, wie ich meine eigene Vergangenheit erzählen würde), wobei auf Bändern von Videoaufnahmen häufig auch physische Wirkungen (Schwitzen, das angestrengte Suchen nach dem richtigen Wort usw.) zu beobachten sind.<sup>8</sup>

Einerseits sehen wir die bei der alltäglichen Erinnerung als Selbstverständlichkeiten angewandten Mittel (moralische Schemen, Narrative, Attributionen, kulturelle Archetypen usw.), das heißt all jene Strukturen, deren Präsenz die obigen Verfasser aufzeigen, und derer sich der durchschnittliche Erinnernde wahrscheinlich nicht einmal bewußt ist, obwohl er sie allgemein gebraucht. Daß die Strukturen *Werkzeuge* sind, stellt sich auch für den gut reflektierten Holocaust-Bezeugenden. Diese Erkenntnisse bestärken uns indessen wieder einmal in dem Anspruch, eine wie auch immer geartete, vom gegebenen sozio-kulturellen Kontext des Erinnerungsprozesses unabhängige, essentialistische Auffassung zu verwerfen.<sup>9</sup> Die Wirkung des Kontextes kann nämlich an jener Bemühung aufgezeigt werden, mit der die Person, die die Bezeugung vorträgt, ihren Text an die Bedürfnisse des sozialen Umfeldes (der Gegenwart) anzupassen versucht.<sup>10</sup> Diese Erinnerungsmaterialien lassen die Sprache nicht als ein Medium, sondern als Instrument erscheinen, die Erinnerung hingegen nicht als alltägliche und triviale kognitive Aktivität, sondern als existenzielle Kraftanstrengung.<sup>11</sup>

Andererseits aber ist wiederum sichtbar, daß die für allgemein gehaltenen Techniken, „der Tyrann der Aktualität“, zuweilen in den Hintergrund gedrängt werden, die monologische Sprechweise hingegen einer Art polyphoner („diphoner“) Narration Platz macht. Um dies deutlich zu machen, ist im Zusammenhang mit Erinnerungen von einem geteilten Selbst (*divided self*-Barclay; Langer) die Rede, denn bei den mündlichen Bezeugungen gibt es neben dem „aktuellen Selbst“, das durch den Gebrauch der kulturellen Schemen gekennzeichnet ist, ein anderes, eine den Narrativen widerstehende Stimme, die nicht bereit (oder nicht fähig) ist, all diese Mittel zu nutzen, und die die Narrative weder im Sinne des strukturellen noch des kulturellen-inhaltlichen-interpretativen Schemas fähig (oder bereit) ist anzuwenden.<sup>12</sup>

Als strukturelles Narrativ bezeichne ich an dieser Stelle das, wodurch die Struktur der erzählten Geschichte gelenkt wird. Dementsprechend verfügt eine in unserer Kultur erzählte kohärente Erinnerungsgeschichte, die im übrigen auf überraschende Weise zugleich auch eine glaubhafte und annehmbare Geschichte bedeutet, über einen Anfang und ein Ende, ihr Schlußpunkt ist mit Werten angefüllt und die Ereignisse müssen, an diesem Schlußpunkt gemessen, ausgewählt und bewertet werden. Darüber hinaus ist eine Markierung der sequentiellen räumlich-zeitlichen Orientierung notwendig.<sup>13</sup>

Diese formellen Kriterien erscheinen bei jedem durchschnittlichen Erinnerungsbericht, einzelne Holocaust-Überlebende jedoch widerstreben zeitweilig, wie die zitierten Forschungsergebnisse belegen, diese strukturellen Kriterien in ihre Erinnerung einzubauen, während sie, was sich von selbst versteht, diese häufig selbst als Anspruch ihrem eigenen Bericht voranstellen.

Als kulturell-inhaltlich-interpretative Rahmen bezeichne ich jene kulturell gegebenen Erklärungsschemen, die moralische und ethische Erklärungsprinzipien

einer bestimmten Gemeinschaft sind und die weiterhin auf der Grundlage der sog. *folk psychology* zu einer Handlung motivieren, die erklären und bewerten, was wir getan haben und warum wir etwas getan haben. Diese kulturell vermittelten Begriffe und Erklärungsschemen helfen, uns in der Welt zurechtzufinden, mit ihrer Hilfe geben wir der Wirklichkeit einen Sinn, ja mit ihrer Hilfe können wir eine Wirklichkeit überhaupt erst erschaffen, und mit ihnen gestalten wir (genauer: gestalten diese in uns) ein moralisches Weltbild aus, auf das wir uns beständig berufen und das uns unsere Stabilität verleiht. Der Punkt, bis zu dem sich der Erklärungskreis der narrativen Erinnerungstheorien ausbreitet, ist jener, an dem die Holocaust-Überlebenden selbst ebenfalls versuchen, ihren eigenen Erlebnissen all diese Rahmen überzustülpen. Dies bedeutet unbedingt die oft erwähnte Gegenwartsreferenz, jenes Merkmal der Rekonstruktion, daß sie aktuelle Bedürfnisse befriedigen will. In unserem Fall ist der Hauptanspruch die Verständlichkeit, die Deutbarkeit und die sich aus der kontextuellen Annäherung ergebende *Kommunizierbarkeit*. Der Holocaust-Überlebende ringt darum, seine Erlebnisse verständlich und kommunizierbar zu machen - auch für sich selbst, womit er der sozial-konstruktivistischen Auffassung ein erhebendes Beispiel gibt. Wir müssen gleichwohl gerade anhand dieses „Ringens“ einsehen lernen, daß diese Rahmen, die also dabei behilflich sind, uns selbst und der Welt einen Sinn zu verleihen, äußerst eng sind und wie wenig sie zuweilen für die Überlebenden (siehe da, die Bezeichnung selbst ist nichts anderes als ein kulturelles Schema...) zureichend sind. Wenn man die Ereignisse des eigenen Lebens in die narrativen Rahmen hineinzwängen kann (was den meisten von uns im allgemeinen gelingt), dann kann man glücklich leben, kann man sich selbst verstehen und kann diese Ereignisse mit anderen besprechen. Insofern man jedoch zufälligerweise ein Holocaust-Überlebender ist, muß man für all das kämpfen, sozusagen mit Mitteln, die nicht auf die eigenen Erlebnisse zugeschnitten sind. „Life is meaningful when experiences can be tied to functional affects and emotions, and one's self is sensed as coherent when there is a useful temporal-spatial system for organizing, interpreting, and explaining life events.“<sup>14</sup> Dies ist die Schlußfolgerung von Craig Barclay am Ende eines Artikels, der davon handelt, daß die Holocaust-Überlebenden über keine derartigen nutzbaren räumlich-zeitlich-interpretativen Systeme verfügen.

„The raw material of Holocaust narratives, in content and manner or presentation, resists the organizing impulse of moral and arts.“<sup>15</sup> Damit wiederum rundet Lawrence Langer sein Buch ab, in dem er versucht, den Leser mit Hilfe der Analyse mehrerer tausend Aufnahmen aus dem Yale-Videoarchiv davon zu überzeugen, daß er radikal überdenken muß, mit welchen Hypothesen er an die erwähnten mündlichen Bezeugungen herangeht. Anschließend an das Bisherige betrachtet Langer die Berichte als plurivokale Narrative, an deren Oberfläche der Wortschatz, die ethischen Ideen, Narrative und Hypothesen des Prä- und Post-Holocaust ertönen. Diese bemühen sich, den Bericht zu lenken, während neben ihnen



bald unterdrückt, bald an die Oberfläche gelangend, in den selteneren Fällen gar reflektiert, eine Stimme existiert, die all diesen Bedürfnissen widersteht und versucht, auch den Rezipienten davon zu überzeugen, die traditionelle Annäherungsweise zu vergessen, die Selbst-Definitionen sowie die Begriffe von Willen und Heroismus, um dann vielleicht zu einer Art von Verständnis zu gelangen, das für die Kommunikation unerlässlich ist. Der Verfasser ist der Ansicht, daß die in den meisten niedergeschriebenen Erinnerungen geglätteten, „gezähmten“ Dilemmata und Spannungen in der Interviewsituation sehr viel intensiver an die Oberfläche brechen, und daher den Rezipienten auch zu einer stärkeren Aktivität bewegen.<sup>16</sup>

In diesen Holocaust-Forschungen muß man jedoch vielleicht nicht das Fiasko der narrativen konstruktivistischen Theorien erblicken, insofern sie fähig sind zu erkennen, daß ihr Ziel nicht darin liegt, das ganze Universum abzudecken. Eine Versuchung in diese Richtung besteht zwar, denn in den Gedanken Jerome Bruners besitzt jene Funktion des Narrativs eine zentrale Rolle, nach der das Subjekt die Abweichung vom Kanon feststellt und diese Abweichung mit der Vorstellung der „möglichen Welten“ reduziert und erklärt.<sup>17</sup> Der im übrigen wirklich produktive Gedankengang kann beim Verständnis von Situationen behilflich sein, wie beispielsweise ein brüllender Mann in einem normalen Restaurant, eine weinende Postangestellte in einer normalen Poststelle, ein Fußballspieler, der in einem normalen Fußballspiel ein Eigentor schießt. Die Schwierigkeit der Integrierbarkeit von Holocaust-Erlebnissen entspringt hingegen geradewegs der Abnormalität der Rahmen und des *remembered self*. Nach Langer weist die Tiefenschicht der mündlichen Bezeugungen daraufhin, daß wir das gesamte Wörterbuch des integrierten, handelnden Selbst fortwerfen müß(t)en. Insofern der moralische Raum ein Raum ist, in dem Fragen auftauchen, beispielsweise die Fragen danach, was gut und was schlecht ist, was es lohnt zu tun und was nicht, was für jemanden über einen Sinn/eine Bedeutung verfügt und von Wichtigkeit ist und was trivial und zweitrangig, dann besteht kein Zweifel daran - meint er -, daß es, angekommen im Universum des Konzentrationslagers (in diesem „a-moralen Raum“), auch nur zum geringsten Funktionieren neuer und unorthodoxer Definition des Selbst bedurfte.<sup>18</sup> Langer kämpft gegen die weitverbreitete Auffassung und das romantische Bild des unantastbaren Selbst, nach welchem sich trotz der Taten der Nazis und gerade ihnen gegenüber ein seelischer und eine Art passiver Widerstand herausbilden konnte.<sup>19</sup>

In den erwähnten Situationen versagen mithin gerade die kanonischen Schemen (z. B. das romantische Selbst, der spirituelle Widerstand usw.), während diese Situationen trotzdem im Rahmen des Kanons gedeutet werden müßten (wir sind ja „hie et nunc“). Jene Feststellung, daß „... there may be experiences a person or culture cannot shape into canonical narrative forms, especially experiences associated with victimization“,<sup>20</sup> verringert nicht unbedingt die Stärke der narrativen Herangehensweise, sondern testet gerade deren prädiktive Stärke.

In der Deutung von Kenneth Gergen erhält die Erinnerung ihren Sinn nicht als ein mentaler Zustand, als eine psychische Funktion an sich, sondern ausschließlich als eine soziale Funktion und ein soziales Konstrukt. Er ist der Ansicht, die Erinnerung gäbe sich ausschließlich in einem sozialen Umfeld, innerhalb von Relationsschemen als eine Form des Erhalts und der Neuschaffung eines gegebenen sozialen Umfelds zu verstehen. Auf dieser Grundlage kann er zu der These gelangen, daß „to ,do memory' is essentially to engage in a cultural practice... accounts of memory gain their meaning through their usage, not within the mind nor within the text, but within social relationships.“<sup>21</sup> Dieses soziale Umfeld bestimmt, was es als Erinnerung anerkennt. Die für die gegebene Gruppe kulturell erreichbaren Narrative wiederum stellen die Basis für die Legitimation dar, das heißt die Spielregeln für die Erinnerung als sozialer Ritus. „Memorial accounts - so Gergen - thus achieve their intelligibility - and thus their legitimacy - from the cultural conventions of telling.“<sup>22</sup>

Gergen beschäftigt sich in seiner zitierten Arbeit nicht mit den Holocaust-Bezeugungen, jedoch sind die Lager-Erinnerungen mit seinen Vorstellungen in aller Klarheit zu interpretieren. Insofern man nämlich das Phänomen des „Widerstands gegen die Narrative“ als Tatsache behandelt, ist es leicht einzusehen, daß der Erinnernde sich in dem Maße von dem Erinnerungsritus, also von dem gegebenen sozialen Kontext ausschließt, in dem sich dies in dem Bericht findet. Infolgedessen schließt er sich auch von sich selbst aus und sein Selbst spaltet sich in eine kanonische, verständliche, moralische und in eine verborgene, antiheroische, amoralische Stimme. Im Sinne Gergens betrachtet, wird vollkommen verständlich, warum die Holocaust-Berichte so schwer zu kommunizieren sind,<sup>23</sup> warum sich jenes Phänomen so stark verbreiten kann, das wir die „Verschwörung der Stille“<sup>24</sup> nennen. Der Grund dafür liegt darin, daß das gegen Narrative resistente Selbst die Möglichkeiten und Chancen gerade der Kommunikation, des sozialen Verständnisses (und eine andere Art gibt es eigentlich nicht...) vielleicht im Tausch für die Authentizität aufopfert.<sup>25</sup>

Mit dem oben Dargelegten versuchte ich die Wahrheit des Satzes „*They have an ,unstory' to tell* [über die Holocaust-Erlebnisse], *which cannot be forgotten because it is always already fallen outside memory*“ zu illustrieren, und ich bin der Hoffnung, das zunächst vielleicht widersprüchliche Motto ist dadurch nun bereits verständlicher. Die zitierten psychologischen Vorstellungen haben die Aufgabe, die Fäden der einstigen Verflechtung zwischen Erinnerung als mentalem Prozeß und des Erinnerungsnarrativs als Text zu entflechten. Insofern wir von der sozialen Definition der Erinnerung ausgehen, wird deutlich, daß sich Erinnerungen an einzelne Holocaust-Ereignisse leicht als unvermittelbare Erinnerung, als „Nicht-Erinnerung“ erweisen können, sich von dem Narrativ ausschließen, jedoch gerade aus diesem Grunde nicht verschwinden können. Wenn sie aber nicht verschwinden, dann können sie vielleicht erreichen, daß wir sie unter Ausklammerung jegli-

eher Voraussetzung untersuchen, denn sie können nur dadurch entstehen, daß man sie schließlich womöglich auch soll vergessen können.

### 3. Der Aufbruch

Nach diesen Ausführungen gehe ich nun zum *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész über. Zunächst muß ich festhalten: So sehr ich im Folgenden auch immer die Kontinuität zu dem bisher Dargelegten suche, das Werk ist auf keinen Fall als der genaue und authentische Ausdruck der Opferpsychologie zu betrachten. Wir haben es mit einem Roman zu tun, der meiner Überzeugung nach einige der oben genannten Überlegungen stark thematisiert, es wäre jedoch absurd, den Text selbst mit dem Maßstab eines „glaubhaften Berichtes über die Greuel“ zu messen. Im Grunde genommen weist das ganze Werk, und darin stimmt es unbedingt mit den durch Langer analysierten Erinnerungen überein, auf die Sinnlosigkeit und die Irrelevanz solcher Maßstäbe und Charakterisierungen hin.

Ich bin der Ansicht, der *Roman eines Schicksallosen* fängt das aus Holocaust-Berichten bekannte Phänomen des „Widerstands gegen die Narrative“<sup>26</sup> ein, daher dient dies im Folgenden als Leitfaden meiner Interpretation. Wie zu sehen war, betrachten bestimmte Strömungen der modernen Psychologie die Narrative als kulturelle Schemen, durch welche die Welt und die Bedeutung organisiert werden, weiterhin habe ich bereits darauf verwiesen, daß die mündlichen Holocaust-Erinnerungen die Aufmerksamkeit darauf gelenkt haben, daß der Erinnernde diesen Deutungsschemen zeitweilig widerstehen, sie für problematisch halten kann. Meiner Hoffnung nach wird sich erweisen, daß der *Roman eines Schicksallosen* dieses Phänomen stark thematisiert, jedoch mit derselben Kraft auch ausweitet. Der Held und Erzähler des Werkes ist nämlich bereits vor seiner Verschleppung ins Lager nicht bereit, bestimmte Schemen anzuwenden, womit er jedoch deren alltägliche Existenz, ihre Präsenz im allgemeinen Denken aufzeigt, und er bestärkt, daß jenes Etwas, was wir Bedeutung nennen, durch eben diese entsteht.

Ein interessantes Thema der narrativen Psychologie ist die Frage der Emotionen. Durch die narrativen Forschungen stellt sich im Zusammenhang mit diesem traditionell als individuell betrachteten Phänomen heraus, daß es seine Bedeutung in Relationsschemen erlangt, die durch bestimmte kulturelle Rahmen beeinflusst sind.<sup>27</sup> Die Emotionen existieren demnach nicht innerhalb des Individuums, sondern in einem nach bestimmten Spielregeln funktionierenden, interpersonellen Raum. Am Anfang des *Roman eines Schicksallosen* taucht des öfteren die Frage der Emotionen auf und zwar in einer Situation, die für den Erzähler ungewohnt ist, denn sein Vater wird zum Arbeitsdienst eingezogen. Das Werk demonstriert sozusagen die konstruktionistische These, nach der man darin, was als Emotion be-

zeichnet wird, nicht die in einem Individuum entstehende Entität an sich sehen muß, sondern die sich im kulturellen Rahmen artikulierende gemeinsame (*shared*) Geste.<sup>28</sup>

„Als ich schon im Begriff war aufzubrechen, hat auch meine Stiefmutter noch ein paar vertrauliche Worte an mich gerichtet, im Flur, unter vier Augen. Sie hat gesagt, sie hoffe, an diesem für uns so traurigen Tag bei mir ‚mit einem angemessenen Verhalten rechnen zu können‘. Ich wußte nicht, was ich da hätte sagen sollen, und so habe ich nichts gesagt. Aber vielleicht legte sie mein Schweigen falsch aus, denn sie hat gleich etwas hinzugefügt, in dem Sinn, daß sie mir keineswegs zu nahe treten wollte mit dieser Ermahnung, die - das wisse sie - sowieso unnötig sei. Denn sie zweifle ja nicht daran, daß ich als fast fünfzehnjähriger großer Junge selbst fähig sei, die Schwere des uns ereilenden Schicksalsschlages zu ermessen, so hat sie sich ausgedrückt. Ich habe genickt. Mehr brauchte es auch nicht, wie ich gemerkt habe. *Sie hat noch eine Bewegung mit den Händen in meine Richtung gemacht, so daß ich schon Angst hatte, sie wolle mich vielleicht umarmen. Das hat sie dann doch nicht getan und nur tief geseufzt, mit einem langen, bebenden Atemzug. Ich habe gesehen, daß ihr auch die Augen feucht wurden.* Es war unangenehm. Dann durfte ich gehen.“<sup>29</sup> (Hervorhebungen des Verfassers)

Ich denke, daß dieses erste Beispiel eine ausgezeichnete Illustration des oben Dargelegten ist, andererseits auch als eine gleichsam selbstdeutende Trope des ganzen Werkes gelesen werden kann. Das Wesentliche der Szene zwischen György Köves und seiner Stiefmutter liegt darin, daß die Frau dem Kind ein Narrativ anbietet, das es nicht bereit ist anzunehmen. Köves weist es aktiv zurück, verabscheut es später sogar. Der Spielraum ist gegeben, die Spielregeln für das gemeinsame emotionale Spiel sind bekannt, der Erzähler lehnt jedoch all das ab. Jedwede Art von Gefühl, das im Erzähler ausgelöst wird, ist ausschließlich im Kontext des Schemas zu erklären. Unter dem Aspekt des sozialen Konstruktivismus fordern diese Kommunikationsakte zu einem *gemeinsamen* Spiel auf, das heißt sie beziehen einen in eine Gemeinschaft ein. Wie in dem zitierten Beispiel, so auch an anderer Stelle, bedeutet die Ablehnung gleichermaßen die Ablehnung der Gemeinschaft.

Ähnlich geschieht es auch später häufig: „Gleichzeitig hat meine Stiefmutter ihre Handtasche geöffnet, ein Taschentuch herausgenommen und es sich geradewegs an die Augen gehalten. In ihrer Kehle gurgelten seltsame Töne. Es wurde still, *und die Situation war sehr peinlich, weil ich auf einmal so ein Gefühl hatte, auch ich müßte etwas /w«.*“<sup>30</sup> (Hervorhebung des Verfassers) In diesem Fall erkennt der Erzähler, daß ein Beziehungsszenario in Gang gekommen ist, in dem er seine eigene Rolle hätte, jedoch ist er unfähig dazu, sich in dieses Narrativ einzufinden, er kann die ihm zugewiesene Rolle in diesem Mikronarrativ nicht einnehmen. Dadurch fühlt er sich unangenehm berührt, meiner Interpretation nach, weil er au-

ßerhalb des „Kreises“, außerhalb des Narrativs gelangt ist, was in unserem Fall gleichzeitig bedeutet, daß er auch außerhalb der Gemeinschaft steht.

Ein derartiges Spiel mit der emotionalen Rahmengeschichte taucht auch im folgenden häufig auf. Der Erzähler scheint zeitweilig bereit, das Narrativ zu akzeptieren und sich ihm anzuschließen (so auch der Gemeinschaft): „Die größere ist, wie ich von Annamaria weiß, genauso alt wie sie. [...] Ich dachte bei mir, dann könnte ich sie jetzt ein bißchen näher kennenlernen: Lust dazu hatte ich. Doch im selben Augenblick fiel mir mein Vater ein, und ich sagte dem Mädchen, heute nicht, da mein Vater einberufen worden ist. Da hat sie sich auch sofort erinnert, daß sie die Sache mit meinem Vater schon daheim von ihrem Onkel erfahren hatte.“<sup>31</sup> Gleich im folgenden (!) Absatz fällt er jedoch erneut aus dem gemeinsamen Narrativ von Abschied-Fortgang-Trauer der Familie heraus: „Als ich nach Hause kam, fand ich meinen Vater und meine Stiefmutter schon bei Tisch vor. Während sie sich mit meinem Teller beschäftigte, fragte meine Stiefmutter, ob ich hungrig sei. Ich sagte: ‚Entsetzlich‘, ohne, so plötzlich, etwas dabei zu denken und weil es nun einmal in der Tat so war. Sie hat dann meinen Teller auch richtig beladen, auf den ihren jedoch hat sie kaum etwas genommen. Aber gar nicht ich, sondern mein Vater war es, der es bemerkte und sie fragte, warum. Sie hat irgend etwas geantwortet wie: im Augenblick sei ihr Magen nicht fähig, etwas aufzunehmen, und da sah ich meinen Fehler sofort ein. Gut, mein Vater mißbilligte ihr Verhalten. Er führte an, daß sie sich nicht gehenlassen dürfe, gerade jetzt, wo es auf ihre Kraft und Ausdauer am meisten ankomme. Meine Stiefmutter hat nicht geantwortet, aber es war etwas zu hören, und als ich aufblickte, habe ich auch gesehen, was: sie weinte. Es war wieder ziemlich peinlich, ich gab mir Mühe, nur auf meinen Teller zu schauen.“<sup>32</sup> In diesem Fall handelt es sich nicht um ein aktives Sichwidersetzen, sondern bloß um einen „Fehler“, wie der Erzähler selbst seine Äußerungen charakterisiert, mit denen er sich aus dem Narrativ streicht. Das Spiel wird gespielt, der Beteiligte macht einen Fehler, mit dem er sich selbst vom Fortlauf des Spiels ausschließt. Daraufhin fühlt er sich natürlich peinlich berührt, denn er steigt aus dem Narrativ aus oder lehnt es ab, womit er auch aus der Gemeinschaft herausfällt. Eine solche Situation, zu diesem Zeitpunkt handelt es sich ja noch um die Familie, ist selbstverständlich unhaltbar, was auch Köves spürt, daher bemüht er sich, dem Narrativ zu entsprechen, seinen „Fehler“ zu korrigieren, in das Spiel und die Familie zurückzugelangen. Glücklicherweise bieten die verschiedenen interpersonellen Situationen zahlreiche Gelegenheiten, wieder in das Spiel einzusteigen, denn die wichtigste Rolle dieser Spiele ist, die Beziehungen aufrechtzuerhalten und sie unentwegt von neuem entstehen zu lassen. „Wir zwei - so fuhr sie [die Stiefmutter] fort - würden aufeinander aufpassen, solange mein Vater nicht wieder in unsere Mitte zurückgekehrt sei. Sie wandte sich mir zu, den Kopf etwas zur Seite geneigt, und fragte: so ist es doch, oder? Sie lächelte, aber gleichzeitig zitterten ihre Lippen. Ich habe ja gesagt. Auch mein Vater schaute mich an, mit

einem milden Blick. Das hat mich irgendwie ergriffen, und um etwas für ihn zu tun, habe ich den Teller weggeschoben. Er hat es bemerkt und mich gefragt, warum ich das tue. Ich habe gesagt: ‚Ich habe keinen Appetit.‘ Wie ich sah, tat ihm das gut: er hat mir über das Haar gestrichen“,<sup>33</sup> kann man auf der nächsten Seite lesen, und die Mikrogeschichte könnte an diesem Punkt auch ihr Ende nehmen. Nach einer kleineren Krise hat sich die familiäre Trauergeschichte doch abgespielt, die Emotionen können ausgelebt werden, die Familie ist als Familie aus dieser Situation so in ihrem Dasein wie in ihrer Funktion gestärkt hervorgekommen. Das Streicheln des Vaters scheint auf jeden Fall einen Punkt hinter die Geschichte zu setzen. Der Erzähler tritt an dieser Stelle jedoch erneut aus dem Narrativ heraus: „Und wegen dieser Berührung würgte mich zum erstenmal an diesem Tag auch etwas in der Kehle; aber nicht Weinen, sondern eine Art Übelkeit. Ich hätte mir gewünscht, mein Vater wäre nicht mehr da. Es war ein schlechtes Gefühl, aber es war so stark, daß ich nur das über meinen Vater denken konnte, und ich war in diesem Augenblick ganz durcheinander. Gleich danach hätte ich dann auch weinen können, aber ich hatte keine Zeit, weil die Gäste kamen.“<sup>34</sup>

Unser Erzähler widersteht also dem Narrativ, wenn auch nicht an der Oberfläche, so doch auf der Ebene der Aktion, er kann und will es aber nicht zu Ende spielen. Das Schema selbst, das Narrativ und der Widerstand dagegen ist indessen ein Grundmotiv des Werks, das hier meiner Ansicht nach eine Verbindung zu den Holocaust-Interviews zeigt, die ähnliche Merkmale aufweisen. Die bisher anhand des Beispiels von Gefühl und Trauer aufgezeigte Dynamik ist für den gesamten Roman kennzeichnend, der Erzähler-Protagonist erhält bestimmte Deutungsschemata, allgemein geteilte Interpretationsrahmen, die er dann meist nicht bereit oder nicht fähig ist anzuwenden. Dies ähnelt den mündlichen Bezeugungen, bei denen der Erinnernde seine allgemeine (*common*) Erinnerung, das Erzählen der Geschichte, die sich entlang der landläufigen Narrative organisiert, zeitweilig mit der tiefen (*deep*) und all diesen Rahmen widersprechenden Erinnerung konfrontiert. Oder, falls die betreffende Person weniger reflektiert ist, „konfrontiert sich“ die allgemeine Erinnerung mit der tiefen.<sup>35</sup>

#### 4. Die Technik der Kontinuität

Die explizite Rolle der Narrativen, naiver psychologischer Begriffe und Attributionen ist auch in dem Teil des Werkes vor der Deportation zu beobachten, nach der Deportation hingegen wächst verständlicherweise ihre Rolle und Häufigkeit an. Kurz formuliert: Insofern der Erzähler die Deutung und Bedeutungsgebung anhand landläufiger Schemen verfolgt, kann er das kontinuierliche Gefühl seiner Identität aufrechterhalten, sobald aber er diese Schemen aufgibt, gelangt er in die bereits angezeigten Situation der gespaltenen Identität und der Diskontinuität. Die

Assimilation neuer Erfahrungen zu alten (kulturellen) Schemen nenne ich die Technik der Kontinuität.

Wie bereits erwähnt, erscheint in Erinnerungsberichten des Holocaust, insbesondere in mündlichen, die Möglichkeit der narrativen (kontinuierlichen) und der antinarrativen (diskontinuierlichen) Deutungsweise. Ebenso wie bei Kertész. Interessant jedoch ist, daß im *Roman eines Schicksallosen*, in dem meiner Ansicht nach bis zu einem gewissen Punkt die Narrative der Kontinuität dominieren und diese recht merkwürdig vielleicht sogar grotesk scheinen, und zwar in derselben Weise merkwürdig wie für einen Interviewer von Holocaust-Überlebenden jene Punkte, bei denen der Befragte den Gebrauch der besagten Schemen aufgibt. Eigenartig wirkt beispielsweise die Erwähnung des Anstands, des öfteren sogar, als ein die Flucht verhindernder Faktor, später als der Charakterzug des Polizisten (da er nicht zuläßt, daß ihn ein Gefangener besticht).<sup>36</sup> Das Gefühl des Rezipienten versteht sich von selbst, unser Erzähler bemüht sich, der gegenwärtigen Situation eine *anachronistische Idee* aufzuzwingen, die Situation mit einer vollkommen inadäquaten Attribution zu deuten. Ähnlich grotesk ist später die Bemerkung, als er im Lager den Rabbi aus der Ziegelei erblickt, „also war er auch mitgekommen“,<sup>37</sup> diese erfüllt einerseits die Bruner'sehen Kriterien des alltäglichen Narrativs der „Tätigkeit“, der „Wirkungskraft“,<sup>38</sup> andererseits hingegen ist die dem Rabbi implizit zugesprochene Aktivität in der besagten Situation zumindest absurd.<sup>39</sup>

Ähnlich sind die Attributionen gegenüber den Soldaten im Lager.<sup>40</sup> Nachdem er seine eigene Suppenration absichtlich ausgeschüttet hat (sie schmeckt ihm nämlich nicht, was zu dem Zeitpunkt, zu Beginn des Lagerlebens noch zählt), ist beispielsweise zu lesen: „Aber ich kam in Verlegenheit, weil ich von weitem den Blick unseres Vorstehers sah und besorgt war, daß es ihn vielleicht kränken könnte“,<sup>41</sup> später dann, als er beim Verladen der Zementsäcke einen Sack fallen läßt, wird der ihn prügelnde SS-Soldat mit seinen aufmerksamen Eigenschaften beinahe zum Vater erhoben: „Von da an lud er mir bei jeder Wende persönlich den Sack auf den Nacken, nur um mich kümmerte er sich, nur ich gab ihm zu tun, nur mich verfolgte er mit den Blicken bis zum Wagen und zurück, und mich holte er nach vorn, auch wenn der Reihe und der Gerechtigkeit nach andere dran gewesen wären. Zu guter Letzt spielten wir einander beinahe schon in die Hände, kannten uns schon, beinahe las ich schon so etwas wie Befriedigung, Zuspruch, um nicht zu sagen Stolz auf seinem Gesicht, womit er, das mußte ich zugeben, unter einem bestimmten Blickwinkel gesehen sogar recht hatte.“<sup>42</sup> Das reine Quälen wird also zur „Erziehung“ umbewertet, das heißt die Setzung der Kontinuität wird vollendet. Köves sieht an diesem Punkt nicht jene „Soldaten“, „SS-Offiziere“, von denen wir *wissen*, daß sie in den Lagern tätig waren. Der Unterschied ist leicht einzusehen, ob wir jemanden als einen etwas harten, doch im Grunde genommen sich kümmernden Erzieher betrachten oder als einen berufsmäßigen Peiniger. Nichtsdestotrotz verschließt sich gerade nach diesem Mikronarrativ die Möglichkeit der

Kontinuität und gelangt der Erzähler zu der Erkenntnis,<sup>43</sup> die bei Primo Levi etwa so lautet, daß die restlose Erfüllung der Pflichten und Befehle (was der Kontinuität bei Kertész entspricht) im Lager nicht dem Überleben, sondern dem Tod gedient hat.

Insgesamt werden die Deutungs- und Begriffsrahmen des Prä- (und Post-)Holocaust im Werk derart verwendet, daß ihre Annahme dem Rezipienten absurd erscheinen mag. Der Leser empfindet vermutlich gemeinsam mit dem Journalisten am Ende des Werkes die häufige Verwendung des Wortes „natürlich“ als merkwürdig. Das Wort, das Köves vielleicht am häufigsten verwendet, ist diese Modalpartikel, deren Funktion darin besteht, die Geschehnisse der Gegenwart zu den Rahmen der Vergangenheit zu assimilieren, und die Ereignisse so darzustellen, als seien sie normal.

Jene Schemen jedoch (nicht im konkreten oder inhaltlichen Sinn, sondern hinsichtlich dessen, daß man sie als kulturelle Schemen aus der Vorkriegszeit ererbt hat, genauso, wie sie auch nach dem Krieg unser Verständnis lenken), die durch die Kontinuität in einem Holocaust-Narrativ die Rolle des Räsoneurs einnehmen, münden hier ebenfalls in die „Unakzeptierbarkeit“.

## 5. Der König ist nackt! - oder die Ablehnung der kulturellen Bekleidung

„Ich darf sagen, nach so viel Bemühung, so zahlreichen vergeblichen Versuchen und Anstrengungen fand auch ich mit der Zeit Frieden, Ruhe, Erleichterung.“<sup>44</sup> - so hören wir den Erzähler sogleich nach der eben erwähnten Episode zu Beginn des nächsten Kapitels, in einer neuen Erinnerungssituation reden. Den gefundenen Frieden, die Ruhe und Erleichterung erklärt er mit der vollkommenen Aufgabe der Kontinuität: Er ist nicht bereit, die Befehle auszuführen, ist nicht bereit zu entsprechen. Von hier an bemüht er sich, jegliche Handlung aus sich zu löschen, die in der Welt des Präholocaust dem Überleben gedient hätte. Von diesem Zeitpunkt an lebt György Köves zum Großteil das Narrativ der Diskontinuität, wie er bald nach dieser Äußerung illustriert. „... Wenn [...] mir jemand von hinten auf die Ferse trat, ich hätte ihn, ohne auch nur einen Augenblick zu zögern, kurzerhand da auf der Stelle umbringen können - hätte ich es gekonnt, versteht sich, und hätte ich nicht, noch ehe ich die Hand gehoben hatte, bereits vergessen gehabt, was ich eigentlich wollte.“<sup>45</sup> Den Diskurs der alltäglichen Moral empfindet er nicht mehr als sein Eigen, und obwohl es bereits zuvor Anzeichen für Ähnliches gab,<sup>46</sup> wird es von hier an zu dem nahezu ausschließlichen Kennzeichen des Lagerdaseins: Köves lehnt von diesem Zeitpunkt an die Antizipationen, die moralischen Reflexe und Attributionen des Daseins vor dem Lager größtenteils ab.<sup>47</sup>

Nun können wir uns schon jener Schicht der Holocaust-Erinnerung und des *Roman eines Schicksallosen* zuwenden, die ich als Diskontinuität oder als Wider-



stand gegen die Narrative bezeichnet habe. Diese Abhandlung betont die Tendenziosität von Kontinuität und Diskontinuität eventuell etwas zu stark, denn tatsächlich gibt es auch für die Kontinuität bis zum Ende Anzeichen, obwohl diese mit der Zeit manches Mal bereits ins vollkommen Groteske münden,<sup>48</sup> und wie ich bereits bei den emotionalen Szenen hervorgehoben habe, erscheint der Widerstand gegen die Narrative ebenfalls praktisch von Beginn an. Wie auch Langer sagt, verflechten sich die beiden Erinnerungsformen.

Köves lehnt jedoch bestimmte landläufige, moralisch motivierte Deutungsschemen nach dem oben benannten „Wendepunkt“ eindeutig ab. Der heroische Topos des Überlebens beispielsweise ist ein zentrales Element unserer kulturellen Tradition, diese Tradition vermag der Erzähler des *Roman eines Schicksallosen* gleichwohl nicht in seine Erfahrung einzubauen. So heißt es da, als einer der halbtoten Lagerbewohner dagegen protestiert, von einem Soldaten gepackt und in den Tod geschleppt zu werden: „Was? Du willst noch leben' fragte er [der Soldat], und auch ich fand das, in der Tat, etwas komisch und unbegründbar, im großen und ganzen ziemlich vernunftwidrig von ihm, in diesem Moment. Und ich beschloß: ich meinerseits werde vernünftiger sein.“<sup>49</sup> Dieser Textabschnitt steht im Gegensatz zu unseren gegenwärtigen Konzeptionen von Überlebenswillen und Heroismus. Gleichzeitig existiert, gerade in der ungarischen Holocaust-Literatur, im Zusammenhang mit Miklós Radnóti, ein irrational-heroisches Schema, das von der gleichen Grundlage ausgeht (nämlich, daß das Leben und der Wille keinen Sinn mehr haben) und das eben aus diesem Grund schließlich den Thron in unserem moralischen System einnehmen kann. Das Gedicht *Gewaltmarsch* von Radnóti beginnt mit einer ähnlichen Einsicht, mit der rationalen Absage an das Leben wie die zitierte Passage aus *Roman eines Schicksallosen* („Verrückt ist, wer, gestürzt, sich erhebt und weiter schreitet“, nachgedichtet von Franz Fühmann). Der rationalen Absage folgt am Ende des Gedichts jedoch das irrational-heroische Motiv des Doch-leben-wollens („Vielleicht kann's doch so werden! der Mond strahlt brüderlich. / Freund, bleib doch stehen, ruf mich an! ich erhebe mich!“). Das kulturelle Schema der Rationalität wird also überschrieben, jedoch das, womit es überschrieben wird, ist ein anderes kulturell geteiltes Schema, das des irrational-heroischen Leben-wollens. Daher ist es möglich, daß der Akt der Absage an das Rationale bei uns kein Unverständnis im Rezipienten hervorruft - er erwartet nämlich die Fortführung des Narrati vs nach der Radnóti'sehen Choreographie.

Diese Interpretation wird in unserem Fall dadurch jedoch rasch untergraben, daß sich Köves vom zitierten Abschnitt an durchweg nur mit solchen Fragen zu beschäftigen bereit ist, die hinsichtlich der erhabenen Ideale nebensächlich erscheinen, nämlich ob es wohl Schmerzen bereite und ob es in Buchenwald wohl auch so üblich sei wie in Auschwitz, also ob man mit Gas töte? Dies widerspricht jedoch bereits im Grundton stark dem Gedanken „nur die Vorstellungskraft kann

sich befreien". Sobald er sich für den Tod entschieden hat, sieht Köves nicht mehr die blonde Fanni,<sup>50</sup> sondern versucht seine aktuelle Situation am besten ausklingen zu lassen. Er möchte nicht, daß es wehtut. Köves bleibt schließlich zwar doch am Leben, aber die Entscheidung, am Leben zu bleiben, steht ebenfalls außerhalb von jedem heroischen Schema. „... in der herb riechenden Luft erkannte ich von fern her, kein Zweifel, den Duft von Kohlrübensuppe. Das war schade, denn dieser Anblick, dieser Duft mögen in meiner sonst schon so abgestumpften Brust ein Gefühl ausgelöst haben, dessen anschwellende Woge sogar aus meinen trockenen Augen noch ein paar wärmere Tropfen in die kalte Nässe auf meinem Gesicht zu pressen vermochte. *Und alles Abwägen, alle Vernunft, alle Einsicht, alle Verstandesnüchternheit half da nichts - in mir war die verstohlene, sich ihrer Unsinnigkeit gewissermaßen selbst schämende und doch immer hartnäckiger werdende Stimme einer leisen Sehnsucht nicht zu überhören: ein bißchen möchte ich noch leben in diesem schönen Konzentrationslager.*“<sup>51</sup> (Hervorhebung des Verfassers) Nicht die blonde Fanni, sondern die Kohlrübensuppe. Der irrationale Heroismus fegt den die Wahrheit aussprechenden, doch mit unseren Schemen ringenden „gesunden Menschenverstand“ nicht hinfort. Der irrationale Lebenswille ist nicht heroisch (vgl. „ein bißchen möchte ich noch leben“), sondern geradewegs unheroisch, auch für den Erzähler selbst unverständlich und unannehmbar. Neben der Rationalität erscheint auch die Stimme des Lebenswillens, als schäme er sich gewissermaßen dafür.

Ähnlich taucht dies in jener Szene auf, wo er beim Arzt abstreitet, Durchfall zu haben: „mit einiger Überraschung stellte ich fest, daß meine Stimme [...] erwiderte: ‚Nein‘, wahrscheinlich noch da, noch jetzt aus Eitelkeit vermutlich.“<sup>52</sup> Die Eitelkeit also, die hier das Leben rettet (denn wer Durchfall hat, mit dem hat man mehr Arbeit, demnach ist es zweckmäßig ihn so schnell wie möglich loszuwerden), ist keine List, nicht der gesunde Menschenverstand, aber auch kein irrational-heroischer Wille, sondern etwas, gerade all dem *Entgegengesetztes*. Langer ist der Ansicht, der gegenwärtige Zuhörer sei (auch der Bezeugende, der sich in der Gegenwart selbst hört) besonders sensibel dafür, daß in der Regel eine heroische Geste zu suchen ist, wenn jemand mit dem Leben davonkommt. Es kann vielleicht auch Glück sein, jedoch in keinem Fall eine so banale Motivation wie Eitelkeit, und zu schämen braucht man sich dafür dann schon überhaupt nicht.

Die nächste Station der Geschichte der Errettung ist, als er im Krankenzimmer gepackt und mitgenommen wird, was er dadurch zu verhindern sucht, daß er sich an eine Latte festklammert: „[...] ich tat es einfach so aufs Geratewohl, instinktiv sozusagen. Ich schämte mich auch ein bißchen dafür: da machte ich wieder die Erfahrung, wie sehr bereits ein paar Tage Leben unseren Verstand irreführen, *wie sehr sie uns die Sache zu erschweren vermögen.*“<sup>53</sup> (Hervorhebung des Verfassers) Köves widersteht auch hier der heroisch-irrationalen Deutung seiner Handlung. Den Kampf um das Überleben bewertet er als reinen Reflex, und als solchen

sieht er ihn nicht als eine Geste, die über der alltäglichen Rationalität der menschlichen Seele steht, sondern als eine subhumane Geste, deren er sich selbst im nachhinein noch schämt.

Der Gedanke der Flucht, des Entkommens könnte im Leser indessen ein noch heroischeres Narrativ hervorrufen. Noch bevor Köves die Ruhe findet, ist zu lesen, daß es mehrere Arten der Flucht und des Entkommens gab. Er selbst machte, wie er sagt, von der ersten Gebrauch: „es gibt Bereiche unserer Natur, die ihr, so hatte ich es auch gelernt, ein für allemal unveräußerlich angehören. Tatsache ist: unser Vorstellungsvermögen bleibt auch in der Gefangenschaft frei.“<sup>54</sup> Die Grundlage für das heroische Narrativ des Entkommens bietet, wie leicht ersichtlich ist, ein anderes kulturelles Schema: das dualistische Bild des Menschen, die Konzeption der im gepeinigten Körper unversehrt bleibenden (übergeordneten?) menschlichen Seele. Dies ist an dieser Stelle nichts anderes als die Apotheose der Kontinuität: Der Rezipient lehnt sich zurück, denn dieses Bild bekräftigt die in breiten Kreisen geteilte Vorstellung von Viktor Frankl, nach der die Lager nicht fähig sind, im tiefsten Inneren, in der Substanz des Ich, Schäden anzurichten, sondern dieses autonom und frei bleibt. Wie zu sehen war, wird diese Vorstellung später radikal zerstört, doch begegnen uns bereits in dieser Phase beachtenswerte Momente.

Entgegen dieser Art des Entkommens, die als die bescheidenste illustriert ist, erscheint bald darauf die erhabenste Art: die Flucht. Da unsere alltäglichen Schemen soeben aktiviert wurden, scheint es besonders rebellisch, daß wir von der Flucht ein Bild in einer Perspektive erhalten, die wir nicht gewohnt sind. Nicht unser Erzähler flieht, er schreibt vielmehr über seinen eigenen seelischen Zustand, daß sie nach der ersten Anerkennung, Begeisterung „dann alle recht wütend waren auf sie, will sagen, in der Nacht, so gegen zwei, drei Uhr, als wir zur Strafe für ihre Tat noch immer beim Appell standen [...]“<sup>55</sup> Als Abschluß der Darstellungen der Flucht ist dann zu lesen: „Doch weder Eigensinn noch Beten, noch sonst irgendeine Art von Flucht hätten mich von einem befreien können: vom Hunger. [...] Nur dafür hatte ich Augen, nur dem konnte mein ganzer Verstand dienen, nur das all mein Tun bestimmen.“<sup>56</sup> Kurz nach der Erklärung der Macht des Vorstellungsvermögens erfährt man von der alles hinwegfegenden Macht eines ganz anderen Faktors. Es handelt sich hierbei nicht um einen Widerspruch, sondern vielmehr darum, daß zwei erzählerische Stimmen permanent gemeinsam und gegeneinander existieren. Eine häufige Erfahrung Langers ist, daß sich die abstrakten, zusammenfassenden Feststellungen leicht in Rahmen fügen, die von einem Begriffsbestand außerhalb des Krieges geboten werden, doch werden die aufgestellten und erklärten Schemen häufig durch die dazu präsentierten individuellen Erinnerungen aus eigener Erfahrung zerstört. Auch hier ist dies der Fall: Der Erzähler wählt schließlich statt des kulturellen Topos vom spirituell resistenten Individu-

um, wie so oft im Roman, die Wiesel'sche Metapher „Der Mensch war nichts anderes als ein hungernder Magen“.

Der letzte Augenblick des Lagerdaseins, das Eintreffen der Freiheit ist erneut ein Punkt, bei dem das Narrativ und das Anti-Narrativ aufeinanderprallen. Der Begriff der Freiheit würde dem Erzähler eigentlich ein kulturelles Schema bieten, mit dem er sowohl den strukturellen als auch den inhaltlichen Kriterien des Narrativs entspräche. Der Augenblick der Freiheit nämlich ist ein Punkt, an dem der „gebildete“ Rezipient die Konzentrationslager-Geschichte als beendet erachtet: Mit einem „tausendjährigen“ kulturellen Ideal („Freiheit, Liebe...“) im traditionellen Sinne könnte nach dem Holocaust-Narrativ ein ausgezeichnete Schlußpunkt gesetzt werden, bei dem das Happy-End, selbst wenn der Ausdruck absurd scheint, gegeben sein könnte. Kein Wunder, daß die implizite Erwartung gegenüber mündlichen Berichten die Freiheit und Befreiung als Aufstellung eines Schlußpunktes ist, dem diese mündlichen Berichte selbst jedoch häufig widerstehen. In ähnlicher Weise wie auch der Erzähler des *Roman eines Schicksallosen*. Als die Freiheit verkündet wird, reagiert Köves in einer Weise, die man sich konventionell nicht gerade vorstellen würde: „Aber ich konnte noch so achtgeben, auch bei ihnen war, wie bei allen anderen vorher, nur von Freiheit die Rede und keine Andeutung, kein Wort von der noch ausstehenden Suppe.“<sup>57</sup> Statt der Idee, der moralischen Kategorie einer Welt außerhalb des Krieges triumphieren die prosaischen Bedürfnisse des Hier-und-Jetzt. Kertész geht sogar noch weiter, wenn sein Held wenige Zeilen später bereits bedauert, daß sie keine Suppe bekommen, was einige Tage zuvor noch nicht hätte vorkommen können. Nachdem ihnen dann endlich das Essen ausgeteilt worden ist, „da erst sank ich erleichtert auf mein Kissen zurück [...], da erst dachte auch ich - wohl zum erstenmal ernstlicher - an die Freiheit“.<sup>58</sup> Nach dem Zerstören der kulturellen Schemen von Leben, Seele, Flucht haben wir uns auch von dem erwarteten, werterfüllten, kathartischen Schlußpunkt, dem Begriff der Freiheit recht weit entfernt. Köves ist nicht bereit, die Idee in seine eigene Geschichte hineinzulesen: Magen und Freiheit stemmen sich gegeneinander, und Köves spürt ausschließlich den Hunger.

Die Befreiung wird nicht zum positiven Schlußpunkt, zum Halt, und sobald sich die Umstände von Köves normalisiert haben, tauchen weitere Probleme der Diskontinuität und des gespaltenen Selbst auf.

## 6. „Endstation“

Nach der Technik der Diskontinuität, das heißt nach der Ablehnung der kulturellen Narrative gelangt Köves nach der Befreiung in relativ geordnete Umstände. An diesem Punkt muß er jedoch das Fehlen des mit der „Narrativlosigkeit“ beendet kulturellen Selbst erleben. Wird er noch vor der Befreiung nach seinem Na-

men gefragt, fällt ihm beispielsweise ständig seine Lagernummer ein. „Er schreibt das auf, drängt aber noch weiter, und es braucht einige Zeit, bis du begreifst, daß ihn auch der ‚Name‘ interessiert, und wiederum braucht es - wie etwa bei mir - einige Zeit, bis du, in deinen Erinnerungen kramend, tatsächlich auf ihn kommst.“<sup>59</sup>

Der Name als kulturelles Konstrukt wird gemeinsam mit der Auslöschung der Persönlichkeit, des Selbst *als* kulturelle Konstrukte inexistent. Köves ist zu einem Wesen des Lager-Universums geworden und hat somit längst aufgehört, eine Entität der äußeren Welt zu sein. Im Lager hat er eine Nummer, außerhalb des Lagers einen Namen. Eine Brücke zwischen diesen Welten gibt es prinzipiell nicht. Gleichsam wird er in der Welt *diesseits der Lagerzäune* eine Geschichte zu erzählen haben, die von György Köves handelt, obwohl er im Lager nur von einer Nummer sprechen könnte.

Ein ähnlicher Augenblick ist der Blick in den Spiegel, der auf die „Freiheit“ folgt und sich als erster Keim der Selbstreflexion aus der Situation ergibt: „Dieses, das ich nun anschaute [das eigene Gesicht in einem Spiegel in einem SS-Krankenhaus], hatte unter dem ein paar Zentimeter nachgewachsenen Haar eine auffällig niedrige Stirn [...], und auch den Blick der winzig gewordenen Augen hatte ich anders, freundlicher, ja vertrauenserweckender in Erinnerung.“<sup>60</sup> Der Blick in den Spiegel ist hier der Augenblick des „gespaltenen Selbst“. Köves kennt, wenn man so will, sich selbst als Kulturwesen. Alles was *Reflexion* ist, kann nur in diesem kulturellen Kontext gedeutet werden - auch für ihn selbst. Im Moment des Blicks in den Spiegel sucht Köves gleichwohl das *kulturelle Schema des Ich* auf sich selbst zu beziehen. Auf jenes Selbst, das momentan eher eine Nummer als ein Name (für ihn selbst!) ist, dessen jüngste Erinnerung das Grübeln statt über das Leben über den „humansten“ Tod ist und das sich noch an einen Hunger *erinnert*, der seine gesamte Persönlichkeit bestimmt. Dieser Gestalt kann der /c/j-Begriff nicht übergestülpt werden. Köves betrachtet eine Nummer, während er das *eigene Selbst* seiner Erinnerung sehen möchte.

Kurze Zeit später entfaltet sich die Geschichte der Diskontinuität in einem ähnlichen Sinn, und zwar, als ihn auf dem Weg nach Hause Ortsansässige nach Angehörigen fragen, der Erzähler aber unfähig ist, ihnen eine Auskunft zu geben, da es zwischen seinen Bekannten und den Bekannten der Fragenden zwangsläufig keine Überdeckung geben kann: „Ich sagte ihnen, im Konzentrationslager hätten die Menschen im allgemeinen keinen Namen. Daraufhin bemühten sie sich, das Äußere, das Gesicht, die Haarfarbe, die besonderen Merkmale des Betreffenden zu beschreiben, und ich versuchte ihnen begreiflich zu machen, daß das keinen Zweck habe, weil sich die Menschen im Konzentrationslager zumeist sehr verändern.“<sup>61</sup>

Bald darauf kehrt der Held des Romans heim. *Heimat*. Ebenfalls ein Topos, den man ausgezeichnet am Ende einer Geschichte antizipiert. „[...] kein Problemsage Onkel Miklós -, die Heimatluft bringt das dann schon in Ordnung“<sup>62</sup> - hören

wir wie Köves getröstet wird, als er sein häßliches Aussehen und sein Hinken in der oben erwähnten Situation in Augenschein nimmt. Heimat, Zuhause, eines der Schlüsselnarrative unserer Kultur. Wenn die Befreiung das gut gestaltete Holocaust-Narrativ schon nicht abschließt, so muß es die Heimkehr tun. Der *Roman eines Schicksallosen* wird mit der Heimkehr auch abgeschlossen, es ist jedoch nicht gleichgültig, wie.

## 7. Und warum all das...

Ehe Köves jedoch zu Hause ankommt, will ich als Letztes ein im ganzen Werk durchgängiges Narrativ, die Entwicklung des jüdischen Narrativs, untersuchen. Selbstverständlich nimmt dies in dem Werk, das mit Narrativen und deren Ablehnung spielt, eine äußerst bedeutende Rolle ein, da das jüdische Narrativ als Deutungsschema im jeweiligen Verständnis des Holocausts eine zentrale Rolle innehat. Im Folgenden soll dargelegt werden, wie der *Roman eines Schicksallosen* jenes Schema dekonstruiert, nach dem Auschwitz etwas war, das *mit Juden* geschehen ist.

Obwohl es bereits früher Hinweise auf das Judentum gibt, und auch nicht wenige, wird Köves doch zum ersten Mal im Laufe des Gesprächs mit Onkel Lajos ernsthafter mit der Frage seiner Herkunft konfrontiert. Der Verwandte gelangt am Faden des Narrativs vom familiären Zusammenhalt zu seiner Hauptaussage: „Jetzt', so sagte er, hast du auch Anteil am gemeinsamen jüdischen Schicksal', und dann ist er noch weiter darauf eingegangen, wobei er etwa erwähnte, daß dieses Schicksal ‚seit Jahrtausenden aus unablässiger Verfolgung besteht', was die Juden jedoch ‚mit Ergebenheit und opferwilliger Geduld auf sich zu nehmen haben', da Gott ihnen dieses Schicksal um ihrer einstigen Sünden willen zuteil werden lasse [...].“<sup>63</sup> Onkel Lajos markiert mit diesem performativen Akt den Platz von Köves. Er drückt ihm ein fertiges Deutungsschema in die Hand und umgibt ihn mit einer fertigen Gemeinschaft. Das Problem allein ist, daß er mit dieser Auffassung von Geschichte und Individuum die Geschehnisse, wenn auch nicht moralisch unterstützt, so jedoch legitimiert, *anerkennt*. Da er den Holocaust und die (zukünftigen) Opfer in einem einzigen Narrativ zu erfassen vermag, läßt er innerhalb des Narrativs, denn dies ist im Sinne Gergens<sup>64</sup> ein stabiles Narrativ, kaum eine Möglichkeit zum Widerstand offen. Zumal weil er das Schema des „gemeinsamen jüdischen Schicksals", das im übrigen vielleicht noch eine plurale Deutung hervorrufen könnte, im Schwünge des Aussprechens auch gleich deutet: „was die Juden jedoch mit Ergebenheit und opferwilliger Geduld auf sich zu nehmen haben [die Verfolgung]". Onkel Lajos hat also für Köves und den Holocaust einen Platz gefunden, ihnen mit diesem Schema eine Bedeutung gegeben. Jedoch wird das Schicksal von Köves im späteren Verlauf, wie wir bereits sehen konnten, nicht so

einfach. Ebenso, wie andere Narrative auch, versucht er das gemeinsame jüdische Schicksal bald auf sich zu nehmen, bald wiederum lehnt er es ab. Im Grunde genommen kann die ganze Kontinuitätsuche auch hiervon herrühren, denn wie wir sehen konnten, zeigt er auch im Lager lange Zeit über nichts anderes als *Ergebenheit und opferwillige Geduld* - wenn auch nicht *wegen* der Anweisung von Onkel Lajos, doch unbedingt in deren *Geist*.

Der Monolog von Onkel Lajos übt sogleich eine gemischte Wirkung auf Köves aus. Auf seine Frage, ob Köves in sich genügend Kraft und Bereitschaft verspüre, das heißt auf die Einladung von Onkel Lajos, an dem Narrativ teilzuhaben, Teil der Gemeinschaft zu sein, erteilt er die explizite Antwort „ja“, andererseits jedoch spüren wir auch hier, so wie bei dem Zueinander Finden in der Familie, daß die Unterbringung seiner Selbst in der Geschichte, die Umdeutung seiner Selbst nach diesem Schema keineswegs reibungslos sein wird. („Ich hatte zwar seinem Gedankengang bis dahin nicht ganz folgen können, vor allem da nicht, als er das von den Juden, ihren Sünden und ihrem Gott gesagt hatte [...]“.<sup>65</sup>) Ähnlich schwer in die Kategorie der Identifikation oder der Ablehnung einzuordnen ist das Mangelgefühl, das ihn überkommt, als er nach dem Gebet gefragt wird.<sup>66</sup> Köves akzeptiert hier zwar seinen Platz in dem Narrativ scheinbar, doch die Rolle paßt ihm nicht wirklich, ebenso wie bei dem danach gemeinsam gesprochenen Gebet. Da er nicht über die Deutungsschemen verfügt, welche die Kodierung der Bewegungen möglich machen, verliert für ihn mit der Zeit der gesamte Akt seine Bedeutung. Allein das Ereignis bleibt in seiner Erinnerung haften, jedoch ohne Bedeutung.<sup>67</sup> Insgesamt sind hier die Identifikation, das Sichfinden in der Rolle noch eher positiv, und dies stimmt auch dann, wenn die Identifikation merkwürdig pragmatisch unterstützt ist: „[...] daß auch ich schon beinahe das Gefühl hatte: tatsächlich, wir haben etwas für meinen Vater getan“.<sup>68</sup> Diese Form des Denkens bleibt jedoch auch später erhalten. Beim Warten auf das Verladen in die Waggons ertönt nämlich eine Stimme, jene des Rabbis aus der Ziegelei, der eine ähnliche Geschichts- und Identitätsdeutung wie Onkel Lajos mit den Begriffen von Hoffnung, Glauben und Erlösung anbietet. Köves stellt sich auch dem nicht entgegen: „Seine Beweisführung, ich mußte es zugeben, schien klar [...]“.<sup>69</sup> Es bewegt ihn gleichwohl das pragmatische Denken, das ihn beim oben erwähnten Gebet schließlich zur Identifikation ermuntert hat (nämlich, daß sie etwas für den Vater getan haben), hier gerade in Richtung Skepsis: „[...] wobei mir doch auffiel, daß er alles in allem nicht sagte, wie wir da eigentlich etwas Konkretes tun könnten, und er war auch nicht recht imstande, denen mit einem guten Rat zu dienen, die ihn um seine Meinung angingen: ob sie sich jetzt schon für die Reise melden oder lieber noch dableiben sollten“.<sup>70</sup>

Noch später, schon im Lager, beginnen um ihn herum seine Mitgefangenen, als einige geflohene Sträflinge erhängt werden, zu beten. Das erklingende Kaddisch bewertet er, obwohl er es erkennt, am Leitfaden des oben genannten pragmati-

sehen Urteils zunächst als reinen Eigensinn (vgl. spirituelle Resistenz): „denn im übrigen veränderte sich ja da vorn überhaupt nichts, regte sich, abgesehen von den letzten Zuckungen der Gehenkten, überhaupt nichts, geschah auf die Worte hin gar nichts“. <sup>71</sup> Interessanterweise beginnt er an diesem Punkt den gemeinschaftschaffenden (also nicht „ergebnisorientierten“) Sinn all dieser Akte wahrzunehmen, in einem Moment, in dem er sich zum Teil vollkommen von seiner Rolle entfremdet. Er *erkennt* die jüdische Gemeinschaft als solche in jenem Augenblick, wo er sich selbst gewissermaßen aus eben dieser Gemeinschaft „streicht“, denn *bedauernd* bemerkt er, daß er selbst nicht in der Sprache der Juden beten kann.

Unter dem Gesichtspunkt der Kompetenz betrachtet, kann also festgestellt werden, daß Köves unfähig ist, sich mit der ihm zugeteilten Geschichte als der in das Metanarrativ des jüdischen Schicksals eingebetteten Mikrogeschichte zu identifizieren. Andererseits ist er jedoch auch gar nicht bereit dazu.

Die Rassenfrage taucht hier und da auch schon zu Beginn des Werks auf, doch ist da der diesbezügliche Standpunkt von Köves noch nicht wirklich klar. Das Judentum und das jüdische Schicksal halten mit dem zitierten Monolog von Onkel Lajos und dem Gebet Einzug in das Werk. Wie zu sehen war, kann man dort und zu dem Zeitpunkt schwer entscheiden, ob sich Köves dieses Narrativ zueigen macht. Der Auffassung von Onkel Lajos über das Judentum scheint jedoch die von Köves in der Gegenwart von Annamaria und ihrer Freundin erzählte Quasi-Parabel zu widersprechen. <sup>72</sup> Die Diskussion handelt vom Wesen des Judentums (wir haben es mit assimilierten Juden zu tun!). In ihr vertritt die Freundin den Standpunkt, daß der Jude irgendwie anders sei als die anderen Menschen und daß sie das Bewußtsein dieser Verschiedenheit bald mit Stolz, bald mit Scham erfülle. Diese Lesart schließt sich jener von Onkel Lajos an. Köves jedoch rückt mit einer radikal antiessentiellen Argumentation heraus. „Und überhaupt - so Köves - man kann doch diesen Unterschied nicht einfach selbst bestimmen: schließlich ist ja genau dafür der gelbe Stern da, soviel ich weiß.“ <sup>73</sup> Nachdem die Freundin an der Auffassung von dem inneren Unterschied festhält („*sich darauf versteift!*“), erzählt Köves die Geschichte von dem Prinzen und dem Bettelknaben als Parabel. Die Geschichte handelt von vertauschten Kindern und betont in diesem Kontext die Bedeutung des Äußeren gegenüber der Substanz. Die Konsequenzen sind schockierend, die Freundin bricht in Tränen aus. Dadurch wird sichtbar, welche Wichtigkeit dieses Narrativ von dem gemeinsamen jüdischen Schicksal besitzt, das Onkel Lajos und der Rabbi vermitteln, und das, selbstverständlich mit ganz anderem Unterton, auch von den Nazis als ihr eigen betrachtet wird. Es sichert das Verstehen der Geschehnisse. Für die Freundin Annamarias wird der verschlagene Blick des Bäckers verständlich und von Sinn erfüllt, denn sie, die Freundin, ist anders als der Bäcker. Ein Unterschied ist zwar nicht zu sehen, doch er „steckt“ in ihnen drin. Es ist kein Wunder, daß sie auf die Zerstörung dieses Rahmens hysterisch reagiert: „Doch sie [die Freundin] rief bitter und mit immer wieder versagen-



der Stimme so etwas wie: wenn es nichts mit unserer Eigenart zu tun habe, dann sei ja das alles nur reiner Zufall, und wenn sie auch eine andere sein könnte, als die sie sein muß, dann ‚hat das alles keinen Sinn‘, und das sei ein Gedanke, der ihrer Meinung nach ‚unerträglich ist‘.<sup>74</sup> Sie leistet die tragische Interpretation des Anti-Narrativs von Köves und leuchtet jeden wesentlichen Punkt dessen ab. Das Narrativ vom jüdischen Schicksal verleiht den im übrigen unverständlichen Ereignissen einen Rahmen, erfüllt diese mit Sinn. Ohne dieses Schema hätte ihr Leben tatsächlich, per definitionem, keinen Sinn und wäre als solches vollkommen unerträglich. Dieses Narrativ umfaßt eine zu der Zeit bereits vollständig heterogene Gruppe, die „Juden“, in deren Gegenwart (bis zur Stigmatisierung und bis zur Deportation) es ansonsten, offenkundig, schwierig wäre, einen einzigen gemeinsamen Punkt zu finden. Der gemeinsame Punkt ist gerade das Narrativ. Von Seiten Onkel Lajos' und des Rabbis ist dies das gemeinsame Schicksal und Gott, von Seiten der Nazis Blut und Rasse. All das findet sich im gelben Stern zusammen.

Deutlich wurde: Das „Spiel“ von Narrativ und Anti-Narrativ ist erst jenes, wodurch in meiner Deutung das Werk bestimmt wird. Dieses Charakteristikum, daß ich versucht habe mit einigen Lehren, die bei mündlichen Bezeugungen vom Holocaust auftauchen, in Einklang zu bringen, deutet letzten Endes hierauf hin, auf das Problem der jüdischen Identität. Diesem Narrativ widersteht Köves im oben zitierten Textabschnitt. Er ist nicht bereit, sich selbst substantiell als Jude zu bewerten und sich damit in den Spielraum des ihm zugedachten Schicksals zu begeben. Er ist nicht bereit, sich damit an einen Tisch zu setzen. Er lehnt nicht die partikuläre Deutung gegenüber dem Judentum ab, sondern die allgemeine Deutung des Judentums als Narrativ, auch um den Preis, daß alles, was hiernach mit ihm geschieht, tatsächlich sinnlos wird. Köves trägt nicht deshalb einen gelben Stern, weil er Jude ist, sondern er ist Jude, weil er einen gelben Stern trägt.

Dies ist natürlich kein Diktat. So wie anderen Narrativen gegenüber, so ist auch hier der Standpunkt von Köves nicht vollkommen statisch.<sup>75</sup> Später, bereits im Lager, verstärkt er zunächst seinen antiessentiellen Standpunkt,<sup>76</sup> kurz darauf gibt er eine essentialistische Selbstdeutung.<sup>77</sup> Charakteristischer jedoch ist, als er sich selbst von den anderen als verschieden erachtet. Das Erlebnis des Außenstehenden wird im übrigen verständlicherweise durch die typisch Jüdischen, also gemeinschaftlichen, die Kohäsion verstärkenden Erlebnisse (so beispielsweise das Sprechen des Kaddisch) weiter intensiviert. Das jüdische Narrativ und der Widerstand dagegen prallen bei der Begegnung mit den „Finnen“, einer besonders zusammenhaltenden, traditionellen jüdischen Gruppe stark aufeinander. Als sich herausstellt, daß Köves kein Jiddisch kann, sprechen ihm die Finnen die durch Onkel Lajos forcierte Identität ab: „*Di bist nischt kajid*“,<sup>78</sup> Im Grunde genommen konfrontieren sie Köves mit einer seiner eigenen Deutungen, auch wenn schon, und auch dies ist nicht unwesentlich, bereits innerhalb des Lagers, wo sich das Narrativ des gemeinsamen jüdischen Schicksals vollkommen zu verwirklichen

scheint. Köves wird also (aufgrund seiner eigenen antiessentiellen Gedanken) aus der Gemeinschaft ausgeschlossen, worauf er folgendermaßen reagiert: „Da, an diesem Tag, machte ich die Erfahrung wieder, daß ich bei ihnen zuweilen von dem gleichen Unbehagen, dem gleichen Juckreiz, der gleichen Unbeholfenheit befallen wurde, die ich noch von zu Hause kannte: als wäre etwas nicht ganz in Ordnung mit mir, als befände ich mich nicht mit den allgemeinen Vorstellungen im Einklang, kurzum: irgendwie so, als wäre ich ein Jude, und das war schließlich doch ein wenig merkwürdig, in dieser Situation, unter Juden, in einem Konzentrationslager, wie ich fand.“<sup>79</sup> Man muß sehen, daß Köves bis zu diesem Punkt das Judentum als Identifikationsgruppe explizit nicht ablehnt. Die Freundin Annamarias und die Finnen jedoch tun nichts anderes, als die Implikation des Anti-Narrativs von Köves zu entfalten. Köves fühlt sich gerade unter Juden das erste Mal *als Jude, als Außenstehender*. Gegen das geschichtliche Narrativ des *Judentums* stellt er das Anti-Narrativ der *jüdischen* Identität als einer Identität außerhalb des Narrativs, außerhalb der Gemeinschaft. Er wird zu einer *jüdischen* Minderheit in einer jüdischen „Gesellschaft“. So wie das Entsetzen der Freundin, so ist auch das verlegene Sich-Kratzen von Köves, sein Unbehagen so zu verstehen.

Köves probiert in der Zeit seiner Deportation und des Lagerdaseins zum Überleben Narrative aus und lehnt sie ab. Da die Erinnerung eine gegliederte ist und eine Tagebuch-Situation imitiert, hat Köves, so scheint es, im Lager keine Zeit dazu, all das zu deuten, was mit *ihm geschieht*. Schon deshalb nicht, weil das Deuten als etwas der Umgebung vollkommen Fremdes, als ein *diesseitiger* Akt erscheint. Eine Möglichkeit zur Selbstdeutung ergibt sich somit erst dann, als Köves zu Hause ankommt.

## 8. Ankunft

Wie bereits darauf verwiesen, das Werk endet nicht mit der Befreiung, womit ein verlockender, jedoch in Holocaust-Berichten oft problematischer Schlußpunkt abgelehnt wird. Die Heimkehr, mit der der Roman letztlich schließt, entbehrt ebenfalls der kulturellen Schemen von der *Heimkehr* als Ereignis.

Und doch denke ich, der *Roman eines Schicksallosen* schließt an einem meiner Deutung nach perfekten Punkt. Dort, wo der Holocaust-Überlebende mit den Menschen außerhalb des Lagers zu kommunizieren beginnt. Dort, wo er einen Namen erhält, als Holocaust-Überlebender, als Opfer, als eine Person, die die Greuel erlebt hat usw. Sein Anti-Narrativ trifft also auf die Welt, die sich selbst - wie sollte es auch anders sein - nur durch die Narrative, die sie selbst (das heißt die Gesellschaft) aufgebaut hat, verstehen kann.

Köves führt nach seiner Ankunft zu Hause zwei Gespräche, und beide münden in totalem Unverständnis. Im ersten Fall, bei der Unterhaltung mit dem Journali-

sten, wird er rasch damit konfrontiert, mit welchem Begriffsbestand die Welt außerhalb des Lagers die Lager in Besitz nimmt.<sup>80</sup> Er bekommt etwas von einem „der Kreise des Nazi-Infernos“ zu hören, das ist Buchenwald, der Journalist spricht über „Greuel“, von denen er sicherlich viele gesehen habe usw. Köves und der Journalist reden vom ersten Augenblick ab aneinander vorbei. Der Journalist versucht nämlich das von Köves Gesagte permanent nach seinen eigenen Schemen zu deuten, als dies jedoch von der auf diese Weise geformten Kompetenz des Rezipienten radikal abweicht, stellt sich in der Kommunikation eine Störung ein.<sup>81</sup> Der Journalist vermittelt das kulturelle Bild der Konzentrationslager, jedoch ist Köves nicht bereit, diesen Diskurs zu seinem eigenen zu machen, er widersteht durchweg dem Narrativ und dessen Metaphern. („[...] ich meinerseits könne mir jedenfalls nur das Konzentrationslager vorstellen, denn das kenne ich bis zu einem gewissen Grad, die Hölle aber nicht.“<sup>82</sup>) Der Kommunikationsversuch scheitert also, wie auch Köves bemerkt.

Wie bei der Begegnung mit der Familie Steiner. Dieses Gespräch ist jedoch deswegen äußerst wichtig, weil es dem Helden hier das erste Mal im Werk gelingt, das mit ihm Geschehene in ein akzeptables Narrativ zu fassen, somit ist er hier das erste Mal fähig, seine eigene Identität zusammenzufassen. Und dies ist (zumindest im Werk) auch dann ein kathartischer Moment, wenn er sich im Augenblick der Formulierung dieses (Anti-)Narrativs aus dem Umfeld des diesseitigen Holocaust-Diskurses zwangsläufig ausschließt, und somit aus der Kommunikation mit jedem Menschen, der sich zwar mit ehrlicher Anteilnahme nähert,<sup>83</sup> jedoch unfähig ist, seine Präkonzeptionen zu den „Greueln der Lager“, zum Individuum, zur menschlichen Seele und zu anderen, im Alltag problemlos gebrauchten Begriffen fahren zu lassen. Köves formuliert die Geschichte über sich selbst zum Teil entgegen der Metapher vom „neuen Leben“, die vom Journalisten, aber auch von Onkel Steiner beteuert wird. „Ein neues Leben - meinte ich - könnte ich nur beginnen, wenn ich neu geboren würde oder wenn irgendein Leiden, eine Krankheit oder so etwas meinen Geist befele, was sie mir ja hoffentlich nicht wünschten.“<sup>84</sup>

Kurz nach dieser banalen, jedoch zu den Worten des Mottos von Blanchot passenden Äußerung ist Köves nun fähig, sich selbst zusammenzufassen. „Jetzt könnte ich ihr sagen, was es bedeutet, Jude' zu sein: nichts, für mich nichts und ursprünglich nichts, solange die Schritte nicht einsetzen. Nichts von alledem ist wahr, es gibt kein anderes Blut, es gibt nichts, bloß [...] die gegebenen Umstände und in ihnen neue Gegebenheiten. Auch ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt. Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt - und ich begriff nicht, warum es ihnen [Steiners] nicht durch den Kopf ging, daß ich nun eben etwas damit anfangen, es irgendwo festmachen, irgendwo anfügen mußte, daß es jetzt nicht mehr genügen konnte, mir zu sagen, daß es ein Irrtum war, ein Unfall,

so eine Art Ausrutscher, oder daß es eventuell gar nicht stattgefunden hat, womöglich."<sup>85</sup>

An diesem Punkt lehnt Köves endgültig und explizit die Deutung ab, sich selbst essentiell als „historischen“ Juden zu definieren, als György Köves im Rahmen eines historischen Schemas Bedeutung zu erlangen, das vom jüdischen Schicksal und den Leiden handelt. Er ist nicht bereit, den so schaffbaren kohäsiven Rahmen zu akzeptieren, die Gemeinschaft, die den Ereignissen, die ihm, György Köves, im Lager widerfahren sind, nicht nur einen Sinn verleihen, sondern auch legitimieren würden. Er würde sie legitimieren, *insofern* (und nur insofern, obwohl auch das nicht wenig ist!) er den Ereignissen eine Bedeutung, einen Sinn gäbe und damit anerkennen würde, daß der sonst zu verurteilende Ort, das Lager *der Platz für Köves* war. Nicht den Leiden der einzelnen Tage, sondern dem Holocaust als Ereignis innerhalb des Schemas vom historischen jüdischen Schicksal. Einem solchen Ereignis also, über das Köves schon sehr viel früher festgestellt hat: „Ich muß einsehen, daß ich gewisse Dinge nie zu erklären vermag, auf keine Weise, nicht wenn ich sie von meiner Erwartung, von den Regeln, der Vernunft - im ganzen also vom Leben und der allgemeinen Ordnung her betrachte [...]“.<sup>86</sup> Das jüdische Narrativ würde Köves also ein Schicksal geben. Ein Schicksal, von dem er jedoch behauptet, es sei nicht das seine gewesen. Wichtig aber ist, daß Köves nicht behauptet, dieses Schicksal (und der Holocaust) sei im allgemeinen sinnlos und Heilung bringe allein das Vergessen. Ganz im Gegenteil, es *muß* ein Sinn darin gefunden werden, es *muß* an irgend etwas festgemacht werden. Was er ablehnt, ist, daß dieses Etwas das große Narrativ des jüdischen Schicksals ist oder ein anderes Deutungsschema aus der Zeit vor dem Holocaust.

Der Held des *Roman eines Schicksallosen* wird *um* ein Schicksal *gebracht*, um das Schicksal des Kindes Gyuri Köves, der sein fünfzehntes Lebensjahr - sagen wir - in der Schule verbracht hätte. Gleichzeitig ist er selbst *auch nicht bereit*, jenes Schicksal, das er im Tausch dafür bekommen hat, aus der Perspektive der Opfer und der *Unterdrückter* zu betrachten, oder wie Péter György in einer Arbeit formuliert, die zu einem ähnlichen Schluß kommt wie die meine, für Köves wäre das ihm aufgezwungene *Schicksal* das Akzeptieren des Konzentrationslagers und in diesem Geist die Deformierung seines vorherigen Lebens als *jüdischen Lebens*!<sup>1</sup> Köves ist nicht bereit, *dieses* Schicksal auf sich zu nehmen. So ist auch der Satz nach der obigen Identitätsdeutung zu verstehen: „[...] *wenn es aber [...] die Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal, [...] das heißt also, wir selbst sind das Schicksal [...]*“.<sup>88</sup>

Köves hat also, wie jedes Holocaust-Opfer, „ein gegebenes Schicksal“ bekommen und „durchlebt“. Ein Schicksal, mit dem er jetzt etwas „anfangen“ müßte. Es ist für ihn, wie für jeden seiner *Schicksalsgenossen*, eine tägliche Kraftanstrengung, etwas mit diesen Ereignissen anzufangen. Wie ich anfangs im Zusammenhang mit den mündlichen Berichten und dann mit dem *Roman eines Schicksallos-*

sen selbst daraufhingewiesen habe, werden diese Ereignisse entweder in die narrativen Rahmen des alltäglichen Verständnisses gezwängt oder sie werden außerhalb dieser gelassen, doch in diesem Fall müssen sie mit dem auch von der Freundin Annamarias (zu Recht!) als entsetzlich empfundenen Gefühl der Sinnlosigkeit fertig werden.

Der Schluß des *Roman eines Schicksallosen* deutet und bestätigt, wenn wir das Werk erneut ein wenig verlassen, die Forschungen, welche die Holocaust-Erinnerungen zum Gegenstand ihrer Untersuchungen haben. Der Erinnernde, der vom Holocaust erzählt, muß nämlich mit einer Unmenge an kulturellen Rahmen, somit mit der Gemeinschaft selbst und durch diese mit sich selbst fertig werden, denn wenn er in seinen Erinnerungen die Erlebnisse entsprechend dieser antinarrativen Stimme formt, dann wird er in der Gemeinschaft nicht verstanden (so wie Köves, als er mit dem Ehepaar Steiner oder dem Journalisten spricht), und er wird auch für sich selbst unverständlich, unannehmbar. Wenn er sich aber gemäß den zur Verfügung stehenden Narrativen formt, dann wird er mit der Authentizität der *tiefen Erinnerung* konfrontiert.

Daher kann Lawrence Langer empfehlen, zum Verständnis der Holocaust-Opfer jegliches Vorverständnis vom Selbst, vom Willen und Heroismus aufzugeben. Unsere Begriffe, die im allgemeinen das Verständnis der alltäglichen menschlichen Tätigkeit fördern, fahren zu lassen (auch dann, wenn der Bezeugende dies vielleicht nicht tut).

Köves macht auf dieser Linie den radikalsten Schritt, wenn er nicht bereit ist, seine *jüdische* Identität anzunehmen, insofern diese die von ihm durchlebten Ereignisse erklären und mit einer Bedeutung ausstatten sollte. Wenn es Freiheit gibt, dann gibt es kein Schicksal, so Köves. Und dieses Schicksal kann nur ein individuelles sein, die Art des Verständnisses ist indessen ebenfalls. Wenn ein Mensch den Holocaust durchlebt hat, dann verbirgt sich in seinem Selbst, dieser Ansicht ist Langer, eine Stimme, die den gegenwärtigen Narrativen widersteht, eine Stimme, die „die Schicksallosigkeit akzeptiert, die nicht leichte Einsamkeit unter dem leeren Himmelszelt, die nicht bereit ist, mit den Mythen zusammen zu wohnen, wenn diese die Modernität und die Individualität in Zweifel ziehen“.<sup>89</sup> Und diese Stimme ist vielleicht immer zugegen, bald an der Oberfläche, bald, aber häufiger, versteckt, im *Roman eines Schicksallosen* gerade thematisiert.

Übertragen von Éva Zádor

### Literatur

- Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostojewskijs (1929/1963)*. Frankfurt-Berlin-Wien 1985 (München 1971).
- Barclay, Craig R. (1996): Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves. In: Rubin, D. (Hrsg.): *Remembering Our Past*. Cambridge University Press, 94-125.

- Barclay, Craig R. (1994): Composing protoselves through improvisation. In: Neisser, U. und Fivush, R. (Hrsg.): *The Remembering Self*. Cambridge University Press, 55-77.
- Bartlett, Frederic (1977): *Remembering; A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart, S. 185-193.
- Berger, Peter und Luckmann, Thomas (1966): *The Social Construction of Reality. A treatise in the sociology of knowledge*. New York, Doubleday.
- Bodor Péter (1997): Az éteren túl: a megismerés társas konstruktivista felfogása. In: *Replika*, 26. 105-121.
- Bodor Péter (2002): Konstruktivizmus a pszichológiában. In: *BUKSZ*, 1. 67-76.
- Bruner, Jerome (1994): The „remembered” self. In: Neisser, U. und Fivush, R. (Hrsg.): *The Remembering Self*. Cambridge University Press, 41-54.
- Bruner, Jerome (1990): *Acts of Meaning*. Cambridge, MA., Harvard University Press.
- Erős Ferenc (2001): *Az identitás labirintusai*. Budapest, Janus/Osiris.
- Foucault, Michel (1993): Was ist ein Autor? In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M., S. 7-31.
- Franki, Viktor Emil (1977):... *trotzdem Ja zum Leben sagen: ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. München, Kösel.
- Gergen, Kenneth J. (1994): Mind, text and society: Self-memory in social context. In: Neisser, U. und Fivush, R. (Hrsg.): *The Remembering Self*. Cambridge University Press, 78-104.
- Gergen, Kenneth J. (1999): *An Invitation to Social Construction*. London, Sage.
- Gergen, Kenneth J. - Gergen, Mary M. (1988/2001): Narrative and the Self as Relationship. In: Berkowitz, Leonard (Hrsg.): *Advances in Experimental Social Psychology*. New York, Academic Press, Vol. 21. 16-56.
- György Péter (1991): A Sorstalanság egy mondatának értelmezéséhez. *Orpheus*, 1991/4. 39-49.
- Harré, Rom (1995): Discursive psychology. In: Smith, Jonathan A. -Harré, Rom-Van Langenhove, Luk (Hrsg.): *Rethinking Psychology*. London, Thousand Oaks, 143-159.
- Kertész, Imre (2002): *Roman eines Schicksallosen*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Kertész, Imre (2003): *Die exilierte Sprache*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Kónya Anikó (2001): Személyes múlt és történelem: memoárok. In: *Tanulás, kezdeményezés, alkotás*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 286-293.
- Langer, Lawrence L. (1988): Interpreting survivor testimony. In: Lang, B.: *Writing and the Holocaust*. New York, 26-40.
- Langer, Lawrence L. (1991): *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven, CT, Yale University Press.
- Levi, Primo (1986): *Isommersi e i salvati*. Giulio Einaudi.
- Middleton, David und Edwards, Derek (Hrsg.) (1990): *Collective Remembering*. London, Sage.
- Neimeyer, Greg J. und Metzler, April E. (1994): Personal identity and autobiographical recall. In: Neisser, U. und Fivush, R. (Hrsg.): *The Remembering Self*. Cambridge University Press, 105-135.
- Ross und Buehler (1994): Creative Remembering. In: Neisser, U. und Fivush, R. (Hrsg.): *The Remembering Self*. Cambridge University Press, 205-235.
- White, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (1990): *Philosophische Untersuchungen*. Leipzig, Reclam.

## Anmerkungen

1. Zitiert nach Langer (1991, S. 39).
2. Zu dieser Richtung siehe: Gergen (1999), Bodor (1997) und im allgemeinen zum sozialen Konstruktivismus: Bergerund Luckmann (1966).
3. Barclay (1994, S. 71): „... remembering is an adaptive process through which the constructed and reconstructed past serves present psychological and cultural needs“. Weiterhin: Bartlett (1977), Niemeyer und Metzler (1994), Ross und Buehler (1994), Gergen (1994).
4. Zur weiteren Kritik an der individuellen Betrachtungsweise der Erinnerung siehe: Middleton und Edwards (Hrsg.) (1990), Wittgenstein (1990).
5. White (1997), Gergen (1988/2001).
6. Bruner (1994), S. 41. Ähnlich Barclay (1994, S. 71): „My position is that the self is not remembered because the self does not exist as something to be remembered.... The self is not an entity whose existence becomes separate from and controlling of the dynamics of perception, interpersonal relationships, and cognition.“
7. Kónya (2002), S. 292. In dem Artikel, auf den ich mich berufe, spricht die Verfasserin im übrigen im Zusammenhang mit Memoiren und den Verfassern von Memoiren über die persönliche Geschichte. Ich bin der Meinung, daß ihre obige Schlußfolgerung in bezug auf die Erinnerung und den Erinnernden auch im allgemeinen richtig ist, im Hinblick auf den Holocaust jedoch in besonderem Maße. „... their testimonies invites us to participate in the difficulties they experience when reorganizing disorders.“ (Langer, 1991, S. 160) Dies sind schon die vollkommen Holocaust-spezifischen Worte Lawrence Langers. In einem Essay von Kertész wiederum heißt es: „Wie soll ich also einen Zusammenhang zwischen meiner durch Erfahrungen geformten Persönlichkeit und der auf Schritt und Tritt verneinenden, ja vernichtenden Geschichte herstellen? [...] Denn für sie alle [nämlich die Überlebenden] gab es eine Phase ihres Lebens, da sie gleichsam nicht ihr eigenes Leben lebten, [...] die also -jedenfalls empfinden sie es so – nicht zum organischen Teil der Person wurde, zu einem fortsetzbaren, die Persönlichkeit weiterentwickelnden Erlebnis, mit einem Wort, die sich im Menschen einfach nicht zur Erfahrung hat verdichten wollen.“ (Kertész 2003, S. 11 Of.) [Der erste Satz des Zitates wurde von der Übersetzerin übertragen, da er nur in der vom Verfasser zitierten ungarischen Ausgabe zu lesen steht. Anm. der Übersetzerin]
8. Die vorliegende Abhandlung will auf keinen Fall den Anschein erwecken, das Unproblematische normaler Lebensgeschichten solle den Holocaust-Erzählungen gegenübergestellt werden. Das Neuformen der Holocausterfahrung bedarf zwar offensichtlich ernsthafter Kraftanstrengung, doch zeigt gerade die Auflösung der Narrative, die zuweilen bei der Deutung dieser Erlebnisse versagen, daß auch das Formulieren der Nicht-Holocausterlebnisse eine ernsthafte Konstruktionsarbeit darstellt.
9. Siehe: Gergen (1994), Gergen (1991), S. 134-136.
10. Hier und im Folgenden berufe ich mich in erster Linie auf die Forschungen von Lawrence Langer (1988, 1991) und Craig Barclay (1996).
11. Womit sie auch darauf verweisen, daß die „alltägliche“ Erinnerung ebenfalls nicht so trivial ist, wie man vielleicht denken könnte. Jeder Erinnernde muß sich mit der Abstimmung der Erlebnisse und der Narrative auseinandersetzen, selbst wenn selbstverständlich bei weitem nicht in dem Maße, wie jemand, der sich an den Holocaust erinnert.
12. Ausführlicher siehe: Langer (1991).
13. Dazu siehe: Gergen und Gergen (1998/2001), Gergen (1999, S. 68-70) und Bruner (1990, S. 43-65). Es ist wichtig zu erwähnen, daß all diese Kriterien selbstverständlich nicht auf das Schreiben einer Geschichte im allgemeinen wirken, mithin bestehen sie bei der Geschichtsbildung jedweder literarischen Werke nicht. Gleichwohl verfügen sie bei der Erinnerung (ebenso

- wie bei der Geschichtsschreibung) über eine ernstzunehmende zwingende Kraft - sogar für den Erinnernden selbst.
14. Barclay (1996), S. 123.
  15. Langer (1991), S. 204.
  16. Langer (1991), S. 67,110; Langer (1988).
  17. Bruner(1990), S. 50ff.
  18. Langer (1991), S. 200.
  19. „Terms like *spiritual resistance* and *heroic behavior* dwindle into irrelevancy." (Langer 1991, S. 157) Langer argumentiert hier gegen die Frankl'sche existentialistische psychologische Richtung und seine Gedanken stimmen überraschend mit jenen des im übrigen als Existentialist bekannten Kertész überein: „[...] die vollständige Übernahme [...] dieser Funktion gibt ihm zudem die einzige Chance zu überleben. Zugleich ist sie jedoch das Mittel zur totalen Vernichtung seiner Persönlichkeit, und wenn es ihm tatsächlich gelingt zu überleben, wird mit Sicherheit lange Zeit vergehen, ehe er in der Lage ist, sich - wenn überhaupt - die persönliche und einzig authentische Sprache zurückzuerobern, in der er seine Tragödie erzählen kann [...].“ (Kertész 2003, S. 209f.) Ein besonderer Standpunkt ist jener Primo Levis, der einerseits die Möglichkeit eines spirituellen Widerstands ablehnt, andererseits jedoch der Ansicht ist, Gläubige hätten eine Chance dazu gehabt. Siehe: Levi (1986).
  20. Barclay (1994), S. 57 - beruft sich dann sogleich auf Langer.
  21. Gergen (1994), S. 89.
  22. Gergen (1994), S. 94.
  23. Bei Langer erhalten wir zahlreiche Beispiele dessen, wie Fragesteller und Befragte aneinander vorbeireden, beziehungsweise wie der Fragesteller versucht, dem Bericht des Befragten die eigenen Schemen aufzuzwingen, was Letzterer entweder bereit ist zu akzeptieren (schließlich würde das auch für ihn eine Erleichterung bedeuten) oder nicht, in solchen Fällen jedoch kommt das Interview meist ins Stocken.
  24. Siehe Erős (2001, S. 116~ 120).
  25. Dazu Kertész: „Es erfüllt mit Angst und Unsicherheit, daß in einem bestimmten Abschnitt unseres Lebens so viele Menschen oder gar wir selbst zu Wesen geworden sind, die wir später als rationale, unbeeinträchtigt empfindende, mit bürgerlicher Moral versehene Wesen nicht wiedererkennen, mit denen wir uns nicht mehr identifizieren können und wollen. Das Zusammenwirken dieser drei Faktoren ruft bei uns das Gefühl des Unbegreiflichen hervor und unbegreiflich' wird hier eigentlich zum Synonym für ‚unannehmbar\“ (Kertész 2003, S. 116)
  26. Der Vorteil dieses Ausdrucks ist, daß er endlich in Deutsch vorliegt, sein Nachteil gleichwohl, daß er zwei Dinge zugleich bezeichnet: zum einen den aktiven Widerstand, eine Art Auflehnung gegen die Narrative, zum anderen hingegen eine Art narrativer Ungeschicklichkeit, und zwar jene Art Ungeschicklichkeit, wie sie für den charakteristisch ist, der Fußball spielt, die Regeln indessen nicht kennt.
  27. Gergen und Gergen (2001), Gergen (1999, S. 136ff.).
  28. Zu Konstruktionismus und Emotion siehe: Bodor (2002), Gergen (1988/2001).
  29. Kertész (2002), 8f.
  30. Ebd. S. 12.
  31. Ebd. S. 18f.
  32. Ebd. S. 19.
  33. Ebd. S. 20f.
  34. Ebd. S. 21. Man kann kaum ein anschaulicheres Beispiel der narrativen Gefühlsauffassung lesen, als den letzten Satz dieses Zitats.
  35. Zu *deep* and *common memory* siehe: Langer (1991, S. 6-37).
  36. Kertész (2002, S. 65 und 70).



37. Ebd. S. 110.
38. [*agency*]: Bruner (1994), Bruner (1990), S. 77. Bruner betont an beiden Stellen, daß gut gestaltete Narrativen solcher Mittel bedürfen, welche die menschliche Aktion betonen, d. h. die Agenz: die durch Handelnde kontrollierte Aktion auf bestimmte Ziele zu.
39. Interessanterweise „revolviert“ der Text hinsichtlich der *agency* auch schon an frühen Stellen: „*Ich habe versucht, ihr [seiner Mutter, die möchte, daß er bei ihr lebe] beizubringen, daß sie das falsch sähe, denn schließlich hinge nicht ich an meiner Stiefmutter, sondern - wie sie ja wisse - habe mein Vater so über mich verfügt. Aber sie hat darauf geantwortet, daß es hier um mich gehe, um mein Leben, und darüber müsse ich selbst entscheiden, und außerdem werde Liebe ‚nicht durch Worte, sondern durch Taten gezeigt‘. Ich bin ziemlich bekümmert von ihr weggegangen: ich kann natürlich nicht zulassen, daß sie wirklich noch denkt, ich liebe sie nicht - andererseits kann ich doch auch nicht ganz ernst nehmen, was sie über die Wichtigkeit meines Willens gesagt hat und darüber, daß ich in meiner eigenen Angelegenheit selbst entscheiden müsse.*“ Kertész (2002, S. 38) Hier also lehnt er die zum wohlgeformten Narrativ nötige Komponente ab, später beim Rabbi hingegen - in einer ganz merkwürdigen Situation - verwendet er sie.
40. Diese erscheinen in der ersten Hälfte des Werks im allgemeinen als korrekte Gentlemans.
41. Ebd. S. 119.
42. Ebd. S. 188.
43. „Andererseits fühlte ich am Ende dieses Tages, daß etwas in mir unwiderruflich kaputtgegangen war, von da an dachte ich jeden Morgen, es sei der letzte, an dem ich noch aufstehen würde, bei jedem Schritt, daß ich den nächsten nicht mehr tun, bei jeder Bewegung, daß ich die nächste nicht mehr schaffen würde...“ Ebd. S. 188.
44. Ebd. S. 189.
45. Ebd. S. 189f.
46. Z.B.: „... ‚Nicht für die Schule, sondern fürs Leben lernen wir‘, zitierte er [nämlich einer seiner Lehrer einen antiken Weisen]. Dann hätte ich jedoch, das war meine Ansicht, die ganze Zeit ausschließlich für Auschwitz lernen müssen.“ Ebd. S. 127.
47. Vor der detaillierten Interpretation stehe hier das wohl extremste Beispiel: „[...] in der vollen Ladung erblickte ich gelbe Gliedmaßen, die erfroren herausragten, verdorrte Körperteile: ich zog die Decke enger zusammen, um mich ja nicht irgendwie zu erkälten...“ Ebd. S. 248.
48. Z. B.: „Da erst begriff ich, was man mir zu Hause immer wieder eingetrichtert hatte, nämlich daß Bildung nützlich ist, vor allem, in der Tat, die Kenntnis von Fremdsprachen.“ Ebd. S. 215.
49. Ebd. S. 207.
50. Gemeint ist an dieser Stelle die Ehefrau und Muse des Dichters, Fanni Gyarmati.
51. Ebd. S. 209.
52. Ebd. S. 211.
53. Ebd. S. 220.
54. Ebd. S. 173.
55. Ebd. S. 177.
56. Ebd. S. 180.
57. Ebd. S. 258.
58. Ebd. S. 259.
59. Ebd. S. 221.
60. Ebd. S. 260.
61. Ebd. S. 263.
62. Ebd. S. 260.
63. Ebd. S. 26f.
64. Siehe: Gergen und Gergen (1988/2001).

65. Kertész (2002, S. 27).
66. „Dein Vater steht vor einer großen Reise. Hast du schon für ihn gebetet? In seinem Blick war etwas Strenges, und vielleicht hat das in mir das peinliche Gefühl geweckt, ich hätte meinem Vater gegenüber etwas versäumt [...]. Doch nun, da er dieses Gefühl in mir geweckt hatte, fing ich an, es als Belastung zu empfinden, als eine Art Schuld, und um mich davon zu befreien, habe ich ihm gestanden: ‚Nein.‘ ‚Komm mit‘, sagte er.“ Ebd. 27.
67. „[...] so daß mir von dem Ganzen eigentlich nur der Anblick der feucht zuckenden, fleischigen Lippen geblieben ist und das unverständliche Geräusch der fremden, von uns selbst gemurmeltten Sprache.“ Ebd. 28.
68. Ebd. S. 28.
69. Ebd. S. 76.
70. Ebd. S. 76f.
71. Ebd. S. 179.
72. Ebd. S. 42-45.
73. Ebd. S. 44 - Man muß sehen, daß die erste Hälfte der Äußerung auch eine essentialistische Deutung zulassen würde.
74. Ebd. S. 45f.
75. Eventuell deswegen, weil er selten so bewußt ist wie in der Diskussion mit den Mädchen.
76. „[...] ich mußte den Spruch, den man mir zu Hause beigebracht hatte und der besagte, ‚nicht die Kleider machen den Menschen aus‘ korrigieren.“ Ebd. S. 116.
77. „[...] ich mußte irgendwie fast schon bezweifeln, ob die, die hier neben uns marschierten, wahrhaftig und trotz allem unsereinem ähnlich waren, letzten Endes doch aus demselben menschlichen Stoff, im wesentlichen jedenfalls. Doch dann fiel mir ein, daß vielleicht meine Betrachtungsweise falsch war, denn gewiß war ich ja nicht aus demselben Stoff, natürlich.“ Ebd. S. 137.
78. Ebd. S. 155.
79. Ebd. S. 156.
80. Ebd. S. 269-276.
81. Der Journalist „erkundigte sich, was ich jetzt wohl empfand, wieder zu Hause [...]. ‚Haß.‘ Er schwieg eine Weile, bemerkte dann aber, er müsse mein Gefühl leider verstehen. Im übrigen habe je nach Umständen‘, so meinte er, auch der Haß seinen Platz, seine Rolle, ja seinen Nutzen‘, und er nehme an, fügte er hinzu, wir seien uns da einig, und er wisse wohl, wen ich haßte. Ich sagte: ‚Alle.‘ Er schwieg wieder, dieses Mal etwas länger, und fragte dann: ‚Hast du viel Schreckliches durchmachen müssen?‘“ Ebd. S. 270.
82. Ebd. S. 272.
83. Ebd. S. 277f.
84. Ebd. S. 281.
85. Ebd. S. 283f.
86. Ebd. S. 209.
87. György (1991).
88. Kertész (2002), S. 284.
89. György (1991), S. 48.

# DER AUSSENSTEHENDE UND DER BETROFFENE: DIE IRONIE DES VERSTEHENS

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

Indiana Universität, Bloomington, IN  
USA

In die nachstehenden Abhandlung wird Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* analysiert. In dieser Deutung, die den narratologischen Elementen besondere Aufmerksamkeit widmet, stellt der Roman im Gegensatz zur Tradition des Bildungsromans den Prozeß dar, wie der Protagonist György Köves ein „Eingeweihter“ wird, wie er aus der Situation eines Außenstehenden in die eines Betroffenen hinübertritt. Dabei wird die verborgene Ironie der Erzählung dadurch getragen, daß der Protagonist zugleich Beobachter und Beobachteter ist.

**Schlüsselwörter:** Erinnerung, Unsicherheit, Bildung, Perspektive, freier Wille, Ausgeliefertheit, Ironie, Humor

## 1. Die Unzulänglichkeit der Erinnerung

Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* verbreitet schon am Anfang Unsicherheit. Der Ton bringt die Bedeutsamkeit der Ereignisse quasi schon im Vorhinein um ihren Rang, der Erzähler betont die eigene Ratlosigkeit, wenn er die Vergangenheit heraufbeschwört. Seine fragmentarische Diktion läßt die Ereignisse als nicht identifizierbar und die Gründe als unentscheidbar erscheinen. „Oder vielleicht doch nicht. [...] erinnere mich vielleicht nicht richtig“, stellt er fest, er ist sich nicht einmal mehr der Identität der handelnden Personen sicher. Sein Erinnerungsvermögen ist dermaßen lückenhaft, daß er sich fortwährend zu berichtigen sucht, sobald er etwas zu formulieren beginnt: „Aber daß er es gesagt hat, da bin ich sicher. Wenn nicht zu meiner Mutter, dann zu jemand anderem. Ich habe dann mit meiner Mutter ebenfalls ein paar Worte gewechselt, worüber, das weiß ich nicht mehr.“ Der Blickwinkel des Kindes verzerrt und entfremdet die Gefühlsausdrücke der Erwachsenen nahezu ins Komische: „In ihrer Kehle gurgelten seltsame Töne.“ Der Abgrund zwischen den Generationen scheint unüberbrückbar: Den Vater „drängt“ die Zeit, im Kind erweckt sie gleichwohl eher das Gefühl, sie würde stehenbleiben: „Dann habe ich mich noch sehr lange fürchterlich gelangweilt.“

Der Leser kann kaum entscheiden, ob solche Hinweise, wie beispielsweise, daß sein „Vater irgendwie eine Geste machte“, oder daß Onkel Lajos „in der Familie irgendwie eine wichtige Stellung“ einnehme, „obwohl ich nicht ganz genau angeben könnte, welche“, von einer beschränkten Fähigkeit zeugen, die eigene Situation zu durchschauen, oder aber Ausdruck einer bewußten Verdrängung, einer Schutzmaßnahme sind. Gewiß scheint allerdings, daß die Perspektive des Erzählers aufs deutlichste zur Geltung kommt.

Zwischen den gemächlich erzählten Geschehnissen des ersten und den Ereignissen des zweiten Kapitels verstreichen zwei Monate. Die Vergangenheit der Erinnerungen wird durch die Gegenwart abgelöst. Der Leser erfährt aus einem „amtlichen Schreiben“, daß der Erzähler György Köves heißt. Zunächst wird die Vergangenheit nur durch Verweise aus dem Hintergrund heraufbeschworen, später jedoch beherrscht sie dann den Text. Ihre Wiedereinschaltung bekräftigt zugleich auch die Unzulänglichkeit, die Mängel der Erinnerung: „doch womit wir dann die Zeit verbracht haben, könnte ich nicht mehr recht sagen“, „an die anderen Gesichter und Vorkommnisse erinnere ich mich nicht mehr so recht“.

Von dem Schnitt zwischen dem ersten und zweiten Kapitel weicht derjenige, der das dritte vom vierten trennt, deutlich ab. Der Leser wird mit einer ganz neuen Situation konfrontiert. Der Junge sitzt im Zug, und es stellt sich erst nachträglich heraus, wie sich die Änderungen zu dem früher Erzählten eingestellt haben. Der Erzähler faßt die fünf Tage in der Ziegelei zusammen: „Genauso wie im Zollhaus oder zuletzt in der Ziegelei mußten wir uns auch in der Eisenbahn die Zeit irgendwie vertreiben.“ Die Schilderung dessen, was im Lager geschieht - das Wort verwendet ein dolmetschender Sträfling -, ist sehr langsam und außerordentlich detailliert. Die ganze Zeit über gibt der Junge den Deutschen recht. Hier tritt der Bildungsroman in seine entscheidende Phase. Dies wird auch dadurch hervorgehoben, daß das nächste, das fünfte Kapitel, im Unterschied zu den ihm vorangegangenen Kapiteln, nicht mit einem Schnitt, sondern quasi mit einer Ergänzung zu dem beginnt, was am Ende des vierten Kapitels ausgeführt worden ist. Der nächste Wechsel erfolgt in den allerletzten Sätzen des bislang längsten, „einweihenden“ Kapitels. Der Junge bekommt einen Sträflingsanzug. Er hat kaum Zeit, sich zu wundern.

Ihm fällt ein Buch über das Leben von Gefangenen ein, dessen Autor selbst ein Gefangener war. Seinerzeit hat er das Buch nicht zu Ende gelesen, weil er weder über das Leben von Gefangenen gerne lesen noch der Behauptung Glauben schenken mochte, der Gefangene erinnere sich an den ersten Tag seiner Gefangenschaft am deutlichsten. Nun begreift er: Das Buch hatte recht. Wie früher, bei der Heraufbeschwörung von Mark Twains *Der Prinz und der Bettelknabe*, stellt sich auch jetzt heraus: Das Leben ahmt die Literatur nach.

Nach der langsam dahinfließenden, detailreichen Schilderung des ersten in Auschwitz verbrachten Tages berichtet der Roman von den folgenden zwei Tagen

schnell und äußerst skizzenhaft, über die dreitägige Bahnreise nach Buchenwald erfährt man kaum etwas. Es treten immer häufiger elliptische Sätze auf, nominale Hinweise oder verbale Prädikate. Zeitz stellt in der Bildung des Jungen eine Station dar, für die eigentümlicherweise eine zweifache temporale Perspektive charakteristisch ist: „Nur daß ich [...] in Zeitz allmählich das Gefühl hatte: der Zug steht still. Andererseits - und auch das stimmte - raste er so schnell, daß ich den vielen Veränderungen vor mir, um mich herum, aber auch in mir selbst kaum folgen konnte.“ Diese zweifache Zeitperspektive macht verständlich, daß die Geschehnisse in Zeitz nicht in einer linearen Zeitlichkeit erzählt werden. Die Kennzeichnungen von konkreten Zeitpunkten werden durch solche Zeitangaben abgelöst wie „anfangs“, „oft“, „ein anderes Mal“ und „damals“.

Die doppelte Zeitperspektive hängt damit zusammen, daß der „Bewohner“ von Zeitz vorwärts, auf ein Ziel blicken will, später jedoch lernen muß, daß die Rückschau zu einem Verhalten anregen kann, das mehr gilt: „Der Zug fuhr noch; wenn ich vorwärtsblickte, ahnte ich in der Ferne auch ein Ziel, und in der ersten Zeit - der goldenen, wie Bandi Citrom und ich sie später nannten - schien Zeitz bei entsprechender Lebensführung und mit ein wenig Glück ein durchaus erträglicher Ort zu sein.“ Die Zeichen der Retrospektive - wie etwa „goldene Zeiten, in der Tat“ äußerst beispielsweise der Junge über die in Zeitz verbrachte Zeit - erregen unausweichlich die Neugier des Lesers auf einen späteren Zustand oder auf eine spätere Situation, von der aus gesehen der Erzähler die früheren Zeiten als günstiger beurteilt.

Am Ende des siebten Kapitels schickt man den Kranken nach Buchenwald zurück. Zu dieser Zeit hat er sein Zeitgefühl bereits verloren: „Nach einiger Zeit, und ich weiß nicht, ob es eine Stunde, ein Tag oder ein Jahr war, hörte ich dann schließlich Stimmen, Leute, das Geräusch von Aufräumarbeiten.“ Das vorletzte Kapitel, in dem der Protagonist die Sympathie polnischer und tschechischer Pfleger gewinnt, zögert eine eventuelle Lösung zweifelsfrei wirksam hinaus - diese Weitläufigkeit hat durchaus ihre Gründe.

Die beiden alten Bekannten raten dem Jungen am Ende, das Geschehene zu vergessen. „Nur verstand ich nicht ganz, wie sie etwas verlangen konnten, was unmöglich ist, und ich habe dann auch bemerkt, was geschehen sei, sei geschehen, und ich könne ja meinem Erinnerungsvermögen nichts befehlen.“

## 2. Ausgeliefertheit

Erinnerungen von Ich-Erzählern gehen im allgemeinen mit einem persönlichen Ton einher.

Der *Roman eines Schicksallosen* weicht von diesem Schema insofern ab, als daß er die Erinnerung mit mittelbaren Informationen vermengt. Gleich zu Beginn

des Romans ist zu lesen: „Es ist nämlich Donnerstag, und an diesem Tag und sonntags hat strenggenommen meine Mutter Anrecht auf meinen Nachmittag.“ Die Erzählung kommt ohne Umschweife zur Sache. Der Junge wird nicht zu einem Ausgelieferten, ist aber von Anbeginn an schicksallos. Die Eltern sind sich darin keineswegs einig, was der Erzähler „den Besitz meiner Person“ und „das Anrecht auf mich“ nennt. Das ausgelieferte Kind „muß sich“ an bestimmten Tagen nach dem einen, an anderen wiederum nach dem anderen Elternteil „richten“. Der Protagonist nimmt wahr, was im Gange ist, jedoch kann er „nicht erklären, warum“. Soviel ist ihm klar, daß er etwas anderes zu sagen, als zu denken hat. „So sagen wir es wenigstens.“ Die Dinge werden vor ihm nicht beim Namen genannt. Er ist sich ziemlich sicher, daß die Erwachsenen „extra meinetwegen von ‚Ware‘ sprechen, damit ich die Schatulle“, in der sich der Schmuck der Familie befand, „nicht erkenne“. Der Junge zitiert die Erwachsenen oft unmittelbar, aber das Anführungszeichen verstärkt im allgemeinen den spöttischen Ton. Der Wahrheitsgehalt der ausgesprochenen Worte ist bereits in dem Augenblick, wo sie ausgesprochen werden, äußerst zweifelhaft.

Der Widerspruch zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem erscheint quasi als Zeichen der Ausgeliefertheit. Die Ausgeliefertheit hat zur Folge, daß der Junge nicht weiß, wie er sich zu verhalten hat: „mir ist nichts Gescheites eingefallen“, stellt er fest. Eine weitere Folge ist, daß sich in der Bewertung der Menschen, ihrer Unter- und Überordnung eine Umwälzung vollzieht. Herr Sütt wandelt sich vom Angestellten zum Direktor, obwohl er denjenigen weiterhin als „Direktor“ anspricht, dessen Funktion er übernommen hat. Die Unzulänglichkeit wird zur Tugend. Onkel Vili, der Mann einer der Kusinen der Stiefmutter, bekommt folgende Bewertung: „Mit seinem Gang ist etwas nicht ganz in Ordnung, und deshalb trägt er an einem Fuß einen Schuh mit dicker Sohle, andererseits verdankt er diesem Umstand auch das Privileg, daß er nicht zum Arbeitsdienst muß.“ Obschon sich die Welt des Vaters von der des Sohnes grundsätzlich unterscheidet, haben sie auch einen verwandten Grundzug: Beide sind von einem Durcheinander der Werte umgeben. Der Vater verallgemeinert seine im Geschäftsleben gemachten Erfahrungen, wenn er zu der Konklusion gelangt, „daß es nicht nur im Geschäftsleben, sondern auch ‚in den übrigen Bereichen des Lebens‘ für nichts mehr eine Garantie gebe“, der Junge abstrahiert mit der Formulierung „Ich weiß nicht, warum“ von seinen eigenen Gefühlen.

Bereits das zweite Kapitel läßt darauf schließen, daß sich das Buch der Tradition der Bildungsromane anschließt. Die beiden Nebenfiguren, die durchweg die Schwestern heißen, und der Junge haben über das Worinbestehen des Judentums einen Meinungsaustausch. Der Junge beruft sich auf die Geschichte des Prinzen und des Bettelknaben. Ist es die Folge des Zufalls oder eines essentiellen Unterschieds, Jude zu sein? - lautet seine Frage. Die darüber entfachte Diskussion zerstreut seine Ratlosigkeit nicht: „Es ist zwar schon möglich, daß in einer anderen

Situation vielleicht auch meine Meinung anders wäre. Ich weiß es nicht. Ich sah auch ein, daß es mir nicht möglich ist, daß auszuprobieren." Hier wird der alte Gegensatz von freiem Willen und Ausgeliefertheit von neuem formuliert.

Die Welt des Romans wird durch das „erzwungene Sichabfinden mit dem unabänderlichen Lauf der Dinge" bestimmt. Aufgrund des dritten Kapitels darf sogar behauptet werden, daß es sich hier um eine Umkehrung des Bildungsromans handelt, der die Erzählprosa des 19. Jahrhunderts so nachhaltig geprägt hat: Der Junge hat das Gefühl „plötzlich in irgendein sinnloses Stück hineingeraten zu sein, in dem ich meine Rolle nicht recht kannte". Die Gefangenschaft erscheint dabei wie ein Zustand der Seele. Der Ausgelieferte findet sich mit seiner Lage ab, weil er das Gefühl hat, nichts dagegen unternehmen zu können: „fürs erste genügte es, ein guter Häftling zu werden, das weitere mochte dann die Zukunft bringen — das war im großen und ganzen meine Auffassung, darauf gründete ich meine Lebensführung".

### 3. Ironie

Der *Roman eines Schicksallosen* nimmt in der Literatur über die Judenverfolgung zur Zeit des Zweiten Weltkriegs durch seine herbe Ironie eine Sonderstellung ein. Das Gebrandmarktsein, das Verurteiltsein erweckt in diesem Roman in ungewohnter Weise zuweilen einen nahezu komischen Anschein. In einem Geschäft sind „hübschere" Judensterne zu bekommen. Die Ladenbesitzer selbst tragen gelbe Sterne aus eigener Herstellung. „Und das war, als würden sie es nur tragen, um die Käufer zu animieren." Die Aussichtslosigkeit des Schicksals des Vaters wird dadurch gewissermaßen extra betont, daß das Verständnis seines Sohnes beschränkt oder zumindest sehr eigentümlich ist: „Ich hätte mir gewünscht, mein Vater wäre nicht mehr da." Auch die überaus gnadenlose Beschreibung des Äußeren der Figuren trägt dazu bei, daß der Schicksalsschlag erbärmlich scheint. Der Erzähler läßt die Augen der Großmutter „hinter den dicken, von Tränen beschlagenen Vergrößerungsgläsern" „wie zwei seltsame, Schweiß absondernde Insekten" vorkommen.

Den Ton des Erhabenen, des Feierlichen kennt dieser Roman nicht. Das beweist auch die Szene, in der ein erwachsenes Mitglied der Familie mit dem Jungen für dessen Vater betet. Der Junge kann kein Hebräisch. „Daher mußte ich, um trotzdem folgen zu können, unablässig auf die Mundbewegungen von Onkel Lajos achtgeben, so daß mir von dem Ganzen eigentlich nur der Anblick der feucht zuckenden, fleischigen Lippen geblieben ist und das unverständliche Geräusch der fremden, von uns selbst gemurmelten Sprache." Das Schicksal des Vaters wird aus einer Froschperspektive gezeigt: „Der viele Lärm ermüdete mich. Und auch der Zigarettenrauch biß mir schon in die Augen. Ich mußte viel gähnen."

Was ein bedeutsames Ereignis, ja sogar ein Höhepunkt sein könnte, erscheint eher als ein Mangelgefühl. Das Ende des Eröffnungskapitels interpretiert die Trennung von Vater und Sohn folgendermaßen: „Und da habe auch ich von meinem Vater Abschied genommen. Oder eher er von mir. Ich weiß gar nicht recht. Ich erinnere mich auch nicht genau an die Umstände.“ Onkel Lajos mahnt den Jungen im Namen der Religion, daß er „die gesamte Gemeinschaft der Juden“ vertrete. Der Erzähler distanziert sich von den zitierten Worten auch hier deutlich: „In der Tat, daran hätte ich gar nicht gedacht. Aber ich habe eingesehen, daß er natürlich recht haben kann.“ Der „Rang“ höherer Wesen wird weiter herabgesetzt: Das sinnlose, unverständliche Warten macht den Menschen einem Tier ähnlich. Einer der Erwachsenen gleicht „einem traurigen, in die Falle geratenen Nagetier“, an einen der zum Warten verdammt anderen Männer erinnert sich der Erzähler so: „Und so tastete, lief und kratzte seine Hand eine Zeitlang bloß von außen auf seiner Brust herum wie eine spärlich behaarte große Spinne, oder besser, ein kleineres Meeresungeheuer, das einen Spalt sucht, um ihm unter die Jacke zu schlüpfen.“

Ist es nun auch eine rhetorische Figur der spöttischen Redeweise, daß der Name der Ortschaft, wo die Ziegelei liegt (*Budakalász*), und der Name von Oberleutnant *Szakái* (zu Deutsch: Bart) ähnlich klingen? Diese Möglichkeit ist wohl nicht auszuschließen. Vor allem deshalb nicht, weil in der Nachbarschaft dieser beiden Wörter von dem Bart jenes Häftlings die Rede ist, der den Schicksalschlag, der nun die Juden trifft, als eine Strafe des Herrn deutet. Das Wort legt nahe, wie sehr sich Peiniger und Gepeinigter gegenseitig voraussetzen.

Die Zugfahrt nach Deutschland bringt auch ein neues Element in die Geschichte: Das Wissen um ein Ziel, die Verheißung, ins Land einer höher entwickelten Nation zu kommen. Die Nachricht, daß die Fahrt in die Ortschaft Waldsee gehe, erweckt auch in dem Jungen angenehme Gefühle. Die Aussage des Gendarmen an der ungarischen Grenze klingt hingegen schon zumindest zweideutig: „„Da, wo ihr hingehet“, meinte er, „werdet ihr keine Wertsachen mehr brauchen.““ Ein wesentlicher Charakterzug des Romans ist, daß der Erzähler auch dann keineswegs idealisiert wird und der Leser quasi hinter ihn blicken kann, wenn der Roman alles von seinem Blickwinkel aus zeigt. Als jemand im Waggon vor Durst stirbt, bewertet dies der Junge so: „Aber wir wußten ja: sie war krank und alt gewesen, und so fanden alle, auch ich selbst, den Fall doch verständlich, letzten Endes.“

Die Ankunft bringt schließlich nicht das erhoffte Ziel, sondern dessen Fehlen mit sich. „Alle meinten etwas zu sehen. Nach einiger Zeit habe auch ich einen Platz gefunden: doch ich sah nichts.“ Der Name der Ortschaft - „Auschwitz-Birkenau“ - bedeutet dem Leser natürlich sehr viel mehr als dem Jungen im Augenblick seiner Ankunft. Die Worte des Protagonisten - „und da habe ich mir sagen müssen, kein Zweifel, wir sind tatsächlich am Ziel“ - muten unglaublich spöttisch an, ganz im Gegensatz zu den Absichten des sich so Ausdrückenden.



Die aus einem nachträglichen Wissensstand erwachsende Ironie wird dadurch zusätzlich gesteigert, daß die Ankunft mit einem schönen Sonnenaufgang zusammenfällt: „und dort habe ich dann schließlich einen großen Satz gemacht, an die Sonne und die frische Luft hinaus“ - so der Junge. Zwischen der damaligen Interpretation des Protagonisten und der heutigen des Lesers besteht größte Spannung. Als der Erzähler erfährt, daß jeden ein Bad erwarte, kann er dem nur beipflichten: „das war in der Tat an der Zeit, wie ich fand“. Gesteigert wird die Ironie auch dadurch, daß der Junge die Insassen des Lagers von Auschwitz als von sich ganz verschieden sieht: „Auch ihre Gesichter waren nicht gerade vertrauenserweckend: abstehende Ohren, hervorspringende Nasen, tiefliegende winzige Augen, die schlau funkelten. Tatsächlich, sie sahen aus wie Juden, in jeder Hinsicht. Ich fand sie verdächtig und insgesamt fremdartig.“ Der Protagonist versteht nicht nur kein Hebräisch, er kann auch kein Jiddisch. Das ist eine weitere Trennlinie, die ihn einem beträchtlichen Teil des Judentums entgegenstellt.

Das erste Erlebnis des Jungen in bezug auf die Deutschen entspricht seinem positiven Vorurteil gegenüber dieser Nation, und er steht mit dieser Auffassung keineswegs allein da: „ich war durch ihren Anblick sogar ein bißchen erleichtert, denn sie wirkten schmuck, gepflegt und als einzige in diesem ganzen Durcheinander ruhig und fest. Ich hörte dann auch gleich viele der Erwachsenen unter uns mahnen, und darin war ich mit ihnen einverstanden: daß wir uns bemühen sollten, den deutschen Soldaten zur Hand zu gehen, also Fragen und Abschiedsworte kurz zu halten, uns ihnen als vernünftige Menschen und nicht als so ein dahergelaufener Haufen vorzustellen.“ Die Betrachtungsweise des Jungen ist grundlegend dadurch bestimmt, daß in ihm der Anblick der „berühmten Truppe der SSler“ Anerkennung hervorruft, während er die Lagerinsassen für Sträflinge hält. Den Arzt, der an der Rampe die Selektion durchführt, betrachtet er ebenfalls seinen positiven Vorurteilen entsprechend. Der Schilderung des Arztes verleiht zusätzlichen Nachdruck, daß sie in einem krassen Gegensatz zu jener der Gestalten im Eröffnungskapitel steht: „er [war] von angenehmer Erscheinung und [hatte] ein sympathisches langes glattrasiertes Gesicht, eher schmale Lippen und blaue oder graue, auf jeden Fall helle, gütig blickende Augen“.

Ein weiterer Beweis dafür, wie wenig der Protagonist idealisiert wird, ist, daß er Stolz und Zufriedenheit empfindet, als man ihn den Tauglichen zuordnet, und gleich nachdem dies geschehen ist, betrachtet er die anderen schon mit den Augen des Arztes, mehr noch, er identifiziert sich mit den Wertvorstellungen des Selektierenden. Erst das fünfte Kapitel bringt eine Umwertung der Ansichten des Jungen mit sich: Aus den Hochsitzen werden Wachtürme, aus dem Gast ein Sträfling, aus der Lederfabrik ein Einäscherungssofen. „Genauer“ erfährt er von anderen: „Da, gegenüber, verbrannten in diesem Augenblick unsere Reisegefährten aus der Eisenbahn, alle, die im Auto hatten mitfahren wollen, und all die, die sich vor dem Arzt aus Alters- oder anderen Gründen als untauglich erwiesen hatten, genauso

die Kleinen und mit ihnen die Mütter und die, die es in der Zukunft geworden wären, denen man es bereits hatte ansehen können, so hieß es."

Diese Erkenntnis führt indessen nur zu einer allmählichen und leichten Modifikation des Tones. Hin und wieder wird die nahezu gleichzeitige Bewertung der Geschehnisse nachträglich, im Sinne einer bereits gewandelten Einschätzung, zu meist in der Form eines Einschubes mit einer anderen ergänzt, was auf eine Verunsicherung schließen läßt. „Des weiteren war es auch das erste Mal, daß ich in einer der hinteren Reihen des Zehnerblocks stand, in dem wir vor unserer Baracke aufgestellt wurden, damals noch ohne zu wissen, worauf wir da warteten." Im allerersten Kapitel glichen noch die anderen Tieren, in der Buchenwalder Szene hingegen bezieht sich diese Art der Entfremdung auch auf die, denen der Protagonist selbst angehört: Die Häftlinge bilden eine der „in meiner Kindheit mit Hilfe von Papierschnitzeln und Stäbchen in eine Streichholzschachtel gelenkten Raupe ähnliche, in allen ihren Gliedern sich unablässig bewegende und wellende Marschsäule". Die Bewertung der in Buchenwald gemachten Erfahrungen bringt auch in einem anderen Bezug eine Neuigkeit. Ob es nun ein Versprecher oder eine bewußte Ansprache aus der direkten Szene heraus ist, der Erzähler stellt auf jeden Fall mit einer unerwarteten Wendung eine Gemeinschaft zwischen den Opfern und dem imaginären Leser her: „der Kleiderverwalter [nimmt sich] die Mühe, und sei es auch nur mit einem flüchtigen Blick, von dir Maß zu nehmen".

Buchenwald bietet ein weiteres Mal Gelegenheit, die Doppeldeutigkeit der über das Deutschtum gewonnenen Ansichten sinnfällig zu machen. Es liegt nahe bei Weimar, das dem Protagonisten Goethe in Erinnerung ruft. Vielleicht kommt sogar dem Umstand eine gewisse Bedeutung zu, daß der Junge mit diesem großen deutschen Dichter gleich den *Erkönig* assoziiert. Die Kontinuität der Änderungen im Ton stellt auch die Szene in Zeitz, dem Schauplatz nach Buchenwald unter Beweis, denn der Erzähler empfindet weiterhin eine Distanz zwischen sich und seinen Schicksalsgenossen: „um mich herum lauter Unbekannte. Zu meiner Linken hatte ich einen großen, mageren, etwas seltsamen Nachbarn, der fortwährend irgend etwas murmelte und dabei den Oberkörper wiegte."

Unrecht tut immer der andere, der Fremde. Der Schicksalsgefährte des Helden, Bandi Citrom, vertritt ebenfalls diese Meinung. Nachdem der Junge von jemandem eine Ohrfeige erhalten hat, bemerkt jener zum Vorfall lapidar: „„Ein Zigeuner', und, nach kurzem Nachdenken, hat er noch festgestellt: ‚Ein warmer Bruder, soviel ist sicher'". Das Schwinden des Wissens um ein Ziel und die Verminderung der Essensrationen, wie auch das Nachlassen des inneren Dranges, ein guter Häftling zu sein, signalisieren gemeinsam eine Verschlechterung sowohl der äußeren Situation wie auch des Gemütszustands. Die Neuigkeit, die im Arbeitslager Zeitz vielleicht am meisten auffällt, ist zweifelsfrei, daß ein Teil der Häftlinge - für Sonderprivilegien und sonstige Vorteile - mit der Lagerleitung irgendein Sonderabkommen schließt: „[...] und dann tauchten, zu meinem größten Erstaunen, auch

in unseren Reihen hier und da schwarze Armbinden auf, mit der bescheidenen Aufschrift, *Vorarbeiter*". Ich war zufällig dabei, als ein Mann aus unserem Block, ein kräftiger und stämmiger zwar, der mir aber sonst kaum aufgefallen und, wie ich mich erinnerte, im allgemeinen auch nicht besonders beliebt oder bekannt war, zum erstenmal mit der nagelneuen Binde am Ärmel beim Abendessen erschien. Nun aber, das sah ich, war es nicht mehr der unbekannte Mann von vorher: Freunde und Bekannte fanden kaum genug Platz um ihn herum, von allen Seiten freudige Glückwünsche zu seiner Beförderung, ihm entgegengestreckte Hände, von denen er einige ergriff, andere wieder nicht, deren Besitzer sich dann, wie ich sah, eilig davonschlichen. Und danach folgte - für mein Gefühl zumindest - der feierlichste Augenblick, als er nämlich unter allgemeiner Aufmerksamkeit und in einer respektvollen, um nicht zu sagen ehrfürchtigen Stille, mit großer Würde, kein bißchen eilig, kein bißchen überstürzt, im Kreuzfeuer der bewundernden oder neidischen Blicke, ein zweites Mal vortrat, um eine zweite Portion in Empfang zu nehmen, wie es seinem Rang jetzt gebührte, eine Portion vom Kesselboden."

Diese Schilderung der Korruption durch die Macht bereitet die Erkenntnis des Protagonisten vor, „daß anscheinend auch Freundschaft nur etwas Begrenztes ist". Die Lehre von Zeitz führt zu einer weitgehenden Konklusion: Die früher für gültig gehaltenen Werte werden fragwürdig, „unter gewissen Umständen ist auch der beste Wille nicht genug". So sehr sich die Einschätzung der Situation durch den Jungen auch ändert, ein gewisser innerer Widerspruch läßt sich nach wie vor erkennen. „Ich kann sagen, es gibt nichts Peinlicheres, nichts Entmutigenderes, als Tag für Tag zu verfolgen, Tag für Tag in Rechnung zu stellen, daß an uns schon wieder soundso viel abgestorben ist", stellt er zwar fest, doch identifiziert er sich mit seinen Gefährten nur partiell. „Scheißjude!", sagt er zu einem von ihnen. Selbst im Krankenhaus noch, nach der Operation am Knie, hat er das Gefühl, sich vor dem ihn bewachenden Soldaten dafür rechtfertigen zu müssen, daß ihn das Elend so ausgeliefert gemacht hat: „Vor allem kränkte mich, daß er sich irgendein Urteil zu bilden schien, anscheinend zu einer weitverbreiteten Schlußfolgerung gekommen war, und ich hätte mich gern gerechtfertigt: ich bin schließlich nicht allein daran schuld, ursprünglich ist das eigentlich nicht meine Natur."

Eine weitere Station der allmählichen Wandlung des Erzähltons läßt sich in dem vorletzten, achten Kapitel beobachten, in dem - wie sich später herausstellt, nur vorübergehend - auch ein leichter Humor mit anklingt. Der französische Arzt gibt jenen, die seine Muttersprache beherrschen, statt nur einem gleich zwei Würfelzucker, und daraus schließt György Köves, „daß Bildung nützlich ist". Nach der Darstellung der Ankunft im Buchenwalder Krankenrevier wechselt der Erzähler zur zweiten Person Singular. Er spricht den Leser an und identifiziert ihn so gewissermaßen mit dem Opfer. Der Abschluß, der die Heimkehr erzählt, schlägt dann in bitterste Ironie um. Dies erweckt das Gefühl, daß den aus dem Lager Heimkehrenden eine unüberbrückbare Diskrepanz von den anderen Menschen

trennt: „über bestimmte Dinge kann man mit Fremden, Ahnungslosen, in gewissem Sinn Kindern, nicht diskutieren, um es so zu sagen“. Der „progressive“ Journalist, der auf der Grundlage der Erfahrungen von György Köves einen Artikel schreiben will, vermag nur Gemeinplätze daherzureden. Der Junge empfindet ihn „als sympathisch und guten Willens“, doch, als sie sich trennen, wirft er den Zettel, auf den er sich für ihn interessierende, teilnahmevolle Mann seinen Namen und seine Anschrift notiert hat, sogleich fort. Die Originalität des Romans ist von seinem Abschluß nicht zu trennen. Der Protagonist empfindet Heimweh nach den Lagern: „Ja, in einem gewissen Sinn war das Leben dort reiner und schlichter gewesen.“ In bezug auf jene, die nicht verschleppt worden sind, kommt er zu folgender Konklusion: „Ja, davon, vom Glück der Konzentrationslager, müßte ich ihnen erzählen, das nächste Mal, wenn sie mich fragen. Wenn sie überhaupt fragen. Und wenn ich es nicht selbst vergesse.“

Der Roman von Imre Kertész mahnt uns durch die Hervorhebung der Spannung zwischen der damaligen und der nachträglichen Beurteilung der Ereignisse an die Grenzen der Interpretation. Das Werkverständnis jener Leser, welche die im Roman dargestellte Schicksallosigkeit nicht selbst erlebt haben, kann sich unlegbar als unzulänglich erweisen. Die Einweihung des Protagonisten, seine „Bildung“ ist der Eintritt aus der Situation des Außenstehenden in die Situation des Betroffenen, wodurch die im Verstehen verborgene Ironie zum Ausdruck kommt: Der Protagonist ist zugleich Beobachter und Beobachteter.

*Übertragen von Karl Vajda*

# WAS ÜBERSETZBAR IST UND WAS NICHT

ANDRÁS KAPPANYOS

Institut für Literaturwissenschaft, UAW, Budapest  
Ungarn

Im Aufsatz werden die Fragen der Übersetzbarkeit im Zusammenhang mit dem *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész behandelt. Das allgemeingültige Thema mit der sprachlichen und stilistischen Transparenz zusammen machen den Roman gut übersetzbar. Es gibt aber - anderen Klassikern ähnlich - Details und Ebenen, die sich diesem universalen Verständnis entziehen, wie zum Beispiel die ironische Verwendung der Struktur vom jüdischen Witz. Das Held in Kertész' Roman, Gyuri Köves, wird dadurch mit so großen Antihelden wie Sancho Panza, Švejk oder Leopold Bloom verwandt.

**Schlüsselwörter:** Übersetzbarkeit, transparente Sprache, Ironie, Humor, Pester Witz

Wie jeder Mensch über eine gewisse Körpergröße, so verfügt auch jeder literarische Text - in unterschiedlichem Maße - über die Eigenschaft der Übersetzbarkeit. Die Übersetzbarkeit - so wie ich sie hier verstanden haben will - ist das Potential des Textes, das sich teils aus immanenten, teils aus relativen Komponenten zusammensetzt und das den Wirkungsgrad der Rekonstruierbarkeit seiner Struktur, seiner Schichten und Formen in dem Medium einer anderen Sprache bestimmt. Die Frage, inwieweit die Übersetzungen eines bestimmten Textes erfolgreich sind, stellt sich deshalb bei einer Untersuchung der Übersetzbarkeit nicht unbedingt, da auch solche Texte über die Eigenschaft der Übersetzbarkeit verfügen, von denen noch keine einzige konkrete Übersetzung angefertigt worden ist. Aus dieser Perspektive scheint es evident, daß die schlechten Übersetzungen nicht immer auf die schlechte Übersetzbarkeit des Textes hinweisen (da natürlich noch bessere Übersetzungen angefertigt werden können), gleichzeitig setzen jedoch die angefertigten guten Übersetzungen voraus, daß auch das Original sehr gut übersetzbar ist.

Wahrscheinlich würde die intuitive Feststellung, daß Kertész zu jenen ungarischen Schriftstellern zählt, die am besten zu übersetzen sind, auf keinen großen Widerstand stoßen. Allein schon die bloße Tatsache, daß ihm nach der höchsten

heimischen staatlichen Auszeichnung auch die höchste internationale Anerkennung zugesprochen wurde, beweist bei einer ersten Annäherung, daß die ästhetische Qualität der Texte von Kertész mit Hilfe von Übersetzungen vermittelt werden kann, in andere Sprachen „hinübergelant“, während dies beispielsweise bei den - in Ungarn (zumindest bis zum 10. Oktober 2002) zu einem viel höheren Kurs gehandelten - Texten von Sándor Weöres nicht der Fall ist. Ich möchte mich hier nicht mit der evidenten Tatsache beschäftigen, daß der Ausschuß unter den Autoren, die einen gewissen Grad an ästhetischer Vollkommenheit erreicht haben, nicht auf Grund ästhetischer, sondern moralischer, d. h. von der Poetik aus gesehen, letzten Endes thematischer Fakten wählt (um von den völlig externen politischen Gesichtspunkten ganz zu schweigen) - das läßt sich auch aus der Begründung der jetzigen Entscheidung entnehmen. Was jedoch zum Nachdenken durchaus Anlaß gibt, ist der Umstand, daß die Auszeichnung der ästhetischen Vollkommenheit nicht durch die „Konvertierung“ der ungarischen, sondern der deutschen Rezeption gelang. Mithin ist die Frage, ob die Deutschen den *Roman eines Schicksallosen* aus demselben Grund für ausgezeichnet halten, wie wir Ungarn, eine überaus wesentliche. In diesem Zusammenhang bekommt die Übersetzbarkeit als Aspekt der Analyse großes Gewicht.

Es muß wahrscheinlich gar nicht erwähnt werden, daß Kertész im Besitz jeder dazu notwendigen Kenntnis ist, gut übersetzbare Texte zu schreiben. Einerseits kann er als Übersetzer auf ein sehr bedeutsames und anerkanntes (Euvre zurückblicken, andererseits ist es der deutsche Sprachraum, der im Mittelpunkt seiner weltliterarischen-kulturellen Orientierung steht. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, ihn mit Esterházy zu vergleichen, der der deutschen Sprache ebenfalls mächtig und im deutschen Sprachraum erfolgreich ist. Esterházy hat eine ironische, vielmehr skeptische Einstellung zur Praxis der literarischen Übersetzung. Abgesehen davon, daß er seine Texte mit sprachlich-poetischen sowie kulturell-thematischen unübersetzbaren Stellen spickt (denken wir hier nur an die Titel wie *Produktionsroman [Termelési regény]*, *Indirekt [Függő]* oder *Fuhrleute [Fuharosok]*), versieht er sie manchmal auch noch mit Sätzen, die auf die Unübersetzbarkeit reflektieren und die Übersetzer verdrießen („Das übersetzen Sie mal“ [„Ezt tessék lefordítani“]). So bringt er eine neue Variante der Erscheinung Unübersetzbarkeit zustande: Eine solche Anrede des Übersetzers wird in der Übersetzung offenkundig zu einem Unsinn, wenn es gelingt, die Stelle zu übersetzen, dann deshalb, wenn nicht, dann eben deshalb.

Die oben erwähnten Titel weisen ebenfalls die verschiedenen Varianten der Unübersetzbarkeit auf. Die Schöpfung des Wortes *Produktionsroman* ist in allen Sprachen möglich, doch gesellt sich nicht in jeder Sprache ein fertiges Denotat hinzu: In diesen Sprachen muß es schlicht und einfach erklärt werden. Das ungarische Wort *Függő* hat übermäßig viele Bedeutungen: englisch könnte es z. B. mit *Pending*, *Hanging*, *Conditional*, *Indirect* oder *Dependent* wiedergegeben werden,

Argumente gäbe es für jeden Ausdruck, aber jede Lösung würde die Konnotation der anderen missen. Das Wort *Fuhasok* gibt es wiederum selbst im Ungarischen nicht, es ist ein Neologismus, ein Hapaxlegomenon, eine Art lexikalischer Irrtum, den der Übersetzer unvermeidlich verbessert, so wird aus dieser Überschrift im Deutschen *Fuhrleute*, im Englischen *Transporters*. Diese wenigen Beispiele verdeutlichen, daß der bewußte Sprachgebrauch von Esterházy, wenn auch nicht bewußt, doch zweifelsohne in Richtung Unübersetzbarkeit wirkt. Das offensichtlichste Dokument seiner Skepsis ist jedoch seine einzige eigene Übersetzung, *A Házy nyúl* [*Esterházy. Eine Hasengeschichte* ist der dt. Originaltitel - Anm. d. Übersetzerin], die eine bewußte Subversion, sozusagen Dekonstruktion der literarischen Übersetzung als Illusion der Äquivalenz ist. Hier muß noch festgestellt werden, daß der Titel eines Buches von Kertész, *Jegyzőkönyv*, auf ähnliche Weise wie *Függo* zwischen seinen Bedeutungen („Notizbuch“ oder „Protokoll“) oszilliert. Zudem bezeichnet der Titel in dem einen Fall sich selbst, quasi als Gattungsdefinition, im anderen Fall seinen Gegenstand als thematische Referenz.

Die Problematik und Gefahr des Übersetzens, wie Hjelmslev sehr treffend festgestellt hat, besteht darin, daß bei einer Übersetzung lediglich die denotative Bedeutung übrigbleibt, die Konnotationen hingegen verlorengehen, beziehungsweise beginnen in der Zielsprache neue, unberechenbare Konnotata zu wirken. Es ist selbstverständlich, daß der Ortsname Buchenwald sogar für einen außereuropäischen Leser Gültigkeit hat, während die ungarische Konnotation des Ortsnamens Recsk selbst für einen europäischen, beispielsweise für einen deutschen Leser verborgen bleibt. Das ist jedoch nur der eine, der naheliegendste Aspekt der Universalität - d. h. der guten Übersetzbarkeit - von Kertész: die universale Thematik.

Kertész ist aber auch aus einem anderen Gesichtspunkt universell, und da können wir erneut die nicht sehr nuancierte, aber in gewisser Weise doch sehr treffende Begründung des Stockholmer Ausschusses heranziehen. Denn der Preis gilt selbstverständlich auch der Holocaust-Darstellung (bzw. der Thematik) selbst, und zumindest im selben Maße auch dem, daß dies „ohne Moralisierung“ vor sich geht - das Buch von Kertész ragt erst anhand dieser Eigenschaft unter den anderen Holocaust-Darstellungen hervor. Natürlich kann auch in jenen Fällen der Teufel der Unübersetzbarkeit am Werk sein. Aber für ungarische Ohren bedeutet moralisieren, mit moralischen Relationen auf nicht adäquate oder authentische, gegebenenfalls auf heuchlerische oder kriecherische Weise an solchen Orten oder in solchen Zusammenhängen herauszurücken, wo diese fehl am Platz sind. Demgemäß könnte es eigenartig wirken, daß die Moral aus der Sicht des Ausschusses bei der Darstellung des Holocaust-Themas eliminierbar ist, und noch eigenartiger ist es, daß Kertész dies auch tatsächlich verwirklicht. Den Ausdruck „ohne Moralisierung“ könnte man deshalb so modifizieren: ohne jegliches moralische Maß, ohne

jegliche Wertordnung oder ohne den expliziten Gebrauch der Gefühle bzw. ohne die Berufung darauf.

György Köves fehlt nicht nur die Neigung zur Urteilsbildung, sondern auch ein moralischer Maßstab, denn ohne jeglichen Widerstand nimmt er Wertordnungen an und läßt sie dann wieder fahren. Er läßt sich weder von Liebe noch von Haß leiten. Seine Beziehung zur Außenwelt wird durch das Beobachten und das Annehmen (Empathie) bestimmt, aber er hat keinen Maßstab, um das Beobachtete und das Angenommene zu vergleichen. Diese moralfreie Grundhaltung ist nicht erst etwa die Folge, sondern mit gewisser Übertreibung die Bedingung für das Er- und Überleben des Holocaust. Dies ist indessen keine Frage des Entschlusses, sondern eine Begabung (natürlich nicht in genetischem, sondern in poetischem Sinne), das sich schon am Beginn offenbart. Als György zu weinen beginnt, wo er sich von seinem Vater verabschiedet, der ins Arbeitslager muß, führt er gleichzeitig mit klarem Kopf eine Selbstanalyse durch, bei der er nicht entscheiden kann, ob dies aus Müdigkeit oder der Erwartungen wegen geschehen ist. Seine Beobachtungsgabe kooperiert ständig mit seiner Empathie: „Aber wenigstens [...] konnten wir den Armen mit der Erinnerung an einen schönen Tag ins Arbeitslager ziehen lassen.“

Ein wichtiger Bestandteil seiner Unvoreingenommenheit ist, daß er zwar der Erzähler ist, in ihn sickert dennoch nie auktoriales Wissen durch, er weiß niemals, was auf ihn zukommt. Das Ereignis, das zur Deportation führt, die Festnahme an der Stadtgrenze, leitet er folgendermaßen ein: „Am nächsten Tag passierte mir eine kuriose Geschichte.“ Dieser Gestus untergräbt unsere Vorstellungen über die Erzählzeiten: Der Erzähler kann nicht nach den gesamten Geschehnissen stehen, denn dann würde er ja wissen, daß dieser Tag für immer und auf brutale Weise sein Leben verändert hat. Diese eigenartige, naive Understatement-Technik ist für jede Beurteilung des Erzählers charakteristisch. Über die Tage, die er im Viehwaggon ohne Wasser verbracht hat, sagt er lediglich: „das war doch recht unangenehm“. Später, als er am Bahnhof in Auschwitz ankommt, erschreckt ihn der Anblick, der ihn dort empfängt: „Sträflinge, im gestreiften Anzug, mit dem kahlgeschorenen Kopf, der runden Mütze der Straftäter.“ „[...] ich hätte gerne ihr Vergehen gekannt“, sagt er, doch kommen ihm selbst im Augenblick, als er dieselbe Bekleidung bekommt, im Bewußtsein der eigenen Unschuld, keine Einwände in den Sinn. Später ist er selbst dann nicht verwundert, als er die Herkunft des aus den Kaminen sich verbreitenden Geruchs erfährt, obwohl all das, wie er sagt, „hat [...] mir einigermaßen zu denken gegeben“ und noch „[...] das sah ich ein - war das Ganze, von der anderen Seite gesehen, natürlich nicht nur Schabernack“.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß diese Gabe eine Frage auktorialen Entschlusses ist, also es ist nicht nur keine genetische und moralische Frage, es ist eine poetische Frage. Deshalb stattet Kertész György Köves mit einer derartigen Sprache aus, als ob er vor dem Schreiben nicht den Code civil, sondern gerichtli-



che Zeugenaussagen gelesen hätte. Zu der vollkommen transparenten moralischen Gestalt gehört eine vollkommen transparente Sprache. Eine Sprache, die sich quasi im Verlauf der Geschichte erschafft, sie weiß von nichts außer von dem, was sie schon gesagt hat, sie reflektiert, verweist auf nichts, nur auf das, was durch sie geschehen ist, deshalb kommen in ihr auch im allgemeinen selten sprachliche Figuren, insbesondere die auf externes, vorhergehendes Wissen aufbauenden Metalogemata vor. So entschlägt er sich scheinbar vieler grundsätzlicher Mittel, die als das eigenste Eigen der postmodernen Prosa in Evidenz gehalten werden: Allusionen, Hyperbeln, Palimpseste, metasprachlicher Redewendungen und Registerwechsel, aber vor allem der Ironie.

Diese transparente Sprache ist der Traum jedes Übersetzers. So können im Deutschen nicht nur das Thema, sondern auch die Sätze nahezu dasselbe bedeuten, wie im Ungarischen. Aber Kertész löst gerade damit manchmal ungerechte Anfeindungen aus. Wenn seine Sprache so universell ist, so sachlich, und so gar kein moralisches Urteil fällt, dann könnte der Text sogar einem eingefleischten Antisemiten oder einem SS-Offizier recht sein. Man könnte herauslesen, daß die Juden sich auch in einer so extremen Situation den antisemitischen Stereotypen gemäß benehmen, und die Stimmen der bedingungslosen Achtung vor dem deutschen Genius vernehmen, selbst wenn sie im Zusammenhang mit seinem kaum ruhmwürdigen Werk erklingen. Demgemäß wurde das Werk von Kertész früher auch schon als antisemitisch bewertet und wird in letzter Zeit, im Zusammenhang mit dem Erfolg in Deutschland und dem Preis apologetisch genannt. Aber Kertész hat gerade dadurch etwas Bleibendes geschaffen - und jetzt kann man schon ruhig hinzufügen, etwas Weltberühmtes -, daß er bei der Darstellung der schwersten Sünde, die von Menschen gegen Menschen begangen wurde, nicht sagt, wer gut und was richtig ist. Wer leidet und unterlegen ist, erhält nicht automatisch positive Attribute, wie auch der Aggressor nicht automatisch ein Schandmal aufgedrückt bekommt. Der *Roman eines Schicksallosen* wird eben dadurch zu einem kathartischen Text, daß der Leser, um ein Urteil fallen zu können, seine eigene moralische Kraft erst aus den Tiefen seines Selbst zu Tage fördern muß.

Und wenn das jemandem gelingt, dann kann sich gerade aus György Köves' Naivität und moralischer Transparenz, und quasi seiner Absicht entgegen (aber wohl sehr im Sinne des Autors) im Verlauf des Lesens die Ironie aufbauen. György Köves steht mit unbewegtem Gesicht inmitten der Katastrophe so da, wie Buster Keaton in der Tür des zusammengestürzten Hauses. Betrachten wir z. B. diese kurze Passage: „Einer kommt dann auf die Idee mit dem Gas: ein anderer dann gleich auf die Idee mit dem Bad, ein dritter auf die mit der Seife, ein vierter wiederum fügt die Blumen hinzu, und so weiter. Ein paar Ideen hatten sie vielleicht etwas länger diskutiert, länger daran herumgefeilt, andere dagegen gleich freudig aufgenommen, waren von ihren Sitzen hochgeschneilt (ich weiß nicht, warum mir das wichtig war, aber sie schnellten hoch) und hatten sich an den Hän-

den gefaßt - all das ließ sich lebhaft vorstellen, zumindest was mich angeht. Die Ideen der Befehlshaber werden dann mittels vieler emsiger Hände, eifriger Betriebsamkeit verwirklicht, und am Erfolg der Darbietung, das sah ich wohl, konnte nicht der geringste Zweifel bestehen." Diesen Abschnitt (wie fast das ganze Buch) kann man sowohl durchaus ironisch wie auch völlig frei von jeder Ironie lesen. Und wir kommen dabei, je nachdem, zu ganz anderen Ergebnissen, ob wir uns György Köves oder Imre Kertész im Fokus der Position des Erzählers vorstellen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich wahrscheinlich die Lektüre der ungarischen und der deutschen Kertész-Leser, vor allem deshalb, weil die letzteren sich wohl kaum ein Bild darüber machen können, wie Imre Kertész mit den hinter ihm liegenden Jahrzehnten, d. h. wie ein Budapester Intellektueller, der von der Literatur lebt, ist und lebt. Folglich verlassen sie sich auf György Köves, weshalb sie aller Wahrscheinlichkeit nach weniger Möglichkeiten haben, eine ironische Lektüre zu finden.

Auf diese Weise bleibt die Ironie von Kertész - nachdem ja letztendlich nur der Leser dafür kann - frei von jeder Frivolität, und Kertész kann nach wie vor ein klassischer Autor bleiben. Ein klassischer und universeller Autor - wenn wir die Bedeutung der beiden Attribute richtig entflechten, können wir ihn damit zu einer sehr vornehmen Reihe von Namen hinzufügen. Der betagte T. S. Eliot — auch er hatte den Nobelpreis bereits hinter sich - sann über die Bedeutung dieser Wörter viel nach. Bei einer letzten Prüfung fand er in der europäischen Kultur nach der Antike drei universelle Klassiker: Dante, Shakespeare und Goethe, drei charakteristische und gut übersetzbare Autoren. Goethe bemerkt auch irgendwo, daß in der Literatur das wichtig sei, was bei einer Übersetzung hinübergelange. Jemand anderer könnte auch das Gegenteil davon behaupten, doch auch Eliot sagt nicht, daß diese drei die besten Autoren seien (Hölderlin beispielsweise empfindet er auch als intensiver denn Goethe), sondern, daß sie die universellen Klassiker sind. Natürlich ist auch offensichtlich, daß das Lebenswerk von allen dreien ein Segment, eine Bedeutung besitzt, die bei einer Übersetzung nicht hinübergelangt, die immer nur den Italienern, den Engländern, den Deutschen vorbehalten bleibt. Bei Kertész gehört wahrscheinlich das oben dargelegte Ironie-Potential in den Bereich der Unübersetzbarkeit. Daß Kertész bei der Darstellung des Holocaust auf die Struktur der Pester Witze, der Judenwitze anspielt.

Eine Eigenheit der Pester Judenwitze im Gegensatz zu den Zigeunerwitzen ist, daß ihr Rassismus selten aggressiv ist - obwohl sie in gewisser Weise rassistisch sind, insofern die Benennung der Rassen und die Thematisierung der stereotypen Eigenschaften als Rassismus gelten -, antisemitisch jedoch können sie im seltensten Fall genannt werden. Die natürliche Ursache dafür liegt darin, daß diese urbane Folklore zu einem gewissen Maß Teil der spezifischen kulturellen Selbstrepräsentation des Judentums ist. Die in den Witzen demaskierten stereotypen Eigenschaften fallen im großen und ganzen eher unter eine positive als eine negative ge-

sellschaftliche Bewertung: durchtriebene Denkweise, starke Gruppensolidarität, gute Adaptationsfähigkeit. Um zu verdeutlichen, was ich meine, erzähle ich einen Witz, der dieselbe gedankliche Struktur aufweist, wie das oben erwähnte Zitat.

Während des Krieges betrachten zwei, aus Deutschland geflüchtete Juden in London eine Parade. Der eine sagt zu seinem Gefährten: „Das ist für die ein Paradeschritt? Die sollten unsere zu Hause sehen!“

Es ist ganz eindeutig, daß die oben zitierte Stelle in Kenntnis dieses Witzes und der in seinem Hintergrund verborgenen eigenartigen Identitätskrise auch anders gelesen werden kann. Um diesen Hintergrund zu illustrieren, sei mir gestattet, noch einen Witz zu erzählen, der sich im 20. Jahrhundert zu jeder Zeit zugetragen haben könnte, außer gerade in der ersten Hälfte der vierziger Jahre.

Kohn (die stereotype Figur des „kleinen Juden“ in den Pester Witzen - *Hg.*) emigriert nach Belgien und meldet sich zum Heer. Der Feldwebel läßt die Rekruten in Reih und Glied aufstellen und teilt sie auf: „Nach rechts die Wallonen, nach links die Flamen!“ Kohn meldet sich: „Und sagen Sie bitte, wohin sollen sich die Belgier stellen?“

Auch dort läßt sich eine Witzstruktur erahnen - obwohl der Textteil auch ohne diese eine kohärente Lektüre erlaubt -, als sie an die Grenze gelangen und der ungarische Gendarm den Deportierten im Tausch für Trinkwasser die Wertsachen wegnehmen will, da wie er sagt: „Schließlich seid auch ihr ja eigentlich Ungarn!“ Als der Tausch dann nicht gelingt, quasi als Pointe des Witzes sagt er: „Ihr Saujuden, ihr würdet noch aus den heiligsten Dingen ein Geschäft machen!“

Wahrscheinlich ist diese Lektüre-Variante das, was von Kertész lediglich den Ungarn vorbehalten ist, was unübersetzbar ist. Als Eliot seine Triade der universellen Klassiker aufgestellt hat, grübelte er lange darüber nach, ob er Cervantes auch zu ihnen zählen solle. Diese Autoren haben ja in ihren Werken eine Generation, eine Periode, eine Wertordnung universell dargestellt, nicht zuletzt durch die von ihnen erschaffenen universellen Protagonisten (Hamlet, Faust). (Bei Dante realisiert sich das etwas anders.) Obwohl genau dasselbe auch für Cervantes und seinen Protagonisten gilt, hat Eliot davon trotzdem Abstand genommen und nicht nur aus zahlenmystischen Gründen. Dante, Shakespeare und Goethe stellen ihre eigene Wertordnung im Glanz des Goldenen Zeitalters (auch wenn mit Szenen ihres tragischen Niederganges) dar, während Cervantes die seine durch ihren Verfall, ihre Vernichtung und ihr Lächerlich-Werden präsentiert. D. h. Eliot hat im großen und ganzen aus denselben Gründen Cervantes und seinen Protagonisten aus der Klasse der universellen Klassiker ausgeschlossen, aus denen Pater Jorge, der Bibliothekar des Romans *Der Name der Rose* schlußendlich den zweiten Band der *Poetik* von Aristoteles verspeist.

Das 20. Jahrhundert bot aber eher solche Figuren wie z. B. Šwejk oder Leopold Bloom, die nicht mal so sehr Don Quijote als eher Sancho Pansa gleichen. Auch sie könnten eine Triade bilden. György Köves oszilliert zwischen den beiden

Gruppen, den affirmativen Protagonisten und den subversiven Antihelden: Die deutschen Intellektuellen und die Schwedische Akademie sehen ihn wahrscheinlich in der Gesellschaft von Hamlet, Faust und Dante, der ebenfalls in die Hölle hinabgestiegen ist, und wir Ungarn können ihn uns, wenn wir wollen, auch in der anderen Gruppe vorstellen. Dieser Teil von ihm ist uns vorbehalten, auch dann, wenn dafür kein Preis vergeben wird und wahrscheinlich auch Aristoteles keine Zeile darüber geschrieben hat.

*Übertragen von Christine Rätz*

# ENTSCHEIDUNG UND URTEIL

IMRE KERTÉSZ: *ROMAN EINES SCHICKSALLOSEN*

ÁGNES PROKSZA

Eötvös-Lorand-Universität, Budapest  
Ungarn

Der Text versucht, die Doppelheit der Entscheidung und des Urteils, ausgehend von einer der Schlüsselszenen des Romans - der Visite des Lagerarztes -, als eines der Grunddilemmas des *Roman eines Schicksallosen* aufzuzeigen. Der Unterschied zwischen einer Entscheidung und eines Urteils kann wie folgt dargestellt werden: Die Entscheidung setzt eine gegenwärtige Situation voraus, in der dem Entscheidungsträger kein externes System von Normen oder Kriterien zur Verfügung steht, das ihm beim Entscheidungstreffen helfen könnte. Das Urteil, das aufgrund von vorher bekannten und angenommenen Kriterien gefällt wird, stellt den Gegenpol der Entscheidung dar.

Die Schoah wird im Roman aufgefaßt als ein metahistorisches (außerhalb der Geschichte stehendes) und mit externen Maßstäben unmeßbares „Ereignis“, also als der Gegenstand einer Entscheidung. Der Grund dafür liegt einerseits darin - wir können dies mithilfe von anderen Kertész-Texten feststellen -, daß die Schoah nach der Meinung von Kertész die Gültigkeit des externen Normensystems (der Rationalität) aussetzt. Andererseits, wenn wir den Holocaust als ein Teil der Geschichte auffassen, dann wird dieser in Vergessenheit geraten, in dem Sinne, daß die Radikalität der Bedeutung dieses Wortes allmählich verschwindet.

Der Text weist durch die Analyse der Sprache des *Roman eines Schicksallosen* nach, daß der Roman uns - gerade mithilfe seiner einzigartigen Sprache - „auffordert“, den Holocaust als etwas zu akzeptieren, das sich außerhalb der Geschichte befindet, und ihn als den Gegenstand einer Entscheidung aufzufassen.

Schlüsselwörter: Urteil, Entscheidung, Inertialsystem, Schoah, Gegenstand, Ereignis, Vergessen vs. Erinnerung, Interpretationlosigkeit, Sprachspiel

## I.

Die Suche nach den Schlüsselszenen und deren Aufzeigen in einem Prosawerk ist wahrscheinlich deshalb unumgänglich, da man erst auf der Grundlage der Schlüsselszenen den Versuch unternehmen kann, eine Antwort auf die Frage zu geben, welche *jene* Fragen sind, als deren Antwort das Werk gleichsam vor uns steht. Es ist hierbei indessen keineswegs von der Rekonstruktion zeitlich früherer

Fragen die Rede. Die Verflechtung der möglicherweise verlautenden Frage und des als Antwort verstehbaren Werks ist keineswegs durch ihre zeitlichen Verhältnisse bestimmt<sup>1</sup> - das Problem ist vielmehr jenes, was beide zu erschließen bemüht sind.

Der *Roman eines Schicksallosen*, das Werk von Imre Kertész, das 1975 das Tageslicht erblickt hat, stellt all jene vor eine schwierige Aufgabe, die versuchen, die im Text Gestalt annehmenden Schlüsselsituationen aufzudecken. Der Aufbau des Romans ist derart straff und bewußt komponiert - und er beschränkt sich in dieser bewußten Komposition größtenteils auf das Aussprechen eines Minimums -, daß es nahezu unmöglich ist, alle entscheidenden Momente in Betracht zu ziehen. Gleichzeitig eilt uns jedoch der als Struktur des Werkes geschaffene Aufbau auch zur Hilfe: Welchen seiner Teile wir auch immer herausgreifen, er scheint das ganze Werk mit sich zu reißen. So kann die Auswahl der Szene, die wir näher betrachten wollen, zwar als willkürlich erscheinen, doch die Frage, die aufgeworfen wird, betrifft das Ganze des Textes, mehr noch: Sie weist auf Jene Fragen" hin, auf die sich der Text als eine Antwort verstehen läßt.

## II.

Nimmt man die Möglichkeit einer Einteilung an, nach der sich der *Roman eines Schicksallosen* in drei Teile gliedert,<sup>2</sup> so kann man feststellen, daß die Szenen des zweiten Abschnittes in entscheidender Mehrzahl an die sog. obligatorischen Knotenpunkten<sup>3</sup> - das heißt an die von Auschwitz bewahrten Topoi der kollektiven Erinnerung - anknüpfen. Eines dieser unauslaßbaren „Elemente“ ist die von dem Lagerarzt vorgenommene Musterung und die darauf folgende Selektion, nach der sich entscheidet - und zwar im wahrsten Sinne des Wortes -: wer am Leben bleiben darf und wer nicht. Der Roman rührt an dieser Stelle jedoch nicht an der Rolle des Arztes. Die Hauptgestalt der Situation - in der ein Mensch über einen anderen Menschen *entscheidet* oder der Logik des Romans folgend: statt seiner *entscheidet* (da rührt die Schicksallosigkeit des Individuums her) - ist nämlich nicht der „gebildet“ und „sympathisch“ wirkende Arzt mit den „gütig blickenden Augen“, sondern der sich selbst als Sechzehnjährigen ausgebende und so die Möglichkeit des Fortschreitens (des Überlebens) „erkämpfende“ jüdische Junge, in dem sich die oben genannten Attribute formulieren, und der, indem er sich innerhalb von Augenblicken einer unbekanntem Situation anpaßt, mit den Augen des Arztes nicht umhin kann „festzustellen, wie viele von ihnen alt oder sonstwie unbrauchbar waren“ (97-100).<sup>4</sup> Das Bild, das sich uns auf diese Weise darbietet, ist einerseits absurd, andererseits unglaublich „wirklichkeitsnah“. Absurd scheint es, da der verschleppte, ausgehungerte und gequälte Halbwüchsige die Gruppen von *wir und sie* ganz einfach nicht so bestimmt, nicht so aufstellt, wie er dies jegli-

eher Erwartung entsprechend - eine Ausnahme bildet hierbei der Horizont des Nazismus - zu tun hätte. Andererseits wiederum ist die „Sättigung“ mit der Realität von der Situation untrennbar: Der Verfasser tut nichts anderes, als die alltäglichen Erfahrungen zu radikalieren. Um bei der Szene zu verweilen, es wird deutlich: Gut und Böse stehen einander - in den sich aufeinander schiebenden Zeiteinheiten des Lebens - nicht in der Weise in Opposition, daß sie *ohne äußere Kriterien* zu jeder Zeit und strikt voneinander trennbar wären. Wenn man davon ausgeht, daß einem kein *gegebenes* „Inertialsystem“ zur Verfügung steht, mit dessen Hilfe man immer fähig ist, Unterscheidungen sicher vorzunehmen, dann stellt sich die Frage: Auf welcher Grundlage treffen wir dennoch Entscheidungen?

Dieses - nach der obigen Szene formulierbare - Problem ist jedoch „nur“ ein Teil jener umfassenderen Frage, auf die das Ganze des Textes eine Antwort ist. Der Junge trifft in der Situation von „damals und dort“ irgendwie eine Entscheidung - nach den Erwartungen des Menschen der europäischen humanistischen Kultur eine falsche. Das heißt, *es kommt ein Urteil darüber zustande, wie der Junge entschieden hat*. Aber ist es wohl legitim, aus der Position des „hier und jetzt“ seine Antwort auf die Herausforderung „damals und dort“ zu beurteilen? Insofern die Antwort auf das obige Dilemma ein Ja ist, ist die durch den Text aufgezeigte Situation tatsächlich absurd - und nichts mehr. Wenn sich die dargestellte Szene jedoch nicht mit einem einfachen Urteil „abschließen“ läßt, oder wir nicht darüber hinweggehen können, da etwas bleibt, was durch das Urteil nicht aufzuheben und zurückzunehmen ist, dann sind wir gezwungen, darüber nachzudenken, warum das Urteil nicht zur Außerkraftsetzung der aus seinem Gesichtspunkt falschen Entscheidung geeignet ist. Umgekehrt und auf den vorherigen Abschnitt zurückkommend: Insofern wir akzeptieren, daß die Szene, die die von dem sich die Gesichtspunkte des Arztes aneignenden Jungen vorgenommene - imaginäre - Klassifizierung aufzeigt, nicht ausschließlich aus absurden Momenten aufgebaut ist, dann ist auch einzusehen, daß das zeitlich später erfolgende Urteil nicht fähig ist, die gegenwärtige Entscheidung jeder Berechtigung zu berauben. Indessen sind diese Passagen des *Roman eines Schicksallosen* keineswegs nur aus „unmöglichen“ Elementen aufgebaut. Der Verfasser denkt - wie bereits erwähnt - die „Gegebenheiten“ des Alltags weiter, insbesondere zwei ihrer Momente. Einerseits rechnet er mit der in den Menschen „kodierte“ Radikalität des Bösen und legt darüber Rechenschaft ab, wobei er neben der Empirie auch eine nicht geringe philosophische und literarische Tradition hinter sich weiß. Andererseits schafft er in der Gestalt von György Köves ein handelndes Subjekt, das weder über ein ausgefeiltes Wertsystem verfügt noch über - die Rationalität als Basis nutzende - Wert- und Moralkriterien, die man sich auf dem Weg der Sozialisation aneignen kann. In der Figur des Jungen erhält jener Versuch Gestalt und Stimme, der die Frage stellt: Wenn für ein zur Entscheidung berufenes Individuum aus irgendwelchen Gründen eine als sicher betrachtete Werthierarchie nicht existiert, aufhört zu existieren

oder soeben nicht zur Verfügung steht, kann es dann Nein zu einem solchen - von den Traditionen der europäischen humanistischen Kultur vollkommen unterschiedlichen - Paradigma sagen, das der Nazismus verwirklicht hat?

Damit sind wir zum Verhältnis von Urteil und Entscheidung zurückgelangt. Die von uns gewählte Schlüsselszene konfrontiert uns damit, wie „gegenwärtige“ Entscheidung und nachträgliches Urteil voneinander abweichen, ja miteinander sogar kollidieren. *Die wichtigste Anweisung an den Leser dieser Textstelle kann folgende sein: Entscheidung und Urteil fallen oft nicht zusammen, und selbst wenn doch, der wesentliche - existenzielle - Unterschied zwischen diesen beiden darf auch dann keineswegs außer Acht gelassen werden.*

Der wesentliche Unterschied zwischen Entscheidung und Urteil liegt - meiner Ansicht nach - darin, daß während die erstere ausnahmslos Bestandteil einer betont gegenwärtigen Situation ist, das letztere immer retrospektiv ist, auf eine Vergangenheit zurückblickt. Um diese Behauptung anders zu formulieren und in ein Bild umzusetzen, könnte gesagt werden: Die Entscheidung läßt sich als Punkt, das Urteil demgegenüber als Geschehnis fassen. Die Situation der Entscheidung wird dadurch punktuell und häufig unendlich schwierig, da für den sich darin Befindenden keine Vergangenheit zur Verfügung steht, die als Muster dienen könnte; und er kann nicht mit der Zukunft rechnen, die ihm aus seiner Position entweder erkennbar wäre oder in der er sich auskennen könnte. Demgegenüber kann sich der Urteilende<sup>5</sup> auf die Vergangenheit als Muster stützen, und auch die Zukunft ist ihm bekannt, denn das, was Gegenstand seines Urteils ist, liegt in der Vergangenheit im Vergleich zur Zeit des soeben vollzogenen Urteilsaktes, der selbst zu dieser Zukunft gehört.

Aus dieser Zwifältigkeit zwischen der Punktualität und des Verfügens über eine Geschichte ergibt sich ein weiterer wichtiger - obschon nicht immer gegebener - Unterschied. Das Urteil entsteht, gerade dadurch, daß es retrospektiv ist - bald reflektiert, bald unreflektiert, doch ausnahmslos -, immer innerhalb eines Begriffsnetzes, eines bestimmten (bestimmbaren) Inertialsystems. Bei der Entscheidung ist es gerade umgekehrt. Der Entscheidung, genauer dem Entscheidenden eilt - meist und gerade bei radikalen Entscheidungen - keine von außen gegebene, bereits vorhandene „Regelsammlung“ zur Hilfe, die befolgt werden könnte.

### III.

Die Zwifältigkeit zwischen Entscheidung und Urteil ist eines der Schlüsselprobleme im *Roman eines Schicksallosen*. Ein Schlüsselproblem in dem Sinne, daß es sich an diesem Punkt nicht mehr um die Reihe sich aneinanderknüpfender Szenen handelt, sondern um das Ganze des Romans und um die Frage, als deren



Antwort er erscheint. *Der Roman eines Schicksallosen kann als ein Text gelesen werden, der die Absicht hat aufzuzeigen: Die in der Metapher von Auschwitz mitgenannte Schoah ist nicht der Gegenstand eines Urteils, sondern der einer Entscheidung.* Damit ist sie jedoch auch kein *Gegenstand*, keine derartige Ereignisreihe, über die ein nachträgliches Urteil gefällt werden kann, sondern eine bis heute *gegenwärtige Situation*, die uns unentwegt Entscheidungen abverlangt - gesetzt, daß wir uns dieser Aufforderung nicht entziehen. Die obige These auf einer anderen Ebene formuliert: Im Roman *kommt* ein solches „Ereignis“ *zu Wort*, das nicht - oder nicht nur - (real)historisch ist, sondern *metahistorisch* (metageschichtlich). Was bedeutet indessen, daß ein scheinbar historisches Ereignis - denn es hat sich in Wirklichkeit innerhalb der Geschichte „ereignet“ und wir suchen es anhand von deren Kategorien einzuordnen - dem Wesen nach nicht historisch ist? Es besagt, daß in der Schoah - das heißt in der systematischen Ausrottung von Menschen durch andere Menschen - eine Tatsache in Betracht gezogen werden muß, die mit unserem bisherigen Wissen von der Geschichte (und überhaupt von der Welt) vollkommen unvereinbar ist,<sup>6</sup> das heißt jene Kategorien, mit denen wir versuchen, uns der Schoah in Ermangelung eines Besseren anzunähern, sie zu *beurteilen*, sind in Wirklichkeit dazu gänzlich ungeeignet. Folgende Zeilen aus *Eine Gedankenlänge Stille* können unsere obige Behauptung untermauern: „Der Holocaust ist nämlich - dem Wesen seiner Charakteristik nach - kein Geschichtsereignis, so wie es andererseits kein Geschichtsereignis ist, daß der Herr auf dem Berge Sinai Moses eine Steintafel mit eingravierten Schriftzeichen übergab.“<sup>7</sup> Die Schoah ist also nicht Teil der Geschichte - wenn nach ihr die Vorstellung von einer einheitlichen Geschichte überhaupt noch aufrechterhalten werden kann -, sondern gerade jene Ausnahme, die eine Fortsetzung der vorherigen Geschichte als einheitlicher Geschichte unmöglich macht. Insofern die Schoah jedoch ein metageschichtliches Ereignis ist, hält sie unumgänglich eine *bis heute andauernde Entscheidungssituation aufrecht*, denn ihre Metageschichtlichkeit bedeutet gerade, daß es eine unmögliche Unternehmung ist, sie als in den normalen Verlauf der Geschichte gehörende - verstandene - Vergangenheit zu betrachten. Und da sie eine Ausnahme darstellt, „kann sie nicht vergehen, denn auch die Normen des Vergehens sind für sie nicht gültig“.<sup>8</sup>

Die Einmaligkeit, die Außerordentlichkeit, der metageschichtliche Charakter der Schoah könnte mit bestimmten Überlegungen zur Geschichte auch bestritten werden. Und dies könnte nicht nur sein: Sie ist in der Tat umstritten. Man könnte glauben, daß das Geschehen der Schoah, ihre Tatsache die Legitimität der Fortschrittskonzeption, welche die Geschichte *als die Entfaltung eines Prozesses* betrachtet, endgültig untergräbt. Doch das Selbstschutzsystem der europäischen Kultur reagiert auf all das anders: Es versucht das Unmögliche, das heißt, es versucht die Tatsache der systematischen Vernichtung eines ganzen Volkes als eine Art Anomalie in den normalen Verlauf der Geschichte einzufügen, zu integrieren.

Um auf die zuvor aufgestellte Dichotomie zurückzukommen: Die einheitliche Vorstellung von der Geschichte ist nur dann aufrechtzuerhalten, wenn die Schoah nicht über das wesentliche Zeichen der Unintegrierbarkeit - das heißt der Metageschichtlichkeit - verfügt, mit anderen Worten: Wenn sie nicht eine zur Entscheidung aufrufende Situation, sondern Gegenstand eines anhand des bestehenden begrifflichen Rahmens vollziehbaren und zu vollziehenden Urteils darstellt.

Die Diskussion - in deren geistigem Kraftfeld der Kertész-Roman erscheint - ist zugespitzt und es gibt keinen Konsens, denn es kann einen solchen gar nicht geben. Dies ist jene Diskussion, die nicht mit einem Kompromiß ausgetragen werden kann, denn das würde - in absolutem Gegensatz zur Bedeutung des Kompromisses - die Niederlage der einen Partei bedeuten. Selbstverständlich jener, die sie sich zur Ansicht einer historischen Außerordentlichkeit verpflichtet hat.

Zur vorherigen Trennung von Entscheidung und Urteil muß - im Licht des oben Genannten - ein weiteres Moment hinzugefügt werden. Entscheidung und Urteil können nicht „nur“ dem Inhalt nach auseinandergehen - wie dies aus der gewählten (Schlüssel-) Szene herauslesbar ist -, sondern auch hinsichtlich ihres Gegenstandes. Genauer gesagt: Es gibt Situationen, Ereignisse, die in bestimmter Weise, das heißt anhand bestimmter Koordinaten nicht beurteilt werden dürfen. Die Variablen des vorherigen Satzes ausfüllend: Auschwitz und die Schoah lassen sich mit dem Instrumentarium der Rationalität nicht beurteilen, denn wenn wir den metageschichtlichen Charakter akzeptieren, dann sagen wir damit nichts anderes, als daß die Vernunft (die nichts von der Metageschichte weiß, da sie nichts davon wissen kann) nicht fähig und nicht geeignet ist, eine Antwort auf die Frage zu geben: Wie kann ein solcher Zustand entstehen, „in dem geltendes Gesetz eine Geburt, die Ankunft eines menschlichen Wesens auf dieser Welt als Verbrechen bewerten konnte, auf das die Todesstrafe stand, in dem also das Gesetz nicht mit der menschlichen Handlung im Verhältnis stand, sondern mit dem Sein, das heißt mit der Schöpfung selbst“?<sup>9</sup>

Außer der Inkompetenz der Vernunft gibt es noch einen weiteren unumgänglichen Grund dafür, warum Kertész der Ansicht ist, daß die Schoah aus dem Geltungsbereich des Normsystems der Rationalität ausgeklammert werden sollte, ohne jedoch, daß sie dabei auf die andere Seite, das heißt in die Irrationalität, gestoßen würde.<sup>10</sup> Dieser Grund ist das Vergessen, das jedoch kein vollkommen neues Moment im Vergleich zu den vorher aufgezählten darstellt, sondern sich aus diesen ergibt. Das Vergessen ist die Folge dessen, daß man sich die Schoah nicht als Metageschichtliches, sondern als Innergeschichtliches vorstellt.

Jene Auffassung, die versucht, die Schoah in den normalen Verlauf der Geschichte einzugliedern, das heißt als Gegenstand eines Urteils zu betrachten, ist ebenso das Vorzimmer des Vergessens wie der Revisionismus, also jene Konzep-

tion, die den Fakt der Schoah bestreitet. Als Ausgangspunkt dient beiden der einheitliche und ordnungsgemäße Verlauf der Geschichte, der mit der Vernunft eingesehen (und beherrscht) werden kann. Wir müssen mithin behaupten, daß die liberale Geschichtsauffassung und die als *Auschwitz-Lüge* bezeichnete Konzeption an einem wesentlichen Punkt eine gemeinsame Voraussetzung haben. Ja, wenn wir der Anweisung von Kertész folgen, können wir *ad absurdum* zu der Einsicht gelangen, daß jene Auffassung, die das Geschehen der Schoah nicht bestreitet (im Gegensatz zum Revisionismus), die nicht schweigt, also die Rede über sie nicht ablehnt (im Gegensatz zur einheitlichen Praxis nicht weniger Gesellschaften),<sup>11</sup> sondern versucht, innerhalb ihres eigenen begrifflichen Rahmens sie zu thematisieren, mindestens genauso die Gefahr des Vergessens in sich birgt, wie die übrigen erwähnten „Verhaltensweisen“.

Die größte Gefahr besteht nämlich nicht darin, daß Auschwitz endgültig aus unserem Vokabular verschwindet - diese Angst ist nicht unbedingt realistisch. Auf jeden Fall ist jene Möglichkeit viel mehr vorstellbar (die in der oben erwähnten Redeweise Tag für Tag auch erfolgt), daß das Wort zum Teil eines anderen Sprachspiels wird. Es bleibt zwar erhalten, doch die Radikalität seiner Bedeutung, die Unikalität seiner Referenz verschwinden - es wandelt sich in einen Begriff um, der ein Ereignis bezeichnet, das den organischen und normalen Lauf der Geschichte bildet.<sup>12</sup> Dieses Vergessen wiederum ist nach Meinung des Autors letzten Endes nichts anderes als der diesmal wirklich endgültige Verfall der europäischen Kultur, welche die Entstehung des Individuums möglich gemacht hat - sofern von so etwas überhaupt noch die Rede sein kann. Auschwitz hat die Wurzeln der „europäischen Tradition“ zweierlei durchschnitten: Einerseits hat es den Begriff des Individuums radikal eingeschränkt (auch dies könnte die Definition der Schicksallosigkeit sein); andererseits hat Auschwitz in der „Gestalt“ des durch die Geburt zum Tode verurteilten Menschen die Schöpfung - also ein Fundament der gesamten westlichen jüdisch-christlichen Tradition - in Frage gestellt. Ob die Tradition, in der auch Kertész steht, fähig sein wird, ihre Wurzeln zu erneuern, ist durchaus zweifelhaft. Der Schriftsteller zitiert an diesen außerordentlich empfindlichen Punkten Bernhard: „wir müssen wenigstens den Willen zum Scheitern haben“. Die Erinnerung ergeht als ein moralisches Gebot an uns, denn das Vergessen - worunter auch die Veränderung, die Verschiebung der Referenz zu verstehen ist - würde nichts anderes bedeuten, als die Bestätigung dessen, was im Zweiten Weltkrieg geschehen ist. Denn das Vergessen oder die Erinnerung ist nicht mehr die Möglichkeit, die den über uns stehenden Mächten ausgeliefert ist, sondern die Wahl eines jeden einzelnen Individuums, seine Entscheidung darüber, ob es als Individuum vermag und sich traut einen Schritt vorwärts zu tun, indem es all dem ins Auge schaut, was es getan hat. Paradoxerweise bringt die Schoah den Menschen nicht nur um die Existenz als Individuum, sondern es kann aus ihr, da sie zeigt, was es bedeutet, als Nicht-Mensch, als Nicht-Individuum zu existieren,

nachträglich jenes Wissen herausgelesen werden, das für das Individuum die Rücknahme seines Selbst bedeuten könnte: „daß die Ursache für die Entwertung des Lebens und den rapiden *existentiellen Verfall*, der unsere Epoche zerstört, eine tiefe Verzagtheit ist, die ihre Wurzeln in der Abwehr der historischen Erfahrung des Bruchs hat und damit des *kathartischen Wissens*, das daraus erwachsen kann".<sup>13</sup>

Um das bisherige zusammenzufassen, der *Roman eines Schicksallosen* kann als ein Versuch gelesen werden, der die Schoah - als Text - ver-gegenwärtigt (also gegenwärtig macht), um erkennbar zu machen: Die Schoah ist in Wirklichkeit - und nicht „nur“ als Text - *bis zum heutigen Tag gegenwärtig*, woraus sich ergibt, daß es eine *logische Unmöglichkeit* ist, nachträglich beziehungsweise mit Hilfe des gerade durch sie ungültig gemachten - verbliebenen - Instrumentariums der humanistischen oder rationalistischen Tradition zu urteilen. Denn täte man dies, so würde man das Tableau der Reden des Vergessens bereichern, den Holocaust zur Vergangenheit, zu einer gewußten und integrierbaren Ereignisreihe wandeln. Anders formuliert: Über Auschwitz hat man nicht nachträglich zu urteilen, sondern mitten drin stehend zu entscheiden, nämlich in einer solchen Situation, in der die Zukunft unbekannt ist; in der nicht bekannt ist, ob sie zu Ende ist; in der die geschichtlichen Perspektiven nicht funktionieren und in der ein sorgfältiges Abwägen der Ereignisse unmöglich ist.

#### IV.

Oben wurde der Versuch unternommen aufzuweisen, daß sich die Ausdrücke im Zusammenhang mit der Schoah untrennbar voneinander in Reihen fügen. Sie bilden zwei, einander gegenüberstehende Serien. Einerseits ist die Verflechtung der „Gesten“ von Urteil-Einfügen-in-die-Geschichte-Vergessen zu erkennen, andererseits, parallel und zugleich im Gegensatz zu dem Vorherigen, bildet die Triade von Entscheidung-Metageschichtlichkeit-Erinnerung eine unzerreißbare Kette. Unbeantwortet gelassen haben wir indessen die - offensichtlich unumgängliche - Frage: Wieso kann behauptet werden, daß sich der *Roman eines Schicksallosen* der letzteren Reihe anschließt, wenn man einmal außer Acht läßt, daß andere Schriften des Autors (*Eine Gedankenlänge Stille; Galeerentagebuch*) dies zu untermauern scheinen? Zwar ist es keineswegs illegitim, sich auf diese Schriften zu berufen, das Zitieren dieser Texte zur Untermauerung unserer Behauptung reicht dennoch nicht aus - es muß dem *Roman eines Schicksallosen* selbst entnommen werden können, welcher Reihe er anzugliedern ist, welcher er sich anschließt. Die Lösung des Dilemmas liegt nicht auf der Hand, weil bereits nach dem ersten Lesen festgestellt werden kann, daß sich der Roman nicht nur mit

den Ausdrücken der Entscheidung-Metageschichtlichkeit-Erinnerung in Zusammenhang bringen läßt. Erstens ist die einfache Lösung aus dem Grund nicht möglich, da in dem Text auch der Urteilsakt auffindbar ist (beispielsweise in jener Geste des Jungen, in der er sich entgegen der Attitüde „das ist mit uns geschehen“ auf den Standpunkt „wir haben Schritte gemacht“ stellt);<sup>14</sup> zweitens deswegen nicht, weil die Metageschichtlichkeit des Ereignisses im Text selbst aus der auktorialen Intention heraus nicht thematisiert werden kann;<sup>15</sup> und drittens auch deshalb nicht, weil der Schluß des Romans die Unerschütterlichkeit der mit vollkommener Ernsthaftigkeit verstandenen Erinnerung zumindest in Frage stellen könnte, was die tatsächliche *Nichtfortsetzbarkeit* des nicht fortsetzbaren Lebens bedeuten würde.<sup>16</sup>

Um entscheiden zu können, in welche Reihe sich der Roman einfügt, müssen die Serien in irgendeiner Weise verlängert werden, jedoch in der Art, daß ihrer Unzerreißbarkeit innerhalb dieser selbst kein Abbruch geschieht. Die Reihen können wahrscheinlich nicht nur um ein Element erweitert werden. Die Entscheidung des Dilemmas wird durch ein konstituierendes Element ermöglicht, das zwar Teil, Glied beider Systeme ist, jedoch in radikal unterschiedlicher Weise. Dazu muß die Sprache der Entscheidungs- und Urteilsakte näher in Augenschein genommen werden.

Ohne jegliche Erklärung ist offensichtlich, daß die Sprache organisches Element beider Serien ist. Urteil und Entscheidung - von nun ab mit einem Glied der Serie die ganze Reihe kennzeichnend/gekennzeichnet - implizieren jedoch charakteristische und charakteristisch abweichende Sprechweisen. An diesem Punkt entscheidet sich, welcher „Seite“ der *Roman eines Schicksallosen* angehört. Die Untersuchung der Sprache gewährt zugleich Einblick darein, wie nach Ansicht von Kertész die Schoah ertönen kann, in was für einer Sprache (und was für einer Struktur) sie in gültiger Weise dargestellt werden kann.

Zwei wesentliche Unterschiede lassen sich zwischen der Sprache der Entscheidung und der des Urteils ertasten: (1) Da die Entscheidung immer in der Gegenwart getroffen wird, schildert der als Sprache der Entscheidung geschaffene Text nicht, sondern zeigt auf, läßt sehen, vergegenwärtigt uns die Situation der Entscheidung, stellt sie uns als Gegenwart dar. Das heißt, der Horizont des Sprechers, Erzählers und Lesers kann kein anderer sein als der Horizont (die Zeit und das Wissen) der Entscheidungssituation. (2) Er „kündigt“ die Sprache des Urteils „auf“, widersetzt sich ihr, er löst mithin jene Kategorien und Sprechweisen auf, die durch ein gegebenes Thema kanonisiert sind und die als konventionelle Sprechweisen gelten.

Die beiden Unterschiede sind auch als zwei wesentliche Bestandteile der Sprache der Entscheidung faßbar, die jedoch nicht separat, sondern miteinander verflochten, sich auseinander organisch ergebend existieren. Denn die konsequente Gleichzeitigkeit des Horizontes des Sprechers, Erzählers und Lesers mit der Ent-

Scheidungssituation impliziert, daß sich jener konventionelle begriffliche Rahmen verändert (im Grunde genommen „sich zurückschreibt“, da er zeitlich nachträglich ist), durch den sich für uns ein gegebenes geschichtliches Ereignis vermittelt und mit dessen Hilfe sich dieses geschichtliche Ereignis an unser früheres Wissen anknüpfen läßt.

## V.

Der *Roman eines Schicksallosen* ist das Werk eines Überlebenden, der den Versuch unternimmt, nicht einen Überlebenden darin sprechen zu lassen. Mit dem Ausdruck aus der Phänomenologie könnte man sagen: Der Verfasser vollzieht eine Epoche. Der intendierte Akt der Urteilsaufhebung findet in zwei Richtungen statt. Einerseits versucht er die Interpretationen, Erwartungen, (Prä-) Konzeptionen aus dem Ereignisfeld des Holocaust herauszuziehen, um dadurch jenes Verhalten des *Lesers* zu desautomatisieren, das mit dem „Thema“ im Zusammenhang steht und anhand zuhandener Kategorien *urteilen würde*. Andererseits fordert der Roman nicht nur vom Rezipienten, all seine bisherigen Kenntnisse und sein Wissen - über das nachträglich als Holocaust bezeichnete Ereignis - zu suspendieren, sondern auch von seinem eigenen Erschaffer. Damit der Schriftsteller Auschwitz und das, was dem Judentum im Zweiten Weltkrieg widerfahren ist, tatsächlich in einem luftleeren Raum unterbringen kann, muß er sich eine solche Sichtweise verschaffen (noch exakter: Er muß einen solchen Gesichtspunkt in den Roman hineinschreiben), der eindeutig simultan zu den Ereignissen ist. Dieser „Blick“ kann zum einen (aus dem Blickwinkel des Jungen, des erzählten Ich) jenes begriffliche Schema nicht anwenden, welches zeitlich später den Ereignissen zugeordnet worden ist, zum anderen will es dies auch nicht (legt man die Position des Autors, des Erzähler-Ichs zugrunde).

Die Überlegung, daß der *Roman eines Schicksallosen* in der Sprache der Entscheidung geschrieben ist, schließt unter den Möglichkeiten des Romans außer der Anwendung von Kategorien zeitlich späterer Herkunft eine weitere „Verhaltensweise“ aus. Nämlich die, nach der der Text des Romans dominierende Monologisierende über einen *vorherigen* Interpretationsrahmen verfügt. Der Erzähler kann die Ereignisse indessen auch nicht in einen früheren, bereits gegebenen - mehr oder weniger ausgereiften - begrifflichen Rahmen einfügen, da dies erneut die Situation des Urteils und nicht die der Entscheidung hervorrufen würde. Aus alledem folgt, daß der wichtigste Entschluß des Verfassers darüber entscheidet, wen er in die Position des Erzählers hebt.

Der Autor läßt Auschwitz durch eine solche Figur (oder eher in einer solchen Figur) ertönen, läßt ihr das Ereignis des Holocaust von neuem widerfahren, die am

markantesten durch ihre Distanz von der Welt, durch das Fehlen des Verständnisses der Umwelt, im weiteren Sinne durch die Interpretationslosigkeit gekennzeichnet ist. Die Entscheidung, die der Verfasser bei der Wahl des Protagonisten trifft, ist zwar einerseits gegeben - denn er selbst hat die Welt der Lager, die Judenverfolgung im Zweiten Weltkrieg als Jugendlicher durchlebt -, andererseits ist sie neben aller Plausibilität unbestreitbar genial und in ihren Möglichkeiten bis zum Letzten ausgenutzt. Daß er den Gesichtspunkt eines Kindes, das noch nicht in die Welt eingeführt ist, sich im Leben noch nicht auskennen kann, zum einzigen und aufnehmenden Blick der Ereignisse - und damit des Romans - macht, verengt auf den ersten Blick unter Umständen die Möglichkeiten des Erzählens (denn all das, was ein Jugendlicher erzählen kann, ist eingeschränkt); jedoch stellt sich beim Lesen des Romans heraus, daß der Autor sich gerade damit ein unglaublich breites Spielfeld eröffnet. Darüber hinaus ist dies die einzige Art und Weise, die möglich macht, die Ereignisse ohne Interpretation und unter dem Bedarfeines minimalen äußeren (und zugleich nachträglichen) Gesichtspunktes sprachlich vernehmlich zu machen.

In der Gestalt des Jungen kehrt ein unvergeßlicher „Antiheld“ der Weltliteratur teils in verfeinerter, teils in radikalierter Form zurück. Der in den Kertész-Schriften so häufig „eine Rolle spielende“ Camus veröffentlichte jenen Roman, den das ungarische Lesepublikum als *Közöny* [*Gleichgültigkeit*] kennenlernen konnte ursprünglich unter dem Titel *L'étranger/Der Fremde*. Der ursprüngliche Titel kennzeichnet den Grundzug von Mersault, der nur für die Außenwelt - gerade die fremde Außenwelt - die Gleichgültigkeit ist, vielleicht treffender. Zur Verwirklichung der Intentionen des Verfassers des *Roman eines Schicksallosen*, das heißt zur Darstellung der Welt des Hier und Jetzt ohne eine Interpretation, bedarf es eines solchen Blickes, der - wie bei Mersault - die Welt entblößt, da er sie nicht durch einen vorher erhaltenen Filter betrachtet; aus „unserem“ Blickwinkel interpretiert, durch eine schonungslose Kritik und Sachlichkeit gekennzeichnet ist. Aus dem Verhältnis der Gestalt von Camus zur Welt entspringt dasselbe wie aus der Grundsituation des „Helden“ des *Roman eines Schicksallosen*: Sie sind unfähig zu lügen. Mersault spricht entweder aus, was er über eine gegebene Situation denkt, oder aber er schweigt. Die von Kertész konstruierte Figur handelt ebenso. Das Ergebnis: die trockene und streng „sachliche“ Beschreibung von aufeinanderfolgenden Lebenssituationen, deren Sachlichkeit doch nicht die Objektivität eines Außenstehenden ist, gegen die kein Einspruch erhoben werden kann, sondern das Gewicht eines mitten in der Welt stehenden - obwohl sich darin fremd bewegenden - Blickes. Der vierzehnjährige Jugendliche berichtet in dem gleichen emotionslosen Ton von den Ereignissen, wie auch Mersault über keine wirklichen - gewohnten, erwarteten - Gefühle im Zusammenhang mit dem Stand der Dinge verfügt. Sie geben keine derartigen Äußerungen von sich - oder nur unendlich abgeschwächt, reduziert -, die von der institutionalisierten Tradition als

Gefühle bezeichnet würden. Die Grundmotivation beider Figuren bilden die physischen Bedürfnisse. Die Texte - genauer gesagt, die darin stattfindenden Geschehnisse beziehungsweise deren „Vermittlung“ durch den Erzähler - bauen auf der Motivreihe von Erschöpfung, Langeweile und Hunger (sowie auf den Gegensätzen dieser Wahrnehmungen) auf. Der Unterschied liegt darin, daß das, was im Roman von Camus die (vergrößerte) Rebellion des Ich gegenüber die Institutionen des äußeren Milieus ist, bei Kertész schon fast motiviert genannt werden kann. Der jüdische Junge verfügt ja - als Kind - noch über kein fertiges Interpretationsinstrumentarium, er hat keine eingefahrenen Schemen, mit denen er auf die Außenwelt, auf die menschlichen Gesten reagieren könnte, und daneben gären in ihm all die Aversionen eines Jugendlichen gegen pathetisch wirkende Gefühle. All diese Züge von ihm müssen von dem Autor zugespitzt - und damit der Erzähler über einen unvoreingenommenen Blick verfügt - fremd sein. Die strenge Konsequenz von Kertész und die Unerschütterlichkeit seiner Intentionen machen deutlich, daß der Junge nicht erst gegenüber einer total absurden Welt - das heißt gegenüber den Konzentrationslagern - fremd ist, sondern vom ersten Augenblick des Romans an. Nirgends ist er zu Hause: Weder in dem Budapester Umfeld der Vorkriegsjahre noch im Kreis seiner Familie oder Spielgefährten, noch in der hebräischen Sprache, noch in den Gefühlen. Mit der gleichen und keiner andersgerteten Fremdheit verhält er sich zu der Welt der Lager. *Der Autor entscheidet nicht, welches jenes in der Welt herrschende Paradigma ist, das menschlich-moralisch akzeptabel ist, sondern führt die möglichen* (genauer: die damals herrschenden) *Paradigmen* aus einem Blickwinkel vor, dessen „Besitzer“ mangels vorheriger Sozialisation und Eingeweihtheit in vollem Umfang unvoreingenommen ist.

Der Tonfall des Auftaktes<sup>17</sup> bleibt in beiden Romanen durchgängig konsequent, die Strenge wird nicht gemindert, zeitweilig schlägt sie beinahe in Naturalismus um. Eine Ausnahme bildet dabei - und auch darin zeigen sie eine Parallele - der letzte Teil. Die Schärfe wird stumpfer, die Beile gehen nicht mehr so häufig und so wuchtig nieder. Sowohl Mersault als auch der jüdische Junge durchlaufen eine gewisse Wandlung, infolge deren sie empfinden lernen oder mindestens zu bestimmten Gefühlen fähig werden. Der Protagonist in *Der Fremde* versteht endlich seine Mutter; er ahnt, warum sie versucht hat, noch im Heim ein neues Leben zu beginnen; im Gefängnis wird ihm die jedem Menschen innewohnende, unauslöschliche Sehnsucht, aus den abgekarteten Spielen auszubrechen, plötzlich bewußt. Der ins Lager verschleppte Junge kehrt nach Budapest zurück und bricht auf, um seine zurückgebliebenen Verwandten und die Familie seines Freundes zu suchen. Die Sprechweise schwenkt offen ins Lyrische über, gleichwohl bei weitem nicht, als ob die Absurdität der Welt inzwischen „nachgelassen“ hätte. Die „zarte Gleichgültigkeit der Welt“ ist in die Sprache des *Roman eines Schicksallosen* übertragen nichts anderes als das erwachende Heimweh des Jun-



gen nach den Konzentrationslagern:<sup>18</sup> Beides - die als Institutionssystem funktionierende Außenwelt und das mit berechenbarer Genauigkeit funktionierende Todeslager - bringt paradoxerweise eine Ordnung in die ansonsten undurchschaubaren und unerbittlichen Ereignisse, auch wenn diese Ordnung - auf diese oder jene Weise - tödlich ist.

Wir haben bislang behauptet, der *Roman eines Schicksallosen* radikalisiere die „Konzeption“ von Camus und bringe damit jene Auffassung von der Fremdheit an deren mögliche Grenze, die in den literarischen Werken des 20. Jahrhunderts durchaus regelmäßig begegnet. Nach dieser Vorstellung stehen die absurde, unverständliche Welt und das Individuum einander gegenüber, ihr Verhältnis ist grundsätzlich ein Kampf. Demgegenüber läßt sich das Verhältnis des Helden von Kertész nicht als ein scharfer Gegensatz beschreiben - es ist viel differenzierter. Er ist zwar fremd in der Welt, steht zu ihr jedoch in keinem Gegensatz. Der Protagonist aus *Der Fremde* ist fremd in der Welt und steht zu ihr in Opposition, genauer gesagt, er versucht, ihr zu widerstehen. Sein Widerstand führt - aufgrund der ausgezeichneten Funktionstüchtigkeit der Maschinerie - zum Tod. Wahrscheinlich könnte er fliehen, doch tut er es nicht. Der Erzähler des *Roman eines Schicksallosen* versteht die Welt nicht, doch verwirft und verachtet er sie nicht. Die Reaktionen des Jungen stehen in der Anziehungskraft zweier unreflektierter Kraftsysteme: Einerseits sind sie berufen, meist unbekannte Erwartungen zu befriedigen oder ihnen gar zuvorzukommen, andererseits sind sie durch seine eigenen Bedürfnisse beherrscht. *Er versteht die Welt nicht, doch daraus zieht er nicht die Konsequenz, die Welt sei sinnlos.* Seine Fremdheit kommt von keinen Präkonzeptionen, sondern rührt ganz im Gegenteil vom Fehlen dieser her. Der *Roman eines Schicksallosen* verkehrt die Grundsituation von *Der Fremde*: Der Text wird nicht von der vorausgesetzten oder gewußten Irrationalität der im übrigen für andere rational erscheinenden Welt gelenkt (wie es bei Camus geschieht), sondern - zumindest aus dem Blickwinkel der Opfer- durch die bis ins Absurde gesteigerte Suche nach der Rationalität der total absurd scheinenden Welt. Der von allem beraubte jüdische Halbwüchsige forscht auch in den unmöglichsten Situationen nach der Logik der Welt, stößt nach der sinnvollen, weil verstehbaren - den Sinn aus der Verstehbarkeit schöpfenden - Erklärung. Daraus folgt, daß er die unterschiedlichsten Interpretationen der Welt und der Situationen, die absurdesten Tatsachen zu akzeptieren vermag, falls sie ihm im Rahmen einer logischen Erklärung präsentiert werden. So hält er den Vortrag des Rabbiners über die Bestrafung der Juden durch den Herrn, die Nachricht über den „natürlichen“ Tod der vor Durst gequälten und diesen Qualen schließlich erliegenden alten Frau als gleichermaßen für wahr; und findet die an ihn noch „zu Hause“ gerichteten Mahnungen von Onkel Lajos und der Stiefmutter sowie des jüdischen Sträflings im Lager gleichermaßen befolgenswert.<sup>19</sup>

Der Junge versucht - solange es mit seinen eigenen Interessen vereinbar ist, wobei die Interessen und Ansprüche selbstverständlich mit dem Fortschreiten der Zeit beinahe unmerklich geringer werden -, seinen Kräften entsprechend auf die Herausforderungen der Welt zu reagieren. Sich auch dort anzupassen, wo es vielleicht nicht mehr möglich ist. Das Konzentrationspotential des Romans von Kerécsz liegt gerade hierin: Er ergeht sich nicht in der minuziösen Darstellung der unsäglichen Fremdheit der Welt, sondern stellt uns den Weltzustand, der von jedem anderen Verfasser als absurd hingestellt wird, als das in der für das Schicksal des Jungen gehaltenen Schicksallosigkeit Natürliche und Zu-Akzeptierende vor. Das System, in das der Junge im Konzentrationslager gerät, setzt sich die ihn - und noch viele andere - irreführende Maske der Logik und der Legalität auf. Der *Roman eines Schicksallosen* „macht“ von einem doppelten Dreh „Gebrauch“: Das Opfer beklagt sich nicht, seine Sicht ist zwar nicht die des Opfers, seine Position, sein „Status“ bleibt dennoch der eines Opfers. Im Roman ist auch die natürliche Welt (vor dem Krieg) eine absurde und auch die absurde Welt ist natürlich.

Die Suspendierung des im vorhinein gegebenen begrifflichen Rahmens und der zeitlich später einsetzenden Interpretationen - die sich in der Gestalt des Jungen verwirklichen kann - ist das *eine* Element jener Erzähltechnik, die berufen ist, in der Position des Sprechenden die epistemologische Vorzeitigkeit gegenüber Auschwitz zu sichern. Die *andere*, mit der vorherigen zumindest gleichrangige Komponente in der Erzähltechnik ist die Dekonstruktion der Substanz des Erzählers, mit anderen Worten die Vereitelung dessen, daß wir die Position des Erzähler-Ich genau feststellen können, und damit auf die Frage „Wer spricht?“ exakt antworten können.<sup>20</sup> Die im Text auftauchenden Selbstreflexionen und Erinnerungen, die Veränderung des temporalen Verhältnisses zwischen Erzähler und Ereignis - häufig innerhalb eines Satzes -, mithin infolge des Abbaus der Einheit des Ich-Erzählers, bewegt sich der Roman in die Richtung, daß er nicht beschreibt, sondern aufzeigt, sprechen läßt. Dazu kommt noch, daß die Einklammerung an einigen Stellen ein voller Erfolg ist: Der Verfasser tritt in zahlreichen Fällen nicht aus jenem Erfahrungsraum heraus, der das „Reich“ des Erlebenden (und nicht des Überlebenden) ist - der Blick des Überlebenden und des Erlebenden ist der gleiche Blick.<sup>21</sup>

Es wurden zwei - wenngleich voneinander untrennbare - Komponenten der Sprache der Entscheidung unterschieden. Die erste, das heißt die Gegenwärtigkeit, das Aufzeigen manifestiert sich auf den Roman übertragen in dem Versuch, den Wissens- und Zeithorizont in eine Erfahrung vor Auschwitz umzuformen. Es ist vielleicht keine unzulässige Ungenauigkeit zu behaupten, daß dieser Versuch - nicht ausschließlich,<sup>22</sup> doch in erster Linie - die *Grammatik* des Romantextes betrifft: Er nährt sich aus den Varianten, die durch die Suffixe der Gegenwart, der

Vergangenheit und der Zukunft zustande kommen; aus der - seit langem bekannten - Unfixierbarkeit des Personalpronomens „ich“; aus den monotonen Parataxen. Die andere Konstituente der Sprache der Entscheidung jedoch - die wir in dem Abbau der Kategorien des Urteils, in der Infragestellung der konventionellen Sprechweisen und in der Opposition diesen gegenüber dingfest gemacht haben - ist ausgesprochen von *semantischer* Art und Motivation. Um verstehen zu können, was wir als nicht-konventionelles Sprechen bezeichnen, muß zunächst geklärt werden, was die Anwendung eines konventionellen begrifflichen Rahmens bedeutet oder bedeuten kann.

Zur Umschreibung der die Sprache betreffenden Konvention sind wir gezwungen, eine - fertige - begriffliche Basis zur Hilfe zu rufen, wobei die Wahl mit Sicherheit den Vorwurf der Eventualität herausfordern kann. Dem kann kaum ausgewichen werden, doch kann man versuchen, sich für eine Theorie zu entscheiden - genauer: für bestimmte von derer Elementen -, die offensichtlich nichts anderes sagt, als was einem die alltäglichen Erfahrungen bieten.

Die sprachliche Konvention könnte folgendermaßen bestimmt werden: Der Gebrauch der Sprache ist nicht willkürlich, das heißt es werden beim Sprechen - im weitesten Sinne - Regeln befolgt, die auf einem Konsens beruhen. Die Untrennbarkeit von Sprache (Sprachgebrauch) und der Befolgung von Regeln stellt Wittgenstein, einer der Initiatoren der Philosophie der alltäglichen Sprache/der Alltagssprache, in seinem Werk *Philosophische Untersuchungen* fest. Und obwohl dies keineswegs bedeutet, daß die Sprache als solche definierbar wäre oder die Regel zur Befolgung der Regel gegeben werden könnte,<sup>23</sup> dennoch gibt es eine Praxis (nennen wir sie gesellschaftlichen Umgang), in der es mit mehr oder weniger Erfolg überprüfbar ist, ob das Individuum im Sinne der Regeln oder ihnen zuwider handelt. Ein bestimmtes Sprachspiel aber - die verschiedenen Sprachspiele existieren in der Sprache nebeneinander so wie die Mitglieder einer großen Familie - ist nur dann funktionstüchtig, wenn die daran Beteiligten die dazugehörigen Regeln einhalten. Sonst kann das Spiel nicht *sorglos* gespielt werden - wer gegen die Regeln verstößt, ist ein Spielverderber.

Jemand, der in seiner Muttersprache spricht, weiß zumeist, in welcher Situation (in welchem Sprachspiel) er welchen Ausdruck verwenden muß/kann, auch wenn er das Warum nicht (oder nicht immer) kennt. Die „uns zur Verfügung stehende“ Sprache ist uns mithin meistens ein - nennen wir es einmal so - Zeichensystem, in dem die Bedeutung der einzelnen Elemente in ihrem festgelegten Beziehungssystem zueinander nicht in Frage gestellt wird, und wir uns unter diesen Elementen - und damit im gesamten System - mit einer bestimmten Vertrautheit bewegen.

Die als unser eigen *empfundene* Vertrautheit hat ihren Ursprung darin, daß wir uns auf *die Invarianz der Bedeutungen innerhalb des Sprachspiels/der Sprach-*

*spiele* stützen, zu stützen wagen. Anders formuliert: Garantie für den Erfolg (der nichts anderes ist, als eine gewisse innere Sicherheit) der Kommunikation in einem Dialog oder einer andersgearteten Spachsituation gibt dem Sprecher aktuell oder potentiell, daß wir in einem gegebenen Sprachspiel einen bestimmten Ausdruck mit einer nicht definierbaren, jedoch umschreibbaren und in gewissem Maße konsequenten Bedeutung verwenden. Die Konsequenz dessen ist, daß wir in einigen Sprachspielen - gerade aufgrund ihrer Gebundenheit an andere Sprachspiele - bestimmte Elemente des Zeichensystems, um Mißverständnisse zu vermeiden, nicht verwenden.

Es gilt heutzutage allmählich (?) als Gemeinplatz, daß der Satz von der semantischen Invarianz nur beschränkt gültig ist. Die - ohnehin an einen Kontext gebundene - Bedeutung der Wörter verändert sich nicht nur von Zeit zu Zeit, sondern auch von Kultur zu Kultur, von (wissenschaftlichem) Paradigma zu Paradigma. Es ist eine unzählige Male geäußerte Ansicht vieler Disziplinen, von der kulturellen Anthropologie über die Geschichtswissenschaft bis hin zur Wissenschaftsphilosophie, daß die einzelnen (kulturell-wissenschaftlich-geschichtlichen) Systeme, Strukturen und Theorien inkommensurabel sind, da die ihnen als Basis dienenden Begriffe jeweils etwas anderes bedeuten.

Die so verstandene semantische Varianz betrifft jedoch nur selten die im Alltag zum Einsatz kommenden sprachlichen Kompetenzen. Dies bedeutet, daß die Varianz der Bedeutungen in der oben erwähnten Form nicht radikal ist, daß sie „bloß“ wiederholt, was auch Wittgenstein sagt: In verschiedenen Sprachspielen verwenden wir die Wörter in abweichender Weise (mit unterschiedlicher Bedeutung).<sup>24</sup>

*Unter nicht-konventionaler Sprechweise kann die radikale Aufhebung der semantischen Invarianz verstanden werden.* Die Situation also, wenn jemand innerhalb eines gegebenen Sprachspiels an den Regeln ändert. Nicht, als wenn er jene nicht kennt oder das Spiel endgültig beenden will, sondern um - quasi einem Spielverderber gleich - den Spielenden für einen Augenblick zum Innehalten zu veranlassen.

*Das seit mittlerweile über einem halben Jahrhundert geführte Gespräch über Auschwitz ist ein Sprachspiel. Der Roman eines Schicksallosen versucht, während er die Grundregeln des Sprachspiels zur Kenntnis nimmt, diese zu verändern,<sup>25</sup> um die Möglichkeit eines sorglosen Spiels aufzuheben, mithin um als Fortführung ein neuer Anfang zu sein, der - wie jeder Anfang - eine Entscheidung über das Wesentlichste des Spiels von Seiten all derer beansprucht, die wann auch immer einbezogen werden konnten und könnten.*

Der Kertész-Roman macht sich also daran, die semantische Invarianz radikal aufzulösen. Er bestrebt, eine durchgängig in sich konsequente Sprache zu erschaffen, die die Regeln des Tonfalls und Stils der belletristischen (und nicht-belletristischen) Texte zu diesem Thema über den Haufen wirft.<sup>26</sup> Er stößt unsere frühe-

ren Schemen von der infernalischen und tragischen Welt der Lager um; er verzichtet auf die Stimme der Klage und auf den Gesichtspunkt des Opfers. Wie er kommentiert: er wollte einen „totalen Roman“ schreiben.<sup>27</sup> Die Totalität ist in diesem Fall die Totalität eines Gesichtspunktes, der nicht ausschließt, in dem die Henker nicht dem Sprecher gegenüberstehende Abstraktionen sind, keine abstrakten Figuren, sondern Gestalten aus Fleisch und Blut, mit selbstsicherem Auftreten, schönen, blauen Augen, einem gewinnenden Lächeln. Beim Umschreiben der Regeln geht der Verfasser indessen nur bis an den Punkt, wo wir noch innerhalb desselben Sprachspiels bleiben können - (auch) deshalb sind die schon erwähnten obligatorischen Knotenpunkte unentbehrlich.

Das „Erweitern“ der Rahmen des mit dem Namen Auschwitz bezeichneten Sprachspiels springt einem in der zweiten strukturellen Einheit des Romans - die von der Einwaggonierung bis zur Heimkehr dauert - am ehesten in die Augen, denn dieser Teil spielt in der Welt der Lager. Kertész „bevölkert“ in diesem Textabschnitt ein semantisches Feld, das zugleich bekannt und dennoch fremd ist, das wir zwar kennen, doch von irgendwo anders her kennen. Die Sprache des Textabschnittes ordnet sich der - erwähnten - intentionierten Totalität unter: Es gibt keinen vorbestimmten Kanon, keinen Maßstab, anhand dessen er funktionieren könnte; es spricht der fremde und unvoreingenommene Junge, die zwei Komponenten der Sprache der Entscheidung (die Auflösung der Gleichzeitigkeit sowie der konventionellen Sprechweisen) verflochten sich in der Gestalt des Halbwüchsigigen unentknotbar miteinander. Im Sprachspiel des Horrors gelten und funktionieren dieselben Kategorien fort, die er in der zivilen Welt fertig vorgefunden, die er in die Hand gedrückt bekommen hat. Genauer gesagt: sie funktionieren nicht, doch der Monologisierende nimmt nicht wahr, daß sie versagen, und versucht ihre Korrektur nicht.

Projiziert man das Wertsystem des Überlebenden oder desjenigen, der den Holocaust aus der Geschichte kennt, auf das verbale und auf das tätige Verhalten des Jungen, so könnte man sogar sagen, daß er eine ganze Reihe von (Deutungs-) Fehlern begeht. Er nimmt von den Sträflingen an, sie hätten in der Tat ein Verbrechen verübt, was ein typisches Beispiel dessen ist, daß er den Sträfling nach einem mitgebrachten Vokabular mit dem Verbrecher gleichsetzt. Es ist indessen - im nachhinein gesehen - die unverständliche Interpretation nicht nur einzelner Wörter, sondern und in erster Linie auch von Situationen, die die früheren Regeln dieses Sprachspiels für nichtig erklärt. Der Junge weiß nicht, versteht nicht, was um ihn herum vor sich geht - und der Schriftsteller eilt ihm (mit strenger Konsequenz) nicht zur Hilfe. Daraus ergibt sich der durchgehaltene, vom späteren Horizont aus als inadäquat empfundene Wortgebrauch, der in sich jedoch keineswegs inadäquat ist, denn er tritt nicht aus dem von ihm selbst geschaffenen System heraus. Leitbegriffe des von Kertész auf den Weg geschickten alten-neuen Sprach-

Spiels könnten sein: der *Anstand*, der den Jungen in der Reihe der zu Deportierenden behält; die Reise nach Deutschland als Möglichkeit, *ein Stückchen von der Welt zu sehen*; die *Freude* über die Ankunft im Lager; das *Vertrauen*, das der Junge dem Lagerarzt entgegenbringt; der *lästige* Anblick der Juden im Gegensatz zum *beruhigenden* Äußeren der Soldaten; das *heitere* und geschmierte Funktionieren der Maschinerie; der *angenehme* Klang der Befehle der Soldaten; das *Hübsche* und *Schmucke* des ganzen Lagers; die *schön gearbeitete* Peitsche; der Beginn des Lagerlebens als die *Schwelle zu einem neuen Leben*; das Vergasen seiner Weggefährten im Rahmen einer Art *Studentenstreich*; die auf den Gesichtern der in Auschwitz zurückbleibenden Gefangenen erscheinende *Freundlichkeit* und *Zärtlichkeit*; der *überwältigende Sachverstand* der die Juden antreibenden Soldaten; die *liebliche* Landschaft Buchenwalds und die empfundene Zuneigung; die dort verbrachten *goldenen Zeiten*. Und am ehesten: obwohl - aus unserem Blickwinkel - nichts das ist, ist doch alles *natürliche*

Die Reihe ließe sich noch lange fortsetzen. Der Autor versucht in der Gestalt des Jungen, der überall auf der Suche nach dem gewohnten Leben ist - genauer gesagt: nach dem Leben, an das er sich gewöhnen kann, weil es berechenbar ist -, überall nicht die Begegnung zwischen Opfer und Henker, sondern zwischen einer funktionierenden Maschinerie und einer stufenweise in ein Objekt umgewandelten Person darzustellen. In dem Sprachspiel, in das er uns einbezieht, wird Auschwitz um die Möglichkeit der Gleichsetzung mit dem transzendentalen Schrecken gebracht, statt dessen gewinnt es seine „Identität“ in dem Ausdruck der Langeweile (exakter: im Gefühl der Langeweile).<sup>29</sup> Wir werden durch das Fortleben der im Alltag verwendeten Wörter in einer vollkommen anderen Welt und durch ihre damit einhergehende Veränderung ihrer „Funktion“ davon überzeugt, daß unsere Ausdrücke tatsächlich relativ sind, ihre Bedeutung nicht fixierbar - doch macht es zugleich darauf aufmerksam, daß mit der Umwandlung der Bedeutungen auch der Mensch nicht der gleiche bleibt. Das Glück, daß ihn während des Tragens der Zementsäcke überkommt, impliziert, daß der sich unter dem Sack krümmende, mit einer Nummer gleichgesetzte Sträfling auch selbst zu einem Ding geworden ist, zu einem Teil des Universums, das aufgeteilt ist in solche, die zum Leben berechtigt sind, und in solche, die vom Erdboden gewischt werden sollen.

## VI.

Der Schlußteil des *Roman eines Schicksallosen* berichtet darüber, daß das im Roman zuvor geschaffene Sprachspiel nicht funktionsfähig ist. Und zwar deshalb nicht, weil die darin Spielenden sich von den in aller Eile schon aufgestellten Regeln nicht trennen wollen: Sowohl der Journalist wie auch die Alten bekennen sich - zwar auf unterschiedliche Weise, aber doch - zur Sprache des Vergessens,

der Erklärung, das heißt zur Sprache des Urteils. Obwohl in dieser Situation nur ein einziges Urteil gültig sein kann, und zwar jenes, das einer Entscheidung gleichkommt, da es über sich selbst - in erster Linie - ein Urteil ausspricht, und das behauptet, jede gegenwärtige Situation sei - auch wenn sie nicht als eine solche in Erscheinung trete - eine Entscheidungsmöglichkeit, ja sogar: ein zur Entscheidung aufforderndes „Wort“: „[...] nur war es nicht einfach so, daß die Dinge ‚kamen‘, wir sind auch gegangen. [...] Jeder hat seine Schritte gemacht, solange er konnte: auch ich [...] Auch ich habe ein gegebenes Schicksal durchlebt. Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt [...]“.<sup>30</sup>

Die Reihen des Urteils und der Entscheidung verflechten sich an diesem Punkt des Romans oder überschneiden sich zumindest. Das über uns selbst gefällte Urteil ist im wesentlichen eine Entscheidung - denn es entscheidet darüber, ob wir auf die sonst unpossessive Vergangenheit als auf die unsere, also als auf unser Eigentum, zurückblicken, ohne daß uns dabei eine frühere, ähnliche Situation behilflich wäre, ohne jene Veränderung zu kennen, die diese Entscheidung uns in der Zukunft brächte. Die Verknüpfung der Reihen scheint auf den ersten Anblick zu suggerieren, daß die Dichotomie Entscheidung und Urteil verschwindet und somit auch die Frage: Ist die Schoah wohl eine Entscheidungssituation oder Gegenstand eines Urteils?

Was jedoch bedeuten die Aussagen des Jungen *genau*?

Seine Worte verwandeln die Schoah nicht in eine bekannte Vergangenheit, *in ein geschehenes Ereignis*, sondern weihen sie zu einer eigenen, unauslöschbaren *Tat*. In diesen Absätzen stellt uns der Text jene „Geste“ vor, welche die übrigen Überlebenden noch im Roman ablehnen, und die - (auch) nach Ansicht von Kertész - *die europäische Kultur bis auf den heutigen Tag vergessen hat zu tun: Sie hat versäumt, die Schoah anstatt als etwas Geschehenes als eigene Tat zu verstehen*.

Die Frage, auf die uns der *Roman eines Schicksallosen* eine Antwort ist - in der Hoffnung, daß die bis zum heutigen Tag parallel verlaufenden Reihen sich eines Tages auch außerhalb des Romans verknüpfen -, hat weiterhin nichts von ihrer Gültigkeit und Aktualität eingebüßt und sie lautet: *Entscheidung oder Urteil?*

Januar-Februar 2002

Übertragen von Éva Zádor

## Anmerkungen

1. Aus der sich ununterbrochen aufeinanderfolgenden Struktur von Frage und Antwort – sofern wir uns diese Struktur als eine unendliche Reihe vorstellen – könnte es schwierig sein, das beginnende Element zu bestimmen.
2. Der erste Abschnitt dauert bis zur Deportation, der zweite ist die Welt des Lagers (der Lager), der dritte wäre die Heimkehr.
3. Die „obligatorischen Punkte“ ist ein Ausdruck von Imre Kertész, um den herum er – vielleicht dürfen wir es so bezeichnen – seine Passionsspiel-Theorie baut. Der Grundgedanke dieser ist, daß Auschwitz, weil es ein kollektiver Mythos ist, seine verpflichtend zu erzählenden, unauslaßbaren Elemente ebenso hat, wie die mittelalterlichen Passionsspiele. Siehe Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, 28f.; beziehungsweise: Sors és sortalanság. Beszélgetés Kertész Imrével. [Schicksal und Schicksallosigkeit. Ein Gespräch mit Imre Kertész]. In: *Kritika*, 1992/3. S. 25.
4. Zitiert wird nach Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. Rowohlt 2002.
5. Sehen wir hier von den Elementen negativen „Inhalts“ in dem Bedeutungsfeld des Ausdruckes ab. Das Urteil, die Beurteilung (genauer gesagt: die Proposition, die durch sie vollzogen wird) kann selbstverständlich nie wertfrei sein, daraus folgt jedoch keineswegs, daß der Akt selbst oder der ihn Vollziehende als negativ betrachtet werden sollte.
6. Vgl. György Tatár: A kivételes állapot [Der außerordentliche Zustands]. In: *Pannonhalmi Szemle*, 1999/2. S. 39.
7. Imre Kertész: Der Holocaust als Kultur. In: Derselbe: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 67 (Im weiteren: *Eine Gedankenlänge Stille*.)
8. Tatár, a. a. O., S. 43.
9. Tatár, a. a. O., S. 40.
10. „Rationalität und Irrationalität sind zu Worten verflacht, die längst nicht mehr sich selbst bedeuten, sie lassen vielmehr unser Wollen durchschimmern, die Entschlossenheit, mit der wir es ablehnen, das pure Faktum, den wirklichen Tatbestand, das ‚Ding an sich‘ zu begreifen.“ Imre Kertész: Rede über das Jahrhundert. In: *Eine Gedankenlänge Stille*, S. 16.
11. Nach Kertész ist die ungarische Gesellschaft der Prototyp dessen. Siehe seine Meinung zu dem Grad Null der Fähigkeit zur Reflexion/Antwort auf den Holocaust in der ungarischen Gesellschaft: Imre Kertész: Wer jetzt kein Haus hat. In: *Eine Gedankenlänge Stille*, S. 11 ff., „Ein in einen recht engen Käfig gesperrter Schriftsteller“. In: *Beszélő*, 1992/28.
12. Kertész formuliert seine Position und die eigene Angst folgendermaßen: „Es ist die Situation eines Überlebenden, [...] der sich – zur letzten Generation der Überlebenden gehörend – darüber im klaren ist, daß mit dem Dahinschwinden seiner Generation zugleich die lebendige Erinnerung an den Holocaust aus der Welt schwindet.“ Imre Kertész: Der Holocaust als Kultur, S. 65f. (Hervorhebung von Á. P.)
13. Imre Kertész: Rede über das Jahrhundert. In: *Eine Gedankenlänge Stille*, S. 30. Derselbe Gedanke positiv formuliert: „Denn der nämliche radikale Geist, der den Skandal zum Erbe menschlichen Wissens macht, die Schmach und die Schande, ist zugleich befreiender Geist, und er betreibt die restlose Enthüllung der Seuche des Nihilismus nicht, um diesen Kräften das Terrain zu überlassen, sondern im Gegenteil, weil er dadurch seine eigenen vitalen Kräfte reicher werden sieht.“ (Ebd., S. 38f.)
14. Von diesem „Urteil“ wird später noch die Rede sein.
15. „Der Text ist nicht Beschreibung, sondern selbst Ereignis, nicht Erklärung, sondern Gegenwart...“ Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 27.



16. „... denn gerade da ist ja der Haken: ich bin da, und ich weiß wohl, daß ich jeden Gesichtspunkt gelten lasse, um den Preis, daß ich leben darf. [...] da spüre ich schon, wie in mir die Bereitschaft wächst und schwillt: ich werde mein nicht fortsetzbares Dasein *fortsetzen*." (Ebd., S. 287, Hervorhebung von Á. P.)
17. Es lohnt den Auftakt der beiden Romane zu vergleichen - die starke Übereinstimmung ist vielleicht kein Zufall. „Heute ist Mama gestorben. Vielleicht auch gestern, ich weiß es nicht." - so schreibt Camus (Camus: *Der Fremde*. Karl Rauch 1957. S. 7). „Heute war ich nicht in der Schule. Das heißt doch, ich war da, aber nur, um mir vom Klassenlehrer freigegeben zu lassen. [...] Ich habe gesagt, mein Vater sei zum Arbeitsdienst einberufen worden..." - so beginnt der *Roman eines Schicksallosen*. Liest man beide Texte, so stößt man auf zahlreiche parallele Textstellen.
18. „[...] und ein schneidendes, schmerzliches, vergebliches Gefühl ergriff mich: Heimweh. [...] Ja, in einem gewissen Sinn war das Leben dort reiner und schlichter gewesen." *Roman eines Schicksallosen*, S. 286.
19. S. 75f.; S. 86; S. 35f.; S. 105f.
20. Gábor Tamás Molnár: „Fikcióalkotás és történelemszemlélet. Kertész Imre: Sorstalanság" [Fiktionalität und Geschichtsbetrachtung. Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*]. In: *Alföld*, 1996/8. S. 57-71, besonders S. 66-69. Einer der Untertitel des Artikels ist die Frage „Wer spricht?".
21. Dieser Horizont wird selbst dadurch nicht „gebrochen", daß beim Lesen des *Roman eines Schicksallosen* augenfällig ist: Die Art, wie der Junge spricht, trägt all jene Charakterzüge, die von der „temporalen Nachträglichkeit" des Ich-Erzählers herrühren. Doch seine Sprache „erweitert" sich durch die von der Sachlichkeit scharf abweichenden plastischen Menschendarstellungen, präzisen Attribute, treffenden Vergleiche und durch Gedankengänge, die eine Tiefenanalyse an der Umwelt vornehmen, in der Weise, daß sich dabei der Horizont des Jungen nicht verändert.
22. Der emotionslose - die Substantialität in Frage stellende, auflösende - sachliche Tonfall ist beispielsweise eher als zu der Semantik gehörend zu betrachten.
23. Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, besonders § 201-202, § 65-71, § 207. Wittgenstein spricht in § 65-71 davon, daß für die Sprache - die eigentlich Sprachspiel ist, an anderem Ort die Gesamtheit der Sprachspiele - keine exakte Definition gegeben werden kann (wie auch für den Begriff des Spieles), doch kann man versuchen, sie zu umschreiben. Er macht darauf aufmerksam, daß man sowohl die Sprache als auch das Spiel ohne exakte Definition fähig ist zu verwenden. In § 207 schreibt er ausdrücklich von der Untrennbarkeit von Regelmäßigkeit und Sprache/Sprachgebrauch: „Es besteht nämlich bei ihnen kein regelmäßiger Zusammenhang des Gesprochenen, der Laute, mit den Handlungen; dennoch aber sind diese Laute nicht überflüssig. [...] Zu dem, was wir ‚Sprache‘ nennen, fehlt die Regelmäßigkeit."
24. Die verschiedenen wissenschaftlichen Paradigmen, die abweichenden Kulturen, die zeitlich synchron, räumlich an anderem Ort „spielenden" geschichtlichen Epochen sind ja in Wahrheit jeweils andere Sprachspiele, bei denen - aus Wittgenstein'schem Blickwinkel - die abweichende Bedeutung der Ausdrücke geradezu natürlich ist.
25. Vgl. mit den Zeilen des *Galeerentagebuchs*: „Vielleicht macht nicht irgendeine Begabung den Menschen zum Schriftsteller, sondern die Tatsache, daß er die Sprache und die fertigen Begriffe nicht akzeptiert." (S. 18)
26. Auch László F. Földényi berichtet - aufgrund eigener Erlebnisse - darüber, daß der Roman von Kertész tatsächlich bestehende Regeln über den Haufen wirft, und dies jene schwer zu entschuldigen und zu vergessen wissen, die diese Regeln (auf dem Gebiet Literatur-Geschichte-Politik) aufgestellt haben: „Ende Februar 1992 las Imre Kertész in einer Westberliner Galeerie aus der deutschen Fassung von *Roman eines Schicksallosen* vor, und zwar das letzte Kapitel

- mit den zitierten Schlußsätzen [...] Die Stationen dieser Wandlung waren anfängliche Sympathie, dann Befremdung, Verständnislosigkeit, verhaltener Trotz, schließlich ein kleines Drama von Beleidigtsein [...] Die Schultern, die Mundwinkel, die Augenschlitze, die unwillkürlichen Handbewegungen, das alles bezeugte, daß hier jemand das Gastrecht verletzt. Der, den sie von Herzen erwartet haben, stellt genau das in Frage, was seit vier Jahrzehnten ein Pfeiler ihres (westlichen) Deutscheins ist. Statt zu klagen, zu protestieren, seine Leiden zu schildern oder sich zu entrüsten, erzählt er ihnen vom „Glück der Konzentrationslager“ [...] Nach den Regeln der Zivilisation freilich verdeckte ihre gut verdeckte Gekränktheit ihrerseits eine noch tiefere Schicht: Wer sich unablässig auf Auschwitz beruft - selbst dann, wenn er, wie der westdeutsche Intellektuelle, keine andere Wahl hat -, stärkt letztlich nicht die Bastionen der Wahrheit (derlei gibt es ohnehin nicht), sondern vergeht sich an den Opfern von Auschwitz. Und zwar aus dem einfachen Grund, daß er ihr Schicksal zu einem Element der rationalen Logik entwertet. Die Elemente der rationalen Logik aber sind in der Regel beliebig austauschbar. Er beutet sie also noch in ihrem Tode aus, selbst wenn er in bester Absicht das Gegenteil will. Mit einem Wort, er brandmarkt die Schicksallosigkeit der im Namen der einstigen Wahrheit Hingerichteten - diesmal im Zeichen einer anderen Wahrheit [...] Wer das entlarvt oder auch nur ahnen läßt, dem ist schwerlich zu verzeihen.“ László F. Földényi: *Ein Foto aus Berlin* (Aus dem Ungarischen übersetzt von Hans Skirecki), München, Matthes & Seitz, 1996, S. 194-196.
27. „Damals gab es sehr viele Lagerromane, die von einer einzigen Geste ausgingen: von der Klage. Ich wollte dies vermeiden, denn ich wollte einen wirklichen Roman schreiben, im Sinne von Flaubert; einen totalen Roman, ich wollte also auf keinen Fall mit meinen eigenen Misereen die Welt volljammern. In der Geste der Klage gibt es noch ein Motiv, das mir unsympathisch ist: nämlich, wenn ich beweisen will, daß ich genauso ein Mensch bin, wie alle anderen, nur daß mir alle möglichen Ungerechtigkeiten widerfahren sind. [...] Ich wollte die Maschinerie festhalten.“ Siehe: *Sors és sorstalanság [Schicksal und Schicksallosigkeit]*, S. 25.
28. Dieser Ausdruck ist der häufigste und suggeriert mit den anderen Modal- und Erklärungspartikeln wie „selbstverständlich“ oder „das versteht sich von selbst“ usw., die abwechselnd verwendet werden, die Selbstverständlichkeit der Welt.
29. „So habe ich dann gemerkt: selbst in Auschwitz kann man sich offenbar langweilen - vorausgesetzt, man gehört zu den Privilegierten. Wir warteten und warteten - und wenn ich es recht bedenke, so warteten wir eigentlich darauf, daß nichts geschähe. Die Langeweile, zusammen mit diesem merkwürdigen Warten: das, ungefähr dieser Eindruck, glaube ich, ja, mag in Wirklichkeit Auschwitz bedeuten - zumindest in meinen Augen.“ *Roman eines Schicksallosen*, S. 134. Dies kehrt im „Schlußspiel“ wieder, in dem Dialog mit dem Journalisten, als der Junge darüber spricht, daß die Zeit zwar bei vielem helfen würde, ihr Nachteil aber wäre, daß „man die Zeit auch irgendwie verbringen muß“. Ebd., S. 273.
30. Ebd., S. 282f.

# DAS UNVERBINDBARE VERBINDEN

## ANMERKUNGEN ZUR PROSA VON IMRE KERTÉSZ

GÁBOR SCHEIN

Eötvös-Lorand-Universität, Budapest  
Ungarn

*In Freundschaft für György Vári*

In der Prosa von Imre Kertész verlegt sich die Erfahrung des Holocaust in die Sprache und in die Literatur. Der Holocaust, der als geschichtliches Ereignis und als Begriff der Metaphorisierung mit sprachpolitischen Inhalten keinen Widerstand leistet, und der sich als Modell der Vergangenheitsbewältigung in verschiedenen Sprachspielen weiterführen läßt, kann sich der Provokation des Nichtverstehens nicht entlösen. Diese sprachliche Labilität hält ihn in der Gegenwart. Die Romane von Kertész sind in dieser Situation des Entscheidungszwangs und mit diesem Imperativ entstanden. Die Labilität, die man unter den Umständen der problematischen Einprägung der Freiheit in die Geschichte erfährt, äußert sich in den Romanen von Imre Kertész nachdrücklich.

**Schlüsselwörter:** Holocaust, Ereignis, Metaphorisierung, Historie, Entscheidung, Freiheit, Ironie

Ich werde nun vom Schatten reden. Vom Schatten des Feuers, der sich - um den Titel eines Essays von Imre Kertész zu zitieren - lange und, statt sich zu mindern, immer schärfer auf unsere Zivilisation wirft, während das Feuer selbst, das das menschliche Wesen zu Asche werden ließ, schon längst erloschen ist. Deshalb denkt derjenige, der vom Schatten spricht, zum Feuer auch die Asche hinzu, den Überrest des Feuers, denn das Feuer verzehrt ja nichts, ohne etwas zu hinterlassen. Selbst das vollkommen verbrannte Opfer hinterläßt eine Spur, wird vom Feuer nicht restlos verzehrt. Der Holocaust ist mithin ein Wort, das durch die Zusammengehörigkeit von Feuer und Asche der Geschichte einen Namen gibt und zugleich in diese zurückführt, denn der Nazismus, der den seit langem Stück für Stück zusammengetragenen Brennstoff schließlich entfacht hat, war ein zutiefst antihistorischer Enthusiasmus, eine Art politische Religion, die die Geschichte von Grund auf verändern, von neuem beginnen und zugleich vollenden wollte. Derrida darf daher in dem Geist, in diesem jeden Glanz und jede verhängnisvolle

Blindheit der deutschen Philosophie des 19. Jahrhunderts in sich versammelnden Begriff zu Recht die Spuren von Feuer und Asche suchen und sagen, „Das Flam-mende ist das Außer-sich, das lichtet und ergänzen läßt, das indessen auch weiter-fressen und alles in das Weiße der Asche verzehren kann“.<sup>1</sup>

Nach der Entdeckung jener dem Begriff des Geistes innewohnenden zerstö-erischen Kräfte, über die die letzten Jahrzehnte immer wieder schreckliche Lektio-nen erteilt haben, wäre für die Kultur die Aufrechterhaltung des humanistischen Anspruchs auf einen Endsieg des Geistes genauso zweifelhaft, wie das verdächtig gewordene Wort *Geist* und seine Ableitungen vermeiden zu wollen. Die Ableh-nung dieses Anspruchs zeigt gleichzeitig auch, daß es Dinge gibt, die sich in unse-re Kultur nicht aufnehmen lassen, die die Ordnung unserer Erzählungen durchrei-ßen, die die Geschichte selbst in eine außerordentliche Situation bringen. Es geht hier um mehr als um den Zusammenbruch einer ästhetischen Vorstellung des To-des, die Jean Améry in seinem Essay *An den Grenzen des Geistes* als eine der wichtigsten Erfahrungen des „geistigen Menschen“, des im deutschen „Bildungs-boden“ verwurzelten Intellektuellen hervorhebt und in der berühmten Sentenz zu-sammenfaßt, daß „keine Brücke vom Tod in Auschwitz zum ‚Tod in Venedig‘“ geführt hat.<sup>2</sup> Dies wird einige Seiten später durch eine nahezu apodiktische Fest-stellung bekräftigt: „Der Geist in seiner Totalität erklärte sich im Lager als unzu-ständig.“<sup>3</sup> Und war dem so, dann - sagt Améry - nicht deshalb, weil „der geistige Mensch“ unfähig geworden sei, zu denken, sondern weil er seine eigenen, nicht überschreitbaren Grenzen erreicht habe, deshalb offenbare sich ihm der Tod in seiner vollkommenen Unerkennbarkeit.

Primo Levi bemerkt in bezug auf Amérys vorhin zitierten Satz - und ihn bestä-tigen viele andere Erinnerungen -, daß „der *Tod in Auschwitz* ordinär, bürokrati-sch und alltäglich“ gewesen sei.<sup>4</sup> Er fügt all dem noch eine unglaubliche Angabe hinzu, die die Enge der Vorstellung, dieser nächsten Verwandten des Geistes mit der bloßen Kraft der Quantität belegt: Aus den Krematorien von Auschwitz wur-den Tag für Tag mehrere Tonnen menschlicher Asche herausgeschaufelt. Und ge-rade die Enge der Vorstellung macht sinnfällig, daß vor jenem Bild der Geschich-te, das mit der Reihe der Aschenberge das langweilige Vergehen des Alltags an-zeigt, die „Unzuständigkeit des Geistes“ uns auf bislang vermiedene Grenzgebie-te unserer Kultur, unserer Selbstkenntnis verschlägt.

Von dieser rhizomartigen, hin und wieder unterbrochenen Grenze zurückbli-ckend scheint der „Geist“ die Rolle eines Mittelpunktes dieser Kultur nie einge-nommen zu haben, er hat sich vielmehr als ein rhetorisches Mittel des Sich-Ab-wendens, des Beiseiteblickens erwiesen, das den Tod als erhaben oder geradezu als unwahr erscheinen ließ. Während Hegel in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* den Tod als die abstrakte Negierung des Seienden, mithin als etwas an sich unfaßlich Negatives, letztlich als Falsches wertet, schreibt Adorno in seiner *Negativen Dialektik*: „Theoretisch zu widerrufen wäre die Integration des physi-

sehen Todes in die Kultur, doch nicht dem ontologisch reinen Wesen Tod zuliebe, sondern um dessentwillen, was der Gestank der Kadaver ausdrückt und worüber deren Transfiguration zum Leichnam betrügt."<sup>5</sup> Dasselbe läßt sich über den Rauch des Holocaust, der Todeslager, über jenen die Kehle zuschnürenden, bitteren Geruch, der aus den Schornsteinen der Krematorien hinaufstieg, sagen. Dieser Gestank wird sich nicht von ungefähr in die Sinne eines jeden der sich Erinnernden eingebrannt haben. Auch in Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* kündigt erst der Geruch von den Krematorien, selbst wenn zunächst noch im Medium des Betrugs und Selbstbetrugs: „Zu dieser Zeit mußten wir, nun aber ganz ernsthaft, auf den Geruch aufmerksam werden. Es wäre schwer, ihn genau zu umschreiben: süßlich und irgendwie klebrig, auch das nun schon bekannte chemische Mittel darin, aber so, daß ich schon fast ein bißchen Angst hatte, das erwähnte Brot würde sich wieder in meiner Kehle zurückmelden. Es fiel uns nicht schwer festzustellen: ein Schornstein war der Sünder, auf der linken Seite, in Richtung der Landstraße, aber noch viel weiter weg. Es war ein Fabrikschornstein, das sah man gleich, und so haben es die Leute auch von unserem Vorsteher in Erfahrung gebracht, und zwar der Schornstein einer Lederfabrik, wie viele auch gleich wußten."<sup>6</sup>

Die Nicht-integrierbarkeit der Asche der Krematorien, des Leichengestankes bedeutet gleichwohl nicht weniger, als daß sich die Geschehnisse selbst nicht in die Geschichte integrieren lassen, daß die Geschichte, sofern sie in der Tat die von dem Brand übriggelassene Asche ist, aus ihrer eigenen Erzählbarkeit gerückt ist. All das denke ich nicht ganz so, wie der das Schicksal der Schatten erzählende László Márton formuliert hat, oder zumindest wie man diese einleitenden Sätze seines Romans beim ersten flüchtigen Lesen zu verstehen geneigt ist. Er hat davon gesprochen, daß je mehr die Gräueltaten vollzogen wurden, mit denen man Millionen von Menschen in Schatten umgewandelt hat, Je mehr sie durch ihre Vollstrecker vollstreckt wurden, umso weniger waren sie geschehen, da sie selbst mit ihren Banalitäten zusammen nicht im Rahmen menschlicher Geschehnisse interpretiert werden können".<sup>7</sup> Aber was kann das Attribut *menschlich*, das die Sünde in den Rahmen der Interpretierbarkeit einbezieht, neben dem Begriff des Geschehnisses bedeuten? Wie wir gesehen haben, kann das Selbstbild des Geistes, das unsere Tradition in der Bewußtseinsform der Falschheit oder Negativität des Todes geprägt hat, in der Tat nicht fassen, was geschehen ist, was Menschen anderen Menschen angetan haben. Das Wort des Geistes dürfen wir dennoch nicht in dieser Weise den Geschehnissen gegenüberstellen, denn wie wir von dem vor kurzem erst verstorbenen Gadamer wissen, ist das deutende Bewußtsein notwendig ein historisches Bewußtsein, mithin kommt es mit der Geschichte nicht erst durch irgendeine sprachliche Handlung oder gar durch die Vorstellung in Berührung, sondern kommt selbst in der Historie, in der Erzählung der Geschichten zustande, selbst dann, wenn wir einschlägige Gadamer'sche Ansichten bestreiten und be-

zweifeln, daß diese unentwegt entstehende und sich wieder erlöschende Form, die wir als menschlich bezeichnen können, das Ergebnis einer mit der geschichtlichen Überlieferung geführten freien Kommunikation ist. Gerade deshalb dürfen wir getrost jenen Schatten von uns verscheuchen, den Yerushalami am Ende seines Buches *Sacho/* über sich und die Historiographie heraufbeschworen hat. Yerushalami deutet eine der Erzählungen von Borges als die dämonische Parabel der gesamten modernen Historiographie; und den Schatten des Protagonisten von Borges' Erzählung, den Schatten von Funes, dem Mann mit dem „unerbittlichen Gedächtnis“, sieht er über jedem Beteiligten der Historiographie schweben. Ireño Funes, der junge Mann aus Uruguay, ist im 19. Lebensjahr vom Pferd gestürzt und seitdem außerstande, auch nur das geringste zu vergessen. Er sagt, er allein habe mehr Erinnerungen, als alle Menschen zusammen je gehabt haben, seit die Welt bestehe. Die Frage der Historiographie ist in Wahrheit indessen nicht, ob sie sich an zu viel oder an zu wenig erinnert, beziehungsweise inwiefern sie zu ihrer eigenen Metahistorie werden kann.

Hinter dieser Überlegung verbirgt sich die Annahme, die Geschichtsschreibung, überhaupt das Schreiben sei ein Mittel der Bewahrung. Im Zusammenhang mit dem Holocaust wurde in den Erinnerungen dem Problem der Bewahrung, der Bewahrbarkeit wegen der Singularität des Ereignisses und weil er die Realgeschichte durchrissen hat, besonderer Nachdruck verliehen. Das gesamte spätere Lebenswerk von Primo Levi, Jean Améry und vielen ähnlichen sich Erinnernden, die überlebt haben, war quasi eine Antwort auf die Befürchtung, daß von all dem, was sie durchlitten haben, keinerlei Erinnerungen erhalten bleiben, daß die Bemühungen der Nazis, die Spuren zu verwischen, von Erfolg gekrönt werden, und das von ihnen Durchlebte aus der Geschichte herausfällt, ohne jemals ein Teil dieser Geschichte geworden zu sein. James Young, der mit seinem 1988 herausgegebenen Buch *Writing and Rewriting the Holocaust* bzw. mit der Gründung des seitdem bestehenden Dokumentationszentrums an der Universität Yale eine literaturwissenschaftlich fundierte Untersuchung der Erinnerungen an den Holocaust und der sich damit beschäftigenden Kunstwerke das erste Mal möglich gemacht hat, geht in seiner Analyse davon aus, daß die Dokumentation, die durch Zeichen eine Sache in die Welt zu setzen bestrebt ist, in Wahrheit nur die Zeichen zu vermitteln vermag.<sup>9</sup> Um dieses Dilemma aufzulösen, eliminiert der Überlebende, der als literarischer Chronist durch das Schreiben sowohl sich selbst wie auch seine Erfahrungen *post factum* existent macht, wobei er seine Erzählung als Wirklichkeit anerkannt haben will, quasi sein eigenes Ich aus seinem Text oder verallgemeinert in ihm sein eigenes Ich, damit sich der Text selbst mit dem Imperativ einer wahren Zeugenschaft an seinen Leser wenden kann. Werden nämlich die Ereignisse erst *post factum*, durch die literarische Zeugenschaft faßbar, so lassen sich auch die Erfahrungen von dem literarischen Vortrag nicht trennen, und so bleibt von ihnen die Wirklichkeit als eine utopistische Idee in unerreichbarer Weite entfernt.

Young berichtet,<sup>10</sup> daß jene Tagebuch- und Memoirenautoren, die die Geschehnisse als wahre Zeugen dokumentieren wollen, den Gedanken als nahezu unerträglich empfinden, daß sie die Ereignisse gerade durch ihre Schrift der Vergessenheit anheimgeben, mehr noch, daß sich auf diese Art auch Ereignisse erzählen lassen, die sich nicht begeben haben oder sogar den Holocaust selbst als eine Lügengeschichte erscheinen lassen.

Imre Kertész berichtete in seiner Rede über Jean Améry mit dem Titel *Der Holocaust als Kultur*, die er 1992 vor dem Tor der Wiener Synagoge vortrug, ebenfalls von dieser Befürchtung und fügte dann hinzu: „[...] dieses Bangen war von Anfang an von einem gleichsam metaphysischen Gefühl durchdrungen, wie es für Religionen, für religiöses Empfinden charakteristisch ist“.<sup>11</sup> Dieses Gefühl entstammt der Rede zufolge einer paradoxen Spannung, die auch rückwirkend die historischen Fundamente der abendländischen Kultur zu bedrohen scheint. Kertész behauptet einerseits, daß „[...] Auschwitz für den die ethische Kultur Europas sozusagen traumatisch überstehenden Menschen das größte Ereignis seit dem Kreuz“ sei,<sup>12</sup> also eine Art negativer Offenbarung, andererseits behauptet er, daß mit dem Dahinschwinden der letzten Generation der Überlebenden, der Kertész selbst angehört, „zugleich die lebendige Erinnerung an den Holocaust aus der Welt schwindet“.<sup>13</sup> Während diese letztere Formulierung ein gutes Beispiel für den tropischen Austausch von Augenzeugen und Erinnerung, mithin für eine Art Mythologisierung abgibt, macht uns die erstere auf die komplexe Natur der Schatten aufmerksam: Der Holocaust, der in dieser Erzählung selbst einer der Schatten ist, verleiht der Zeit Sinn, indem er sich über die Gegenwartsgeschichte der Zivilisation wirft, gewinnt inmitten die Befürchtung, daß er vergessen wird, daß er aus der Geschichte herausfällt, durch die Überschattung von einem anderen Schatten, der Passionsgeschichte, genauer durch die Überschattung des Kreuzes, an zusätzlicher Bedeutung. Die sich gegenseitig überschattenden Schatten, von denen keiner ursprünglicher ist als der andere, denn schon ein oberflächlicher Kenner der neutestamentlichen Theologie weiß wohl, in welchem Maß die Erfahrung des Holocaust die Interpretation der Passionsgeschichte verändert hat, werden quasi als Vor-Schriften der Erzählungen wirksam, die Formen der Erzählungen gewinnen durch die sich über sie werfenden Schatten an Konturen. Bevor wir uns jedoch näher mit diesem eigenartigen Schattenphänomen befassen, wollen wir wieder auf die Probleme der zeichenartigen Funktionsweise der Erzählungen zu sprechen kommen.

Eine der bedeutendsten Neuigkeiten der Poetik von Imre Kertész ist im Unterschied zu dem Erinnerungsbegriff der durch den Namen von Jean Améry und den mit ihm in vielerlei Hinsicht im Streit stehenden Primo Levi gekennzeichneten narrativen Überlieferung die Einsicht, die sich gewiß nicht auf die erwähnte Tradition, sondern auf die Sprachauffassung von Nietzsche und die Dichtung von Paul Celan unmittelbar zurückführen läßt, daß wir uns nämlich vom „Holocaust,

dieser unfaßbaren und unüberblickbaren Wirklichkeit [...] allein mit Hilfe der ästhetischen Einbildungskraft eine wahrhafte Vorstellung machen" können.<sup>14</sup> All das bedeutet indessen auch, daß der Erzähler sich in diesem Fall mit der Sprache als einem ihm zur Hand liegenden Werkzeug nicht rechnen kann, die Erzählung selbst muß ihre eigene „zerbrechliche Sprache" überhaupt erst erschaffen.

In der letzten wohlbekannten Szene des *Roman eines Schicksallosen*, wo den Rückkehrenden der wohlmeinende Journalist mit sanfter Gewalt über seine Erlebnisse ausfragt, schreibt dieser György Köves, der sich wundert und ihn mit seinem Verhalten etwas in Verlegenheit bringt, die Antwort quasi vor. Er wolle von der „Hölle der Lager" hören, er erwartet also den Bericht eines Rückkehrenden aus dem Reich der Schatten über das Leben der Schatten und über die „Gräuel" derer, die sie in Schatten umwandeln. Köves, der seinen Namen eigentlich erst vor kurzem zurückbekommen hat, versetzt darauf, daß er davon erst recht gar nichts sagen kann, weil er die Hölle nicht kenne und sich nicht einmal vorzustellen wisse. Der Journalist handelt also eigentlich in einer ähnlichen Weise, wie Kertész in seinem zitierten Essay: Er würde den Schatten eines Mythos über die Erzählung werfen, damit sichtbar werde, was geschehen ist. Es hat durchaus den Anschein, daß der Holocaust, dieser lange, dunkle Schatten tatsächlich nur mit Hilfe der ästhetischen Vorstellung als sprachliches Zeichen, als ein Datum (Auschwitz) erscheinen kann, dem Geschichten zugehören. Bedeutung kann es indessen bloß im Schatten anderer Geschichten und Topoi erlangen, währenddessen ist die Grundannahme dieser Bedeutungszuweisung, daß Auschwitz etwas Singuläres, mit nichts anderem Vergleichbares ist, wie bislang auch aus der Hölle noch kein Reisender zurückgekehrt ist, und gerade infolge dieser Außerordentlichkeit, dieser metahistorischen Bedeutung kann es mit dem Anspruch an uns herantreten, eine Entscheidung zu erzwingen. Dennoch sind wir der Ansicht, daß es sich durch andere Zeichen austauschen - wenn auch nicht problemlos und mit durchaus gewichtigen Folgen -, ersetzen läßt, mithin verhält es sich wie eine Metapher, der totalisierenden Kraft von Metaphern weitgehendst ausgeliefert.

Wir machen also die Erfahrung, daß der Holocaust, der Gestank der Krematorien, während er in die Geschichte nicht integriert werden kann, weil er deren eigentlichen Verlauf unterbricht, sich in die metaphorische Ordnung der Sprache einbauen läßt und so schließlich doch noch historische Bedeutungen erhält. Und dies ist gerade der Schattenhaftigkeit des Holocaust zu verdanken, die allein schon gewisse Erscheinungen umdeutet. So kann die Bedeutungshaftigkeit des jeweiligen Ereignisses von Jewtuschenko auf die Leiden der Russen, von Sinjawschij auf die Gefangenen des Gulags, von Werfel auf die Tragödie der Armenier, von Celan auf das Schicksal der Dichter im allgemeinen, von Sylvia Plath auf die seelische Verkümmerng durch den deutschen Vater ausgeweitet werden, aber man hat auch schon die Gefangenschaft palästinensischer Flüchtlinge oder die massenhafte Abtreibung als Holocaust bezeichnet. James Young widmet in



seinem erwähnten Buch der Frage, wie der Holocaust zu einem Archetyp geworden ist, ein ganzes Kapitel. Dieses Kapitel fängt mit folgendem Satz an: „Paradoxiertweise wird ein Ereignis, das wir als beispiellos wahrnehmen, als etwas, wofür es keine adäquate Analogie gibt, gewissermaßen selbst zum Beispiel für alles weitere, zu einer neuen Metapher, an der alle späteren Erfahrungen gemessen, mit der sie begriffen werden.“<sup>15</sup>

Wenn also Köves, aber in diesem Fall könnte hier auch der Name von Imre Kertész stehen, die unmittelbaren rhetorischen Bedeutungszuweisungen der metaphorischen Rede ablehnt, weil er deren Totalisierungstendenz erkennt, dann verzichtet er zugleich auch darauf, daß durch die sprachliche Integration des Holocaust womöglich genauere, aber auf jeden Fall anders verzerrende Schatten auf dem Bild der Geschichte erscheinen. Der Schatten des Holocaust wirft sich laut dieser Überlegung von jenseits der Geschichte über unsere Zivilisation, nicht als würde sich das, was geschehen ist, nicht in der Geschichte zugetragen haben, sondern weil diese Vergangenheit, wie Blanchot sagt, der Rede des Augenzeugen-Chronisten zum Trotz nicht vergehen kann, sondern eine gegenwärtige Situation bleibt. Hierauf weist die mehrmals wiederholte Formulierung von Kertész hin, daß der „Holocaust [...] - dem Wesen seiner Charakteristika nach - kein Geschichtsereignis [sei], so wie andererseits kein Geschichtsereignis ist, daß der Herr auf dem Berge Sinai Moses eine Steintafel mit eingravierten Schriftzeichen übergab“.<sup>16</sup> Abgesehen davon, daß dieser Satz weitgehend geeignet ist, das Ereignis des Holocaust als die totalisierende Metapher der negativen Offenbarung zu deuten, betont er jene auch für uns wichtige Einsicht, daß wir in der systematischen Ausrottung von Menschen durch andere Menschen über eine Tatsache Rechenschaft abzulegen haben, die sich mit all unserem bisherigen Wissen, das wir im Lichte von Geist und Moral, reiner Vernunft oder zumindest in der Hoffnung auf das Eintreten der Wahrheit im Verborgenen erlangt haben, nicht im geringsten vereinbaren läßt.<sup>17</sup>

Die Metahistorizität von Auschwitz kennzeichnet in der Interpretation von Kertész einen solchen Kollaps des „Menschlichen“, dessen Möglichkeit in der Geschichte schon immer bestanden hat, aber diesem Wissen konnte man ausweichen, und dieses Ausweichen wurde durch die großen Metaphern der Geschichte des Geistes begründet. Der Modus dieses Ausweichens war die Erklärung, mithin die Einordnung der Ereignisse in eine Kausalität, ihre Rückversetzung in den Rahmen des menschlichen Geschehens: „Um aber darauf zurückzukommen - worauf eigentlich? auf meine Meinung - oh Gott! -, so könnte ich gesagt haben, daß dieser Satz schon der Form nach falsch ist, der Satz nämlich, daß es ‚für Auschwitz keine Erklärung gibt‘, denn für das, was *ist*, gibt es immer eine Erklärung, wenn auch naturgemäß lauter willkürliche, irrige und fadenscheinige Erklärungen, Tatsache ist aber, daß eine Tatsache wenigstens zwei Leben hat, ein Tatsachen-Leben und, um es so zu formulieren, ein Geistes-Leben, eine geistige Exi-

stanzform, und das ist nichts anderes als eine Erklärung, eine Anhäufung von Erklärungen, die die Tatsachen sogar zu Tode erklärt [...].<sup>18</sup> Die sprachliche Handlung der Erklärung sperrt also das Ereignis auch nachträglich in ein Vernichtungslager, in das Vernichtungslager der menschlichen Geschehnisse, mithin der Geschichte. Da sich aber auf Auschwitz keine befriedigende Antwort geben läßt, wie sonst in Wahrheit auf kein einziges Ereignis, also nicht gesagt werden kann, daß es sich aus gewissen Gründen zu einer bestimmten Zeit zutragen, daß es so „kommen mußte“, wie etwa ein Sturm, läßt sich die Singularität des Geschehens nicht fortzaubern, daher ist es ein unmögliches Unterfangen, darauf als eine in den normalen Verlauf der Geschichte gehörende - verstandene - Vergangenheit zurückzublicken.

Der Holocaust ist ein historisches Ereignis, das vor einer sprachpolitisch dienstbar gemachten Metaphorisierung unbegrenzt offen steht, mithin läßt es sich als sprachliches Modell der Vergangenheitsbewältigung leicht in andere Sprachspiele transformieren, wobei es jedoch stets in der peinlichen, pro Vokativen Realität des Nicht-Verstehens steckenbleibt. Diese außerordentliche sprachliche Unausgewogenheit, die ein so augenfälliger Charakterzug der Rede über den Holocaust ist, erhält das, was geschehen ist, tatsächlich im metahistorischen Sinne in der Gegenwart, wobei sie über die Gegenwart eine Entscheidung einfordert: Sind wir denn imstande, es in seiner Außergeschichtlichkeit zu bewahren, oder setzen wir die unumgängliche und unabwendbare Erfahrung - als bloßen Unfall, als abrupten Störfall im ordentlichen Gang der Dinge - in die Geschichte zurück, daß nämlich ein geltendes Gesetz die Geburt für eine mit der Todesstrafe zu sanktionierende Sünde erklärt und so den Begriff der Sünde aus dem moralischen Diskurs der Freiheit ausgeklammert hat, was wiederum sowohl die Grundfragen unserer Kultur wie auch unsere Begriffe über „die menschlichen Geschehnisse“ berührt. Imre Kertész schreibt seine Prosa in dieser Entscheidungssituation und von diesem Imperativ aus, gleichwohl so, daß als Geltungsbereich dieser Entscheidung nichts anderes bestimmt werden kann, als das Leben des Einzelnen, das einstufige reale Medium des Geschehens.

Das Sprechen über Auschwitz bleibt indessen auch bei Kertész unausgewogen. Besonders gilt dies für den *Kaddisch*, der schlechthin als Text der inneren Diskussion geschrieben wurde, die die unabschließbar gemachte Erklärung, die ganze Poetik der Erzählung prägt. Das Werk handelt von unserer Gegenwart einerseits als der Gesamtheit der uneingestandenenen, der vermiedenen, der nicht auf sich genommenen Entscheidungen, von jenem Jahrhundert, „in dessen Verlauf die bedeutenden Taten samt und sonders Greuelthaten waren“.<sup>19</sup> Damit reißt er die mit dem Namen von Auschwitz verknüpften mythologischen Vorstellungen quasi ab und verlegt sie entgegen den metaphorischen Verschiebungen auf eine ethische, sprachliche und psychologische Ebene zurück, zugleich unterscheidet er subtil den Begriff des Urteils von dem der Entscheidung: Was geschehen ist, liegt retro-

spektiv in der Tat - um den Titel von Amérys Buch zu zitieren -jenseits der Beurteilbarkeit von Schuld und Sühne, aber als gegenwärtige Situation stellt es uns vor die Entscheidung über die Mittäterschaft: „[...] und ihr werdet der Erklärungen nicht müde, nur um eure Seelen und was noch zu retten ist, zu retten, nur um den gemeinen Raub, den Mord und die Seelenkrämerei, an denen wir alle so oder so irgendwie beteiligt sind oder waren, [...] ja, damit ihr nur nicht die vor euch, hinter euch, unter euch und überall sich auftuenden Abgründe zu sehen braucht, das Nichts, die Leere, das heißt unsere wirkliche Lage, nicht zu sehen braucht, wem ihr dient, nicht die jeweilige Natur der jeweiligen Herrschaft, von Herrschaft, von jener Herrschaft, die weder notwendig noch nicht notwendig ist, bloß eine Entscheidung, eine Frage der in den einzelnen Leben gefällten oder nicht gefällten Entscheidungen ist, die Herrschaft ist weder teuflisch noch undurchschaubar und faszinierend subtil noch ungeheuer mitreißend, nein, sie ist lediglich gemein, mörderisch, stupid und heuchlerisch, selbst zu den Zeiten ihrer größten Leistungen ist sie allenfalls gut organisiert [...]“<sup>20</sup>

Das Sprechen über Auschwitz projiziert an einer wichtigen Stelle in dem unendlichen Erklärungsversuch des *Kaddisch* die Gegebenheit des Holocaust auf eine heraufbeschworene Gestalt, als der Erzähler sich um eine Antwort auf jene „inmitten des verkümmerten Buchenwaldes“<sup>21</sup> rundheraus gestellte, einfache Frage bemüht, ob er Kinder habe, genauer gesagt, weshalb er keine Kinder habe. Die Gegebenheit des Holocaust erweckt im Bereich des individuellen Lebens, dieses „unerklärlichen Phänomen- und Wahrnehmungskomplexes“ als Gespenst, als Geist einen Schatten, den Schatten des Vaters, der sich mit zwingender Kraft über das erzählte Leben wirft, und dieses Gespenst erlangt im Mythos der negativen Offenbarung, der jeweiligen Schuldhaftigkeit eine tyrannische Macht. Die Verwandlung des Schattens des Holocaust in ein Gespenst beschwört auch ein anderes Gespenst in den Text, genauer gesagt, läßt sie es zu Wort kommen, denn schließlich hat es schon die ganze Zeit über am Schreibtisch von Kertész gesessen und seinen Brief an den Vater sowie die Erzählung *Gesetz* geschrieben. Die fugenartige Erläuterungsstruktur des *Kaddisch* erinnert in Wahrheit nicht an die *Todesfuge* von Celan, von welcher einige Zeilen in den Paratext des Mottos gehoben wurden, sondern an Kafkas *Brief an den Vater*, der ebenfalls um die Antwort auf eine nicht beantwortbare Frage bemüht ist: „Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir.“ Die Worte des *Kaddisch* scheinen auch die Worte dieses Gespenstes zu sein: „Die Herrschaft ist unanfechtbar, und unanfechtbar sind ihre Gesetze, nach denen wir zu leben haben, wir können diesen Gesetzen jedoch niemals restlos entsprechen: Vor dem Vater und vor Gott sind wir immer schuldig, sagte ich zu meiner Frau. [...] Ich bedurfte eines Tyrannen, um mein Weltbild wiederherzustellen, sagte ich zu meiner Frau, und mein Vater hat nie versucht, an die Stelle meines usurpatorischen Weltbildes ein anderes zu setzen, beispielsweise das unseres gemeinsamen Ausgeliefertseins, das heißt das

der Wahrheit, sagte ich zu meiner Frau. [...] Auschwitz, sagte ich zu meiner Frau, erschien mir später bloß als Übertreibung jener Tugenden, zu denen ich von frühester Kindheit an erzogen worden war. Ja, damals, mit meiner Kindheit, mit der Erziehung begann das unverzeihliche Gebrochen werden, mein nie überlebtes Überleben, sagte ich zu meiner Frau."<sup>22</sup>

Von hier aus gesehen ist es jedoch überaus zweifelhaft, ob sich der Holocaust als das Ergebnis gefällter oder nicht gefällter Entscheidungen erzählen läßt. Die Gespenster fügen das, was geschehen ist, nicht in die Ordnung des Geistes, sondern in die alltägliche Ordnung des Lebens. Der Zustand der Entscheidung und der Freiheit fügt sich in einen derartigen hermeneutischen Zirkel (um entscheiden zu können, muß ich frei sein, die Freiheit bedeutet jedoch die Fällung oder Vermeidung von Entscheidungen), in dem sich die Freiheit nicht auf etwas bezieht, bedingungslos ist, sie bleibt dennoch untrennbar von dem, was sich von ihr unterscheidet, nämlich von einer Reihe von Voraussetzungen und von all dem, was möglich macht, daß sie in die Geschichte, in die Jurisprudenz und in die Politik eingeschrieben wird. Die Idee der den Menschen überhaupt erst entscheidungsfähig machenden Freiheit ist somit absolut, ihre Praxis gleichwohl nicht mehr, wir können aus dem Bereich der Lebensbedingungen nicht heraustreten, was am deutlichsten daran sichtbar wird, daß in einem diktatorischen Regime die Wahl der Freiheit im äußersten Fall mit dem Freitod zusammenfällt. (Die Erklärung, etwas „auf Befehl getan“ zu haben, läßt jede Situation als extrem erscheinen.)

Der György Köves des *Roman eines Schicksallosen* beruft sich in seiner Antwort auf eine Frage des alten Steiner quasi im Gegensatz zum Essayisten Imre Kertész darauf, worin der Alltag der sogenannten namenlosen Opfer und der sogenannten namenlosen Täter wahrscheinlich gleich war: „Jeder hat seine Schritte gemacht, solange er konnte: auch ich, und das nicht nur in der Kolonne in Birkenau, sondern schon hier zu Hause. [...] Nichts von all dem ist wahr, es gibt kein anderes Blut, es gibt nichts, bloß..., ich stockte, doch da ist mir plötzlich der Ausdruck des Journalisten eingefallen: es gibt bloß die gegebenen Umstände und in ihnen neue Gegebenheiten.“<sup>23</sup>

Wenn Auschwitz in der Interpretation von Kertész keine Tragödie, sondern eben der Verlust der Möglichkeit der Tragödie ist, dann ist dem vor allem wegen der Unmöglichkeit der Entscheidung, der freiwilligen und freien Wahl des eigenen Schicksals so, und dies trifft nicht bloß auf die Häftlinge, auf die Verschleppten zu. Wie der Tod ein Massentod war, so war auch der Mord ein Massenmord, eine technisch aufs zuverlässigste ausgeführte, unpersönliche Niederträchtigkeit. Würde man György Köves fragen, so spräche er das nächste Mal von dem Glück der Lager, von der Idylle von Auschwitz. Hayden White untersucht in seinem berühmten gewordenen Essay, *Historical Emplotment and the Problem of Truth*,<sup>24</sup> ob wir, insofern die historischen Fakten nicht gegeben sind und sich nur auf eine einzige Art erzählen lassen („so [...] wie sie sich in der Tat zugetragen haben“), zwi-

sehen verschiedenen Erzählungen gewisser Ereignisse selektieren dürfen, und wenn ja, auf welcher Basis. Die Frage nach der Legitimation „der konkurrierenden Erzählungen“ wird im Fall von Auschwitz als ganz speziellem Ereignis erst wirklich gewichtig. Im Interesse der Wiederherstellung der Möglichkeit, erneut in der Geschichte zu leben, möchten wir darin die epistemologische Begründung des ethischen Imperativs auffinden, doch dies scheint nicht anders möglich, als einzig und allein durch die Beschwörung von Geistern, von Gespenstern.

Die Labilität, Unausgewogenheit, die wir zwischen der Freiheit und jenen Voraussetzungen erfahren, die die problematische Einschreibung der Freiheit in die Geschichte ermöglichen, begegnet uns in nahezu jedem Absatz und jedem Satz des *Roman eines Schicksallosen*. Als Beispiel sei hier ein Passus zitiert, als György Köves in der Gesellschaft von sechzig anderen schon im Waggon nach Auschwitz unterwegs ist: „In der Eisenbahn saß ich viel bequemer. Und wenn mir danach zumute war, konnte ich auch aufstehen, ja sogar ein paar Schritte machen - zum Beispiel zum Kübel: der hatte nämlich seinen Platz in der rechten hinteren Ecke des Waggons. Zunächst hatten wir den Beschluß gefaßt, ihn nach Möglichkeit nur für das kleine Geschäft zu benutzen. Doch nun, mit der Zeit, mußten eben viele von uns die Erfahrung machen, daß das Gebot der Natur stärker war als unser Gelöbnis, und es blieb uns nichts übrig, als demgemäß zu handeln, wie etwa wir Jungen das taten und die Männer, ja, und dann auch etliche Frauen, das läßt sich ja verstehen, natürlich.“<sup>25</sup> Die rhetorischen Tropen des Pendeins zwischen Freiheit und Knechtschaft, freier Entscheidung und äußerem Zwang, metaphorisch formuliert zwischen der Hölle und der Idylle werden im Roman durch die Dualität der Ironie bestimmt. Mithin stellt die Sprache des Romans im Bewußtsein der Verwischung von Feinheiten,<sup>26</sup> der Ununterscheidbarkeit von Schatten und Schattierungen keine positiven Behauptungen über Auschwitz auf, sie versucht durch die unentwegte Differenzierung der Aspekte radikal, die totalisierende Tendenz der Versetzungen und Substituierungen abzuwehren. Diese Sprache enthüllt stets ihre eigenen rhetorischen Verzerrungen,<sup>27</sup> ihre ästhetische Konstruktion, ihre unbeherrschbare Bewegung läßt sich in keinerlei Bedeutung fixieren. Die Sprache des *Roman eines Schicksallosen* macht all dies am meisten durch den Gebrauch des Wortes *natürlich* sichtbar. Wo auch immer es vorkommt, drückt es einerseits aus, daß all das, was soeben geschieht, von der Normalität des Lebens im Konzentrationslager her verstanden und (hin)genommen werden will, andererseits macht es auch sinnfällig, daß das Konzentrationslager als Normalität inakzeptabel ist. In diesem Wort, das quasi die Quintessenz der Sprache des *Roman eines Schicksallosen* ist, klappt der Abgrund der Ironie auseinander, der die Aussagen nicht fixierbarer Referenzialität anhand des Bruchs zwischen Außergeschichtlichkeit und bereits erfolgter Einschreibung in die Geschichte in zwei Teile trennt. Zwischen diesen Teilen kann genauso kein Dialog aufrechterhalten werden, sie können ebenso wenig zu einer gemeinsamen Bedeutung des Namens Auschwitz führen, wie we-

nig dies betreffend Köves und der Journalist, die miteinander über den Gebrauch des Wortes *natürlich* streiten, übereinkommen können.

In bezug auf all dies lohnt es sich indessen, eine Einschränkung zu machen. Die Prosa von Imre Kertész wird als ein engmaschiges intertextuelles Netz geschrieben, in dem die einzelnen Gattungen im wesentlichen nicht mehr auseinandergehalten werden können. Der Text des *Roman eines Schicksallosen* enthält eine paratextuelle Gattungsbestimmung, und daß es sich um einen Roman handelt, fiel bisher in der Tat niemandem ein, in Abrede zu stellen. Beim *Kaddisch* ist dem indessen schon anders, hier sehen sich die einzelnen Lesarten schon gezwungen, die Bedeutungen des Werkes im Spannungsfeld einer Unbestimmbarkeit der Gattung zu realisieren, wobei die geringste Entscheidung des Lesers, ob es sich eher um einen Essay oder aber einen Kurzroman handelt, die Interpretation erheblich beeinflußt. Wir befinden uns in der gleichen Situation, sobald wir uns dem gattungstheoretisch scheinbar unproblematischen *Galeerentagebuch* oder dem in seiner bisherigen Rezeptionsgeschichte vielleicht umstrittensten Werk von Kertész, dem *Ich - ein anderer* zuwenden. Diese Bücher sind nämlich im klassischen Sinne keine Tagebücher, ihre Titel bieten die Möglichkeit des von Lejeune oft erwähnten biographischen Vertrags sowohl an, wie sie uns diese auch entziehen. Die Gattungszugehörigkeit ist somit bei den meisten Werken von Kertész keine Sache einer paratextuellen Zuordnung, vielmehr das Ergebnis der Entscheidung des Lesers, die er sich gleichwohl jederzeit anders überlegen kann. Daher bin ich der Meinung, daß die Nicht-Fixierbarkeit der entgeisterten Rede über Auschwitz am meisten von der Zunahme der essayistischen Züge der Kertész'sehen Werke gefährdet ist, genauer formuliert durch eine sich an den Vorträgen orientierende interpretatorische Auflösung des von den einzelnen Texten erschaffenen intertextuellen Netzwerks - wobei an dem einen Endpunkt der Skala, auf der die Werke eingeordnet werden könnten, der eindeutig als Roman bestimmbare *Roman eines Schicksallosen* steht, am anderen die eindeutig als Essays zu definierenden Vorträge.

Suchen wir in dem Ereignis von Auschwitz einen ethischen Imperativ, der unsere Entscheidung erzwingt, so müßten wir das Unverbindbare verbinden, und dies gilt vor allem dann, wenn wir in dem Geschehenen - wie Kertész - ein Negativum sehen, vielleicht sogar die negative Bekräftigung der Offenbarung. Dem ist auch dann noch so, wenn die Prosa von Kertész die Möglichkeit eines retrospektiven Urteils schon dadurch ausschließt, daß er den Überlebenden - im Gegensatz zu zahlreichen anderen Romanen und Filmen - nicht als einen Helden darstellt, der in der Gestalt eines drohenden, einfordernden Gespenstes zurückkehrt. Denn die Bedeutung, die der Held bewahrt, hat gerade der Holocaust zerschmettert. Dieses Argument fällt zugunsten der Fiktion, wie das Geoffrey Hartman in seinem Buch *Der längste Schatten* betont, am meisten ins Gewicht, da die Sprache der sich mit dem Bruch konfrontierenden Erinnerung ausschließlich von einer Art

zusehenden, beobachtenden Verhaltens aus durch „die Defamiharisierung von Worten und Ereignissen“<sup>78</sup> ertönen kann. Dies bedeutet in stilistischem Sinne nichts anderes - wie wir im Zusammenhang der Verwendung des Wortes *natürlich* gesehen haben - als die Verneinung der Verneinung, die sich nie als eine Behauptung fixieren läßt, sondern stets in der Schweben der Unverbindbarkeit bleibt, im Niemandsland der Außergeschichtlichkeit und der Geschichte.

*Übertragen von Karl Vajda*

### Anmerkungen

1. Jacques Derrida: *Vom Geist*. Suhrkamp<sup>2</sup>1993. S. 115.
2. Jean Améry: *Jenseits von Schuld and Sühne*. Klett-Cotta 1977. S. 39.
3. A. a. O., S.43.
4. Primo Levi: *I sommersi e i salvati*. Giulio Einaudi 1986. S. 120 „[...] la Morte ad Aschwitz era triviale, burocratica e quotidiana.“
5. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. In: Derselbe: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Suhrkamp 1973. S. 359.
6. Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. Rowohlt 1998. S. 120.
7. László Márton: *Árnyas főutca [Schattige Hauptstraße]*. Pécs, Jelenkor 1999. S. 9.
8. Yosef Hayim Yerushalami: *Sachor (Zachor)*. Wagenbach 1988.
9. James Young: *Beschreiben des Holocaust* (Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke). Jüdischer Verlag 1992. S. 37.
10. A. a. O., S.45.
11. Imre Kertész: Der Holocaust als Kultur. In: Derselbe: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 56.
12. A. a. O., S. 63.
13. A. a. O., S. 66.
14. Imre Kertész: Ein langer, dunkler Schatten. In: Derselbe: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 85.
15. A. a. O., S. 164.
16. Imre Kertész: Der Holocaust als Kultur. In: Derselbe: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 67.
17. Vgl. György Tatár: A kivételes állapot [Der außerordentliche Zustand]. In: *Pannonhalmi Szemle* 1999 VII/2. S. 39.
18. Imre Kertész: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*[i. w.: *Kaddisch*]. Rowohlt<sup>2</sup>2002. S. 49f.
19. Márton, S. 9.
20. *Kaddisch*, S. 54f.
21. In dieser Formulierung klingt der Name von Buchenwald an.
22. *Kaddisch*, S. 144f.
23. *Roman eines Schicksallosen*, S. 283.
24. Hayden White: Historical Emplotment and the Problem of Truth. In: Saul Friedländer (Hrsg.): *Probing the Limits of Representation*. University of California Press 1992. S. 37-53.
25. *Roman eines Schicksallosen*, S. 84.
26. A. a. O., S. 168.

27. György Vári: Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete [Emplotment, geschichtliche Erfahrung und die Kunst des Erhabenen]. In: Tamás Scheibner und Zoltán Gábor Szűcs (Hrsg.): *Az értelmezés szükségessége [Die Notwendigkeit der Interpretation]*. L'Harmattan 2002. S. 119-136.
28. Geoffrey Hartmann: *Der längste Schatten*. Aufbau 1999. S. 13.



# THE DOUBLE CHRONOTOPE IN KÁLMÁN MIKSZÁTH'S NOVEL *THE SIEGE OF BESZTERCE*

PÉTER HAJDÚ

Institute of Literary Studies, HAS, Budapest  
Hungary

The paper approaches to Mikszáth's novel as a dialogic structure, a kind of double plot novel. The plots of the first and second chapter with different setting and personage meet in the third chapter and start coalescing. But these different plots represent two different worlds where also the workings of time is different and the human activity has different dynamics. The paper discusses in some detail the possibility of the analysis of time in fiction, since the scholarly discourse on the topic seems to deny the possibility that time can work in different ways in fictional worlds and describes the specialities of fictional time as anomalies of narration. The encounter of the worlds in Mikszáth's novel is represented as a fight with no real winner, which can be regarded as a sort of dialogue.

**Keywords:** Hungarian literature, nineteenth-century novel, Kálmán Mikszáth, narratology, time, multiplot novel, fictionality, dialogue

Kálmán Mikszáth is nowadays regarded as a major representative of the beginning modernism in Hungarian prose writing. This is a rather new phenomenon, since his work was previously interpreted in terms of a late "critical realism" that not only preceded the modernist literary revolution of the journal *Nyugat* but also ran contrary to the main characteristics of the so-called precursors of *Nyugat*. Mikszáth's experiments in the parataxis of two stories, which he was doing both in shorter and longer texts in the 1880s and 1890s, also can be regarded as a modernist break with linear story telling and unitary plot.<sup>1</sup> I think his novels *Beszterce ostroma* [The Siege of Beszterce] and *Szent Péter esernyője* [St. Peter's Umbrella], which he wrote one after the other in 1894 and 1895, can be classified as such experiments. In both novels we find a shift in story telling at the end of the "First Part". With the beginning of the "Second Part" the whole story told in the "First Part" disappears, and a new story begins with different characters, in a different setting, and in a time one cannot relate to the time of the first story. This phenomenon might embarrass the readers; the paratext "Second Part" clearly suggests that what will follow is the continuation of the same novel, which raises ex-

pectations the text will not satisfy. You cannot find any link to the previously told events either in space, or in time, or in personage. An order that fits the genre conventions is to be re-established at the end of the "Second Part" when the two stories meet and start coalescing.

Mikszáth's readers usually find this structure difficult and problematic. A contemporary critic, for example, found the composition of *The Siege of Beszterce* wrong because he thought the change of the central character in the "Second Part" hindered the reading of the later parts that should focus on the central character of the "First Part" (Lázár 193-194). This means the composition obstructs a traditional unitary reading by challenging the attitude that tries to focus on one central character continuously. But the composition also challenges the concept of linear time usually associated with nineteenth-century novels. The last moment of the "Second Part" is identical with the last moment of the "First Part". However, this does not become clear until the end of the "Second Part." Nothing indicated or suggested a step back in time at the beginning of the "Second Part", and the text scarcely anywhere revealed any connection to the "First Part." The reader cannot recognise any connection until much later. The experience gained by previously read novels of any sort, however, raises expectations of some connections between the parts, but such connections cannot emerge from the two different plots. In *Szent Péter esernyője* an umbrella plays a role in both the "First Part" and the "Second Part", but nothing suggests that it is the same umbrella in both parts - apart from some literary conventions, i.e., previous reading experience. But how these umbrellas can be identical, and how this identity can create a connection between two groups of characters acting in different places remain a mystery for a long time.

Frigyes Riedl described the composition of *St. Peter's Umbrella* as representing one of the basic forms of novels that he calls "the system of two columns" and associates with "English novelists" in general. He describes this scheme of composition as follows:

The narrative takes a direction and goes a while, then suddenly stops. We do not hear anything of those any longer as if a completely new novel started. This plot also goes up to a point where the first and second columns meet and unite. (...) *English novelists like* this way of composition; in their writing you can find not only two but three or four such columns. Always a new plot, a third, a fourth, even a fifth one; you read it with a sort of hesitation. Suddenly you see an unexpected trick and the events are connected. (Riedl 82-83, my translation, italics in the original.)

This hint at the English novel seems appropriate, if it refers to Victorian fiction, because the multiplot novel was characteristic of that period, and Dickens is known to have been one of Mikszáth's favourite authors. *Little Dorrit* might be a

suitable example to demonstrate both similarities and differences between Dickens' and Mikszáth's narrative techniques. When writing the first chapters, Dickens described his plan of the novel as follows:

It struck me that it would be a new thing to show people coming together, in a chance way, as fellow-travellers, and being in the same place, ignorant of one another, as happens in life; and to connect them afterwards, and make the waiting for that connection a part of the interest (Forster 2: 182).

Dickens explicitly reckons upon a waiting for the connection of actors or different groups of actors as a feature for increasing interest. I am not sure that the interest is really increased and not reduced by the fact that the actors are shown together at the beginning, although they meet each other quite accidentally. This opening tableau, however, is the second chapter of the novel; in the first chapter another group of actors is presented in another place; and as the narrative goes on, this group is also to be connected with people of the second chapter.

This way of beginning embodies a double suggestion. Readers will more carefully observe the analogies of the different plots or groups of actors, in other words they will be more open to metaphorical reading strategies. Two actors of Chapter 1 are imprisoned in jail in Marseilles; the wealthy travellers of Chapter 2 are quarantined before landing in Europe. The Dorrit family living imprisoned in the Marshalsea is introduced in Chapter 6. These plots are narrated in a paratactic order without any possibility of their integration on the level of narrated events. This very separation, however, might highlight their connection by the jail metaphor that imbues the novel.

On the other hand, this beginning raises some eagerness for the narrative connection of the separate plots, which is suggested by Dickens as well. This expectation is also increased by the narrator's and the actors' intensive discourse on the topic that every event of the world is connected, all the travellers wandering in quite different roads are going finally to the same place.<sup>2</sup> As if the working of the narration would mimetically mirror the working of the world, conceptually described in the narrator's and the actors' discourse. This suggestion of the existence of hidden connections between all the seemingly disparate phenomena is also made by the mystery structure of the novel.<sup>3</sup> Clennam is continuously investigating a secret or the prints of a previous sin, which he intuitively suspects must connect his family to the Dorr its.

The mystery plot, however, has a rather uncertain conclusion. The secret is revealed in such a confused scene that hardly any reader can understand exactly the situation, and Clennam is absent at that time; thus, the actor who was most interested in the secret past will never be informed of it (Garrett 74-78). The secret that seemed to be the organising feature of the story turns out to be completely irrele-

vant, or rather the hypothesis of a secret was an activating factor for Arthur Clennam, but the actual content of this secret does not matter either in the development of the story or in its conclusion. Although the connection of different story lines seemed adequate to the necessities both of the narration and the world, this very connection organised around the secret turned out to be weak, superficial and irrelevant. This fact, however, does not affect the necessity to make metaphorical connections; the ironic deconstruction of the causal and narrative connections strengthens the appeal for metaphorical reading.

Many features of this description of Dickens' narrative strategies can be applied to Mikszáth's double plot novels. However, we find a remarkable difference in the proportions. In *Little Dorrit* a new plot starts after a relatively short first chapter, and the whole novel is rather long, which suggest that there is enough time or space to connect the plots. In the critical edition of *The Siege of Beszterce* 174 pages contain the main text, and the second, independent plot starts after 45 pages, and this plot meets the first one after 36 pages. *St. Peter's Umbrella* is 192 pages long, and the first plot is shifted after 29 pages, to be returned to on the page 104 of the novel. In both cases the first plots have enough place to suggest that they are the only topic of the given novel, and the second plots are independent long enough to challenge this suggestion.

After such skilfully raised expectations how does Mikszáth finally connect the plots? In *St. Peter's Umbrella* the quest for his father's umbrella necessarily introduces György Wibra into the other world; the encounter of the two plots in *The Siege of Beszterce*, however, seems rather accidental or improbable.<sup>4</sup> This accidental way of connecting, however, may suggest that we should look for a connection deeper than what is displayed in the plot. The fact that both narratives turned out to be parts of the same story afterwards, might be regarded as a statement that they are - at least partially, or from some aspect - identical. This is a metaphorical statement; a declaration that two different things are identical. If we try to analyse this narrative structure as metaphorical, we will not necessarily focus on their similar features, since in the work of the metaphor differences may have even greater importance than similarities. If by connecting two different phenomena, metaphor suggests two points of view from where we should consider them (Ankersmit 209-220), we will be able to realise differences rather than similarities.

The first chapter of the novel takes place in Nedec, in the world of István Pongrácz, the second chapter in Zsolna. I will analyse the differences of these worlds, or rather the traits of these worlds that are highlighted by their juxtaposition. If both the first and the second chapters belong to the same plot, they are identical in one way or another. Nevertheless, their connection seems completely external, since it is only created by the fact that Count Pongrácz's way to Beszterce passes through Zsolna.

On the other hand, if both stories are to create the same story, they must be comparable. This comparability can mean nothing else but the possibility of reading both stories from the viewpoint of the other. I think it is worth emphasising at the very beginning that comparing the stories cannot be based on the problem of Count Pongrácz's insanity. In the novel both the narrator and the agents enthusiastically discuss whether the protagonist is insane or not; as if the decision of this question was the only stake of the narrative. I regard this question so much over-emphasised by the narrator as a bait of sorts. And the interpreters of the novel usually nibble at it; they love continuing this narrative discourse, weighing the pros and cons again and again. They seem to regard the deciding of this question as their most important task. But the fact itself that the narrator's discourse on insanity can be continued might raise our suspicion. The narrator always avoids answering the question; the discussions on the problem usually lead to aporias in the novel. We repeatedly read the conclusion that insanity lacks general standard.

A reading process that applies the viewpoint of the other world of the juxtaposed ones might result in a much more complicated image of Pongrácz's world than a simple classification on the basis of a normal-insane dichotomy. I am not speaking of a reciprocity of this question. If we were to ask if Zsolna is insane, we would still remain in the realm of a problem I have called a bait, i.e., we would still assume that there must be a standard or normal behaviour in the represented world(s), and agents who behave differently are insane. By the fact, however, that a behaviour is described as insanity or abnormality it ceases to be a problem. If we manage to demonstrate that a person is mad, we can lock up him or her in a lunatic asylum, i.e., we can eliminate him or her from our world, and we do not need to care about his or her behaviour and ways of thinking. This actually happens to the hero of *The Sipsirica*, a later novella of Mikszáth which can be read as a new, critical elaboration of the *The Siege of Beszterce*. Their connection is emphasised by a set of repeated motives and intertextual links (Fábri 103-104; Eisemann 82-84). When a despotic government violently locks up professor Druzsba in an insane asylum, the very fact that he is in a lunatic asylum seems to guarantee that his statements are false and not worth taking seriously:

A few days later an official announcement appeared in the press, to the effect that the sensational news items concerning the manor-house at Zsám, which had recently been given currency, and which contained disagreeable imputations affecting an eminent and respected figure in our public life, had originated in the deranged mind of a certain Mr. Tivadar Druzsba, a schoolteacher, who had since been declared insane. The allegations, which were *of course* entirely without foundation, had leaked out from a report submitted by him. The schoolteacher concerned was at present receiving treatment

in the Lipótmező lunatic asylum (Mikszáth 405-406, emphasis added).

The fact that professor Druzsba is in a lunatic asylum guarantees that he is insane; the fact that he is insane guarantees that the perspective from which he describes the count (as an immoral being who has bought a young girl from her mother to keep her in a remote castle) is inadequate and untrue. The same way of reasoning is applied by his previous friends to reject his interpretation of Jahodovska's (who is the young girl's mother) personality:

"Why, of course it's not true," cried Mr. Mliniczky in a shocked tone of voice, gesticulating heatedly. "How could it possibly be? Only some crazy person has invented that" (Mikszáth 410).

Druzsba's story, however, clearly demonstrates that the decision upon insanity is simply a question of power. One representative of the rival interpretations has the power to lock up the other one in a lunatic asylum and to declare by that that his interpretation (or *Weltanschauung*) is nonsense. In *The Sipsirica*, however, there is a privileged narrative position; the narrator can see this debate from a superior point of view, and in full possession of the truth he can decide which interpretation is true and which is false.

In *The Siege of Beszterce* there neither is such a position, nor is Pongrácz's environment able to isolate and deactivate him as insane. Michel Foucault thought that in history there was always a position outside the common conceptual system, which was opposed to the common self and therefore useful for self-understanding; this position, nowadays assigned to the insane, is therefore both interpreted and interpreting.<sup>5</sup> This means that the imposition of the common conceptual system depends on power relations. A community needs to have the power to isolate what it regards as being outside its conceptual system and to make it the point of reference for its own self-understanding. A point of reference dominated and controlled this way cannot be regarded as interpreting the common conceptual system on its own right, but by its difference. It does not matter what an insane individual says of the world; it is enough that he or she says something different from what those in power say. Only the conceptual system in power has content. An insane person as a point of reference is controlled by the victorious opponent, who regards himself as normal and is strong enough to enforce this claim.

The question of Pongrácz's insanity remains a problem for the characters throughout the novel precisely because nobody has the power to eliminate him as an insane man. And the question is important also for Count Pongrácz because he discerns the efforts for his isolation; moreover he seems to co-operate in this activity. It is, however, not easy to handle him as an insane man because his wealth, social position, family connections and last but not least the strength of his personal-

ity enable him to force his will upon his environment or to repel any intervention from outside.

Reality and illusion become completely relative in sentences such as:

Instead of the make-believe with which he had surrounded himself since his youth, here for the first time was reality. Yes, this, this pack of lies (Mikszáth 132).

For Pongrácz the submissive legation from Beszterce seems more real than any of his previous experiences, when he had to hire the enemy for his own war games. But he achieves real glory, since he manages to impose his conceptual system upon the environment, and everybody adapts to his point of view. The commanding officer from Budetin states one should talk to the count "in his own language". In this "pack of lies" that Zsolna society admits that his language is an alternative one of equal rank, and it is willing to speak that language. It is true, however, that the mayor of Zsolna is actually forced to play this game by Károly Pongrácz, a military officer, who has strong family connections with the count.

Since the situation is so well balanced, Count Pongrácz remains a problem for his environment. The narrator displays a non-committal attitude; he gets involved in this discourse many times, but hardly ever qualifies Pongrácz as insane. The narrator's declarations are usually ambiguous, as the following example shows:

He was mad; just as there is a streak of madness in every great man (Mikszáth 37).

On this ground criticism does not need to continue the discourse of the novel's voices on the possible insanity of the hero. A much more fruitful method would be a metaphorical, or dialogical, reading of Pongrácz's and Zsolna's worlds respectively, based on their balance of power and the structural juxtaposition of the first two chapters. We can find hardly any textual sign to suggest a point of view for this collation. Therefore I will try to base my reading on the analysis of time structures, which is generally accepted as an important aspect of creating meaning in novels. I have chosen this point of view not because time - as a theme and a problem of twentieth-century novel - seems important on its own right, but because I think the different attitudes towards time can clear up the basic difference of these worlds. This - as it seems at the moment - purely intuitive statement might be supported by Mikhail Bakhtin's description of the different worlds of novels as different chronotopes, an issue to which I shall return later.

To be able to confront two different times we need to discuss the notions of narrative time applied by theoretical discourse that might be a major obstacle to such an approach. Narratology is generally based on a linear concept of time. A linear time progresses homogeneously: always in the same direction and at the same speed. From its unidirectionality it follows that the same event cannot be repeated.

The principle of causality presupposes this linearity; an event can only cause other events that follow it in linear time. Narratology postulates that the time of the narrated world is necessarily linear. The order and duration of the narrated events can be fixed and described in comparison with this homogeneous and linear time. The narration of these events, however, rarely conforms either to this "real" order or to these relations of duration.

Russian formalists described the difference between the order and duration of the narrated world and the narration with the notions of *fabula* and *suzjet*. Since they regarded the *suzjet* as "a specific property of literary work" (Ėjxenbaum 16) and their claim was to describe the literariness of literature, the difference between *fabula* and *suzjet* became the main tenet of their approach to narrative texts. But how can we experience the *fabula*, which is not, of course, directly present for a reader? A special activity of readers is needed to construct for themselves the *fabula* by selecting and interpreting information given in the *suzjet*. After this, however, they should define the differences of the *suzjet* in relation to the *fabula* in order to be able to describe the narration and to evaluate its quality. It might seem to be a vicious circle that first we need to construct *the fabula* on the ground of the *suzjet*, then we can compare them to define the *suzjet*. We should, however, remember why story-telling, i.e., the development of the *suzjet*, was so important for formalist scholars; it was in this sphere that they found the gesture of defamiliarization, which results in a destabilisation of the everyday perceptive strategies. Just like poetic language may be opposed to practical language, *suzjet* is opposed to *fabula* (Jefferson 38-39). Or at least the world of the *suzjet* is opposed to the world of *the fabula*. Just as readers approach the language of poetry with possession of practical language, they find poetic language difficult due to the gesture of defamiliarization, i.e., due to the differences between poetical and practical languages; so also readers approach to the narrative in possession of an everyday or a practical perceptive strategy and experience of time, and they are faced by a different and defamiliarized experience. When readers construct *the fabula*, they impose the everyday experience of time on the narrative.

On the one hand, readers quite naturally make use of their previous experiences when interpreting literary texts, and the *constmctzáfabula* might be regarded as a realisation of their own experience of time, which is opposed to the otherness of the *suzjet*. On the other hand, the notion of *ofabula* is problematic because it is regarded as a reality of the narrated world and not as something belonging to the world of the reader. Therefore it is theoretically impossible that a time different from the reader's experience could be a part of the narrated world; experiencing such a time cannot be but a characteristic of the act of narration as a sort of poetic licence. The pair of notions, *fabula* and *suzjet* was originally created to describe the process when a reader is faced by an experience of time different from his own;



nevertheless they ascribe such a privileged position to the reader that the different experience cannot be taken seriously.

This concept can be regarded as a foundation for structuralist narratology, which has chosen the linear and homogeneous time as the base of comparison for the description of narrative. This comparison needs a recurring reference to an everyday experience or to common sense, or to the real condition of nature. These are in a sense identical, since nature cannot be experienced directly, but through the concepts of common sense. And where does this linear time, the base of reference for narratology, exist? Gerard Genette explains the general possibilities of recurrence as follows:

An event is not only capable of happening; it can also happen again, or be repeated: the sun rises every day. *Of course, strictly speaking*, the identity of these multiple occurrences is debatable: "the sun" that "rises" every morning is not exactly the same from one day to another (...). The repetition is *in fact* a mental construction, which eliminates from each occurrence everything belonging to it that is peculiar to itself, in order to preserve only what it shares with all the others of the same class, which is abstraction (Genette 113, emphases added).

He is not speaking of literature here, but of the everyday experience expressed in everyday speech that some events may recur. He finds this experience problematic, since the concept of linear time simply excludes the possibility that the same event would recur again. The solution is provided by a separation of reality and human reasoning; there is no "real" recurrence, but a "mental construction" existing in us, not in reality. Readers of fiction can disregard the "fact" that there is no recurrence in the reality, and they can accept the reality of recurrence as a mental construction, but they should know that it is not a "real" reality. What is able to recur is a general scheme that is the result of a human act of abstraction, i.e., disregarding details. This way of thinking we have already met when speaking about *fabula* and *suzjet*; we have an axiom that in reality (as well as in the narrated world) a linear time is working; if one experiences recurrence, it cannot be but his or her own mental construction (or that of the act of narration).

Another problem is caused by the hypothesis that recurrence necessarily means the repeated occurrence of an abstract scheme without minute details, since in literature the recurrence of scenes rich in detail is a quite common feature. Genette tries to solve this problem through inducing the notion of pseudo-iterative narration:

[there are] scenes presented, particularly by their wording in the imperfect, as iterative, whereas their richness and precision of detail ensure that no reader can seriously believe they occur and reoccur in that manner, several times, without any variation (Genette 121).

Such presentation is "literary convention," "narrative licence"; (Genette 121) every reader "naturally interprets this as hyperbole," and instead of the literally written "this happened every day" they will read "every day something of this kind happened" (Genette 122).

Narratology has elaborated a complete methodology and a closed logic construction to eliminate non-linear time concepts from the narrated world. This construction, however, has the shortage that it regards the basic linear time concept both as eternal reality and at the same time an attitude construed by the common sense. But this common sense cannot coincide with the readers' primary experience, which is necessarily influenced by their mental constructions as well. A vast majority of human beings do experience recurrence in nature. But it is their mental construction; using their common sense they should know that such a thing does not exist. Human thought, however, evidently changes in history. Where can we find the eternal standard of common sense with linear time as a part of it? I think, we can do this in the case of eighteenth- and nineteenth-century science. At that time reason seemed able to know reality independently from historically changing mental constructions, and simultaneously notions of linear time were also flourishing.

Concepts of time are, of course, changing in history. Christianity has erased the mostly cyclic time concepts of Antiquity. This development has usually been ascribed to St. Augustine, who had elaborated the linear concept of time because sacred history contains events such as the Creation, Fall, and Salvation in a fixed order that can never recur (St. Augustine, *De ciuitate Dei* 12.13-14; cf. Turetzky 56). Linear time seems to have become homogeneous with the development of precise, mechanical clocks that have made time something objective and independent from human perception (Turetzky 68-69). Newton based his physics on this time concept. From the constancy of time and space the relativity of speed necessarily followed. The concept, however, was not compatible with the constancy of the speed of light. With the theory of relativity modern physics has renounced a concept of the homogeneous time, and some scientific theories nowadays seem to experiment with some restrictions of the linearity of time, which does not necessarily mean the return of cyclic time concepts, rather the "no boundary condition" (Hawking 115-141). Twentieth century philosophy does not favour the concept of linear and homogeneous time either. Narratology therefore makes use of the time concept of an outdated scientific paradigm.

I think we have good reasons to reject the time concept that was the base of the comparison of narratological analysis. First, the concept is itself a historical phenomenon and should not be regarded as an eternal standard; second, the rude oppositions of perception and common sense, reality and mental constructions, or reality and language are not supportable in a post-modern context any longer.

Gilles Deleuze differentiates between two archetypes of repetition that he calls Platonic and Nietzschean, respectively. The first one presupposes a pre-established identity in the world on the basis of which one can perceive difference, while the second one thinks "of similitude and even identity as the product of fundamental disparity" (Deleuze 302, cf. Miller 5-17). The narcological concepts of repetition evidently belong to the second type that Deleuze - for one reason or another<sup>6</sup> - calls Nietzschean, and they are so closed because they subordinate identity, which they regard a mental or linguistic construction, to difference, which they regard as reality. It is, however, not at all evident that one cannot choose another identity concept to approach literature (Bezczky 2000, 56-57<sup>7</sup>). Cyclic time concepts, of course, belong to the "Platonic" identity concept. If we supposed that the time of the represented world does not necessarily work in harmony with our own time concept (of whatever type it is), we might experience more interesting readings.

After this long, but necessary, theoretical excursion let us turn back to the time concepts of *The Siege of Beszterce*. The first part of the novel takes place in Pongrácz's world. One of the peculiarities is that the rules of linear time are not or are hardly effective there. Time is standing, or cyclically recurring. If we imagine history in accordance with nineteenth-century scientific worldview as something happening in linear time, we should deny the possibility that different people live in different ages at the same moment, or that history stops at some places. The narrator declares something like this about Count Pongrácz and his environment.

This is a perfect setting for a castle, and for a feudal lord. Here live the monsters of olden times, not those of today. The snorting of the steam engine is not to be heard here; instead you hear the coughing of Jarinkó, the spirit of the woods. (Mikszáth 11)

Hush! The nineteenth century shall not elbow its way in here (*ibid.*).

These declarations, of course, can be interpreted figuratively; they might describe not the historical time or the natural rules actually working in that area but the beliefs of the Slovak inhabitants. We can reformulate this figurative meaning as "both the infrastructural modernization and the population's thinking are undeveloped". However, the enlightenment rhetoric and an anthropology "as an allochronic discourse", a "science of other men in another Time" (Fabian 143), which stigmatise "undeveloped" areas, tend to suggest through the identification of history and time that different times may coexist. This concept regards the existence of other times as a pathological anomaly of time/history, which must be cured. On this ground one should identify in Mikszáth's text the age with the worldview of the population. The opposition of the nineteenth-century steam engine and the prehistoric Jarinkó as two monsters (who snort and cough, respec-

tively) cannot be formulated but from the viewpoint of the "undeveloped" local population. It is to them that a steam engine could appear as a monster.

No matter which solution we choose, the history that plays in a linear and scientific time is not valid in castle Nedec and its environment. If we accept the narrator's statements, history has stopped here, and the rules of a former historical age are here still valid; time passes at different speeds in different areas, moreover it can stop. If we interpret the narrator's statement figuratively, history is independent from linear time, and it is identical with the changes of the community's worldview; scientific time concepts, of course, cannot clarify the changing attitudes. According to the narrator's declaration, Count Pongrácz even more clearly denies the conception of history as a process in linear time:

I don't want to live in the nineteenth century. I'll return to the seventeenth, since that's what appeals to me. Time may come and time may go, but it won't carry me with it; I'll put myself where I want to be (Mikszáth 20).

One can even move backwards in this history if one really wants to.

In order to be somewhere in time, instead of being carried by it, one has to stop one's own time or to be outside of the movement of time. Pongrácz achieves this by making each day the same. The whole "First Part" emphasises uniformity, especially in the recurrent narratorial remarks:

Everything went to schedule (Mikszáth 16).

When the roast appeared István Pongrácz rose to his feet and proposed a toast to the health of Franz Josef, the king (the *same*, and only, toast *every day*) (Mikszáth 17).

*Every day, whatever day it was*, he beckoned to his catellan, saying: "Be good enough to bring the treasure-chest" (*ibid.*).

... to await the *daily* distribution of largess (*ibid.*).

"The servant of the Lord shall not enter the haunts of the Devil," Count István would *invariably* remark, (*ibid.*, emphases added)

The actors are not only doing the same in a given hour of every day, but they are also using the same words too. We should interpret this phenomenon as a signal of the pseudo-iterative, or we should accept that Nedec is a special world where the same events recur each day.

We read of a place that is cut out of its surroundings and where a different time works. This time is historically different, and in contrast to the environment it is staying, or it exists in the cyclic recurrence of exactly the same days. If we describe the world of the first part in such an inseparable coalition of time and space, it suggests something like a chronotope in Bakhtin's sense. And we can really find

a novel-chronotope in Bakhtin's writing, which is quite similar to the one described above. I mean the chronotope of the castle.

The castle is saturated through and through with a time that is historical in the narrow sense of the word, that is, the time of the historical past. The castle is the place where the lords of the feudal era lived (and consequently also the place of historical figures of the past); the traces of centuries and generations are arranged in it in visible forms as various parts of its architecture, in furnishings, weapons, the ancestral portrait gallery, the family archives and in the particular human relationships involving dynastic primacy and the transfer of hereditary rights. And finally legends and traditions animate every corner of the castle and its environs through their constant reminders of past events (Bakhtin 245-246).

Bakhtin associates this chronotope with the English gothic novel and with the historical novel, especially with its version developed by Walter Scott. The narrator of Mikszáth's novel clearly refers to that tradition of the European novel when he traces back the peculiarities of the time in Nedec or Pongrácz's concept of time - we have seen that it is not so easy to differentiate between them - to the time that is objectified in the castle and its furnishings, and that is present in the family tradition and in the legends told around the castle. The war games presuppose a great amount of medieval weaponry stored in the castle, and Estella's role as mistress of the castle presupposes the many medieval costumes (Mikszáth 13 and 15). The connection between the family tradition and Pongrácz's behaviour, so strange for outsiders, is already made in the "Introduction" - in a rational manner, of course, which is characteristic of the narrator:

The history of the Pongracz family is full of mediaeval brilliance and splendour: Pongracz of Szentmiklós, to whom princes paid tribute; Péter Pongracz, handsomest of knights, object of a queen's unhappy love; Pál of the great broadsword, who reaped a harvest of Turkish heads; and to match these valiant forbears, as many stately, soft complexioned Pongracz damsels, with their plumed hats and little golden slippers, later to become the mothers of great historical figures, and, later still, white-robed phantoms in the castles where they had once lived... The history of this family is like a bottomless lake. If you gaze into it too deeply you become dizzy, unless you have a strong head. Count István did not have a strong head, and he gazed very deeply indeed... (Mikszáth 8).

This connection is even more clearly formulated in the narrator's comments on Pongrácz's ritual before falling asleep.

The page massaged his legs while the clerk read chapters from the history of his ancestors. The ancestors lulled their extraordinary

grandchild to sleep, and in his sleep he continued to weave the fabric of their adventures, putting his dreams into practice when he awoke next day (Mikszáth 19-20).

I have already mentioned the legends spoken in the castle's environment. The narrator also tried to make a connection between the environment and Pongrácz's behaviour.

This is a perfect setting for a castle, and for a feudal lord. Here live the monsters of olden times, not those of today (Mikszáth 11).

The isolation of the given place and the limitation of the agents' movements logically must play some role in the creation of so static a chronotope. In "Part I" they actually do, although isolation does not seem a presupposition, but the result of a longer process. However static a world Nedec is, the singular mood of narrative is important despite the predominance of static descriptions and the iterative. The singular events, however, all contribute to the increase of isolation. To Pongrácz's behaviour his wider social environment (the local gentry) reacts with an attempt at isolating him; to these attempts he reacts with such unusual actions that, as a final result, increase his isolation. When he has a broken leg, he forbids the doctor to reduce the bones; he becomes lame and excludes himself from any sort of hop. After war games "magnum áldomás"<sup>8</sup> follows, which contains a ball for the gentry, but "the titled families were reluctant to allow their wives and daughters to visit Nedec castle", because there was no lady of the house (Mikszáth 14). Therefore count Pongrácz buys Donna Estella, the equestrienne of a circus company, to have a lady of the house. Her person is, of course, not at all suitable to attract gentle ladies to Nedec, and she also increases the count's isolation through preventing him from visiting his high-born neighbours. It makes his isolation perfect; nobody visits him, and he cannot go anywhere. Nothing can bother the daily cycle of Nedec's time any longer. The elimination of movement makes the chronotope completely closed; the lack of movement, of course, does not dissolve time, but makes it hardly perceptible. Interventions from outside do not seem able to cause essential changes in Nedec. When Estella arrives there, we are informed that the count "continued to devote himself to his singular pastimes" (Mikszáth 15), and not even the hard training before the war against the professional soldiers in Budetin can change the daily routine: "But, apart from that, life flowed in its usual channel" (Mikszáth 36). The narrator concludes his description of life in Nedec, or rather that of the stability of this world as follows:

No, there probably never would have been any change in the count's way of life, in which case I would never have written this tale, if he had not had neighbours as mad as Baron Pál Behency and his son Károly (Mikszáth 22).

What follows is the description of the life-style of the two barons Behenczy. Two plots might be said to be present in "Part I" as well. The time of the Behenczys is almost as cyclic as that of Pongrácz, but its cycles encompass longer periods of time.

This income was paid every six months and, as long as it lasted, father and son devoted themselves to the wildest carousals and merry-making. The boy went off to have his fling in Vienna and the father to Pest, or vice-versa; but they never went together. And how long did those five thousand forints last? Between ten and twenty days. By the end of the month penury had already brought them together once more in the ancient Trencsén castle, where, like Miklós Toldi's horse they eked out a bare existence for five months, until the time came for them to spread their wings again (Mikszáth 23).

After five months' penury in Northern Hungary they could enjoy a luxurious life for one month in Budapest or in Vienna. Father and son spent five months together, and then one month apart. Periods of penury differ according to the seasons, since penury in summer is much more tolerable, but this difference cyclically returns. This aspect attaches an artificial cycle consisting of a life annuity paid twice a year to the Behenczys' world of natural cycles. As far as I can judge, the Behenczys' world is as static as that of Pongrácz's, which does not mean that they are identical. From the viewpoint of time, they do not differ essentially, but the value systems which their worlds centre around are basically different.

The way the narrator mentions his own narrative (quoted on page 280) is eye-catching, because it seems to suggest that a narrative presupposes a change. And I dare actually say that there is a tradition of narrative in European literature where a change is needed to make a story begin from a static and balanced initial situation. The narrator of *The Siege of Beszterce* seems to hint at this tradition of narrative when he declares that the possibility of narrating Pongrácz's world presupposes a change in that world.

Tzvetan Todorov regarded the need of change as a quite general rule of narrative. In his narratology a minimal complete plot is a passage from one state of equilibrium to another. In the ideal narrative the initial "stable situation is disturbed by some power or force" and due to this change after a set of incidents a new state of equilibrium will develop at the end (Todorov 1977, 111). An initial static situation and an intention to change this very situation constitute what Todorov calls "obligatory propositions" of any narrative (Todorov 1977, 117). We should highlight two problems of this concept. First, Todorov wants to write the grammar of narrative in general, but he discusses examples from Boccaccio's novellas in the *Decameron*, while the framing of the plot remains outside of his view. He published the French original of the paper I referred to above one year

before his book on the grammar of the *Decameron* in which he explicated his ideas in much more detail but with a restricted claim for generalisation (Todorov 1969). Nothing either in the previous sketch or in the later book proves that the results of the structural analysis of Boccaccio's novellas can be really generally applied to *every* narrative; actually he generalises the results without reflecting upon the problem of the possibility of generalisation. The second problem is the contingency of Todorov's interpretative viewpoints. He seems to regard his inquiry as completely objective (and maybe therefore something that can be generalized without any further argumentation). The interpretation of a text, however, deeply influences the structure of the text, which is to be the result of the analysis, and the interpretation is also preformed by the interpretative points of view. For example he declares: "The second equilibrium is similar to the first, but the two are never identical" (Todorov 1977, 111). What is similar and what is identical, however, depends on our choice of viewpoints and culturally determined identity concepts (Bezeczky 2000, 57-58). And in case of tragic stories, to find an obvious counter-example, which contains a rather important group of European narratives, one would need a quite sophisticated system of viewpoints to prove that the initial and the final situations are similar. What is a state of equilibrium and what is not also remains a question of the chosen viewpoints. Todorov solves this problem by regarding the initial state of equilibrium a peculiarity of *the fabula*; his "ideal" *suzjet* corresponds to the *fabula* in this respect. He describes, however, an important group even among the novellas of the *Decameron*, which do not begin with a state of equilibrium because that initial state of the *fabula* has been already disturbed before the beginning of the *suzjet* (Todorov 1977, 118).

After these restrictions I dare not say that the narrator in *The Siege of Beszterce* formulates a general rule; nonetheless he refers to an important tradition of European narrative literature when he speaks of change as a criterion of narration. We cannot, however, easily answer the question of what causes the change in this story. Having mad neighbours is said to be a necessary condition of the change, but from this it does not follow that it is simultaneously a sufficient condition. If a mention of a necessary condition meant a necessary and sufficient condition, the narrator's statement would imply that in this narrative world everything necessarily follows from the preceding events. In such a view of narrative one could recognise the Aristotelian requirement of a causality regulating the whole plot, which requirement played a central role in the nineteenth-century theory of the novel. In this case the narrator would refer to a tradition of the European novel again, or at least to its dominant reading strategy.

This, however, would be too long a way to go. The narrator does not say that the contact with the Behenczys' world was the only cause of change in Pongrácz's world, but that it was one of its preconditions. If the change, however, has some preconditions, we need to suppose the working of a sort of causality, even if not in



the most challenging Aristotelian form. The arrival of the younger Behenczy at Nedec does not cause any change for a while; he is said to conform to the new environment: he "made himself more and more at home" (Mikszáth 36). The direct cause of the change cannot be but the table scene when Behenczy tries to flirt with Estella. If we regard this scene as the cause of the change, which really has the precondition of having mad neighbours, we can conclude that a strict causality is working in this world, where a thoughtless movement is enough to cause imprisonment in a dungeon, the organisation of the escape, the declaration of war, and so on.

It is important to emphasise that the mention of preconditions does not necessarily imply this logic of causality. And if so, the narrator does not have the hegemony of interpretation in Mikszáth's text; moreover the identity of the narrator in different parts of the text is also questionable. We can detect some contradiction even here, since the narratorial discourse has previously presented Pongrácz's world as a rather stable one, which is able to avert, or to integrate, any influence from the outside. Why do not work the usual mechanisms in this case? Does the table scene really differ so much from all of the previous events? Why exactly is it these neighbours who are able to cause changes in Pongrácz's world?

His men find Pongrácz's reaction to Behenczy's act exaggerated and senseless, and therefore they join each other in preventing him carrying out his plans, which they have never done before. Some previous changes in his mental disposition might clarify his unusual reaction to this event, since his behaviour became somewhat strange some days earlier. He plucked off the flowers of the apple tree to offend God, and he cancelled the summertime war, about which he had seemed to be so enthusiastic. The passage that described Pongrácz's mental change begun with the following statement of the narrator:

One day, however, an event of a different sort occurred. The count was walking in his garden when he saw a magnificent rose in full bloom in the greenhouse (Mikszáth 37).

Might be the "event of different sort" that changes everything the blooming of a rose in the garden and not Behenczy's thoughtless movement? Count Pongrácz allows his servants to send the rose to Erzsébet Motesiczky, who sends him Cervantes' *Don Quixote*, and this book seems to cause mental changes in the count. The tradition of the European novel enters the story again, this time in the form of an actually denominated piece of central importance.

In order to understand this scene, I think we should discuss in some detail the problem of fictionality in Mikszáth's novel. In the "Introduction" put before "Part I" a narrator tells about the origin of the novel. He declares that it is not a Active story; Count Pongrácz did live; moreover, he will appear with his real name in the novel. The author further claims that he personally met Pongrácz once, and he

received all the data from the count's relatives. On the other hand the relatives evidently supplied not only data, but interpretations as well:

Relatives would join us at the table, and they in turn contributed piecemeal to the outline of István Pongrácz (Mikszáth 7).

I made many enquiries about him, and probed deeply to uncover the driving force within him. Those who knew him intimately all said the same thing: "Count István had brains, but not much. He had ambition too, overmuch of that. He wanted to cut a figure at any cost, but he realised that he couldn't as an ordinary sensible man, so he tried to do so as a lunatic" (*ibid.*).

The relatives do not simply inform the author; they offer character sketches (since they are speaking of an outline), and they try to find a psychological explanation for his behaviour. The narrator's activity must rest upon those interpretations. Readers are from the very first page faced by a suggestion that facts (or at least the facts of Count Pongrácz's life) do not exist (at least for the narrator and through him for us) outside of a human perception that implies the act of interpretation. Patterns on the basis of which the interpretations can be construed are, of course, culturally determined. The most obvious pattern is, as we have already seen, that of the lunatic, which is mostly applied both by the novel's agents and the narrator. An interpretation based upon the pattern of a lunatic does not necessarily mean that one is called a lunatic, since the act of interpretation may have a negative result ("he is not lunatic") as well. The interpretation, however, can be performed by many other patterns of the literary tradition as well. In later chapters of the novel, for example, the majority of the agents interpret Pongrácz's attitude towards Apolka in the pattern of the comedy figure of the amorous old man, and this interpretation is supported by the narrator as well. And we have already seen that the narrator's comments imply various elements of the European tradition of narrative: the chronotope of the castle, the tradition of the narrative that presupposes a change, the principle of strict causality. These interpretative patterns are more or less incompatible. Readers must personally decide which attempt at interpretation they will accept as successful and in what degree; and it probably depends also on the readers' interpretative strategies whether they regard the relationship of the different patterns dialogic, or aporetic (which do not necessarily exclude each other), or dialectic. To take the interpretation based upon the principle of causality as an example, one can ask whether the causes offered by the narrative (mad neighbours, a thoughtless movement, one single rose, reading *Don Quixote*) exclude or complement each other. If they exclude each other, does their co-presence mean the deconstruction of the narrative strategy based on the principle of causality? If they complement each other, does anything guarantee the knowledge of all the partial causes, or does the beginning of a series of partial explanations,

which can be continued ad libitum, lead to aporia, just like the system of causes excluding each other does?

Be it as it may, Erzsébet Motesiczky interprets Count Pongrácz through the narrative of *Don Quixote*, and her interpretation enters the story as an active force when it changes the count's behaviour. Since he is told that the book is sent to him as an allusion, he must read it as an interpretation of himself, and the application that he cannot avert in this situation affects him in an extremely destructive way. We cannot have, of course, any idea why exactly this interpretation affects him so much while he could easily reject all the interpretative attempts based upon the pattern of the lunatic. Nonetheless, the cultural allusion is quite important as a *mise en abyme* of the narration. The narrator that makes an appearance as an agent in the "Introduction" cannot experience Count Pongrácz, whom he regards as a part of reality but only through some interpretations. When agents of the narrative connect their interpretations to a well-known literary narrative, this almost explicitly declares a thought usually associated with modernism or post-modernism that the interpretation of reality is performed by pre-existent cultural patterns and narratives. And when such an interpretation starts forming the story itself as an active force, this undermines the narrator's suggestion of purely putting data on record, and directs the readers' attention towards the story's poetic formation, i.e., fictionality. The literary influence of *Don Quixote*, however, can be detected also in the poetical forming of the story, which makes Ms. Motesiczky's interpretation of count Pongrácz a *mise en abyme* of the whole *Siege of Beszterce*.

According to the narrator's comments, Pongrácz seems to have built out a stable world, which was existing in a uniformity of cyclically recurring events and in a gradually increasing isolation, until an unexpected event probably from outside disturbed this state of equilibrium. The narrative offers several possibilities of this event changing everything, but the uncertainty of the actual direct cause does not influence the result that due to the change Pongrácz denounces his tacit agreement with the externals and, what might be even more important, he decides to leave Nedec and to start moving about in space.

Count Pongrácz, however, gives a completely different explanation for the genesis of the change:

I knew that something was bound to happen, I felt it in my bones. For you see, my Polish friend, the world had become very empty and **dull**; completely stuck in the mud, in fact. I had even been thinking that perhaps it was time for us to part company (Mikszáth 56).

As if the static nature of the world or the increasing stability itself enforced a change, which therefore cannot be the result of any intervention from outside. Pongrácz might be fed up with the attempts at his isolation, but with the rupture of isolation he necessarily imparts motion upon time too. Instead of the imitated

wars, which were fixed in place and which supported cyclic time, he has to attempt a real military expedition.

Let us have a look at Zsolna as well, where Pongrácz is going, although neither this fact nor its importance is evident after "Part I". Zsolna is a different world with different rules, and the differences highlight some additional peculiarities of Nedec too. "Part II" is dominated by the singular mood of narrative, the time in Zsolna is linear. Some events recur, nevertheless, and it seems a good idea to analyse those first. For a while the two Trnowszky brothers alternately take the responsibility for Apolka's education; she lives half year in Peter's, half year in Gáspár's house. This half year long cycles might remind one of the Behenczys' lifestyle, but there are two important differences. The cycles work in only a short period of Apolka's childhood, both before and after which she is just tossed about; the relative equilibrium cannot be maintained longer than for two years, which means that one cycle, i.e., a half year in one of the houses, is repeated only once. On the other hand the cycle does not really seem to recur. In the case of the Behenczys' an iterative narrative presented the uncountable set of indistinguishable half years; in Zsolna a continuous contention is going on between the brothers, and therefore we are only given details of differences. Every period appears in its particularity, and they can be clearly distinguished on the basis of their peculiarities, different both from the previous and the following periods. Even the half year long cycles are vehicles of permanent changes here.

We can describe the permanent conflicts and hostilities as another characteristic feature of the life in Zsolna. The two brothers face each other in hostile opposition, and a similar hostility divides Hungarians and Slovaks, or to put it in more exact terms, Hungarian patriots and Pan-Slavists, since ethnicity in Zsolna seems a question of personal decision rather than origin or acculturation (Kiss 87-91). The middle class agents of some importance in the novel are bilingual, and the example of Miloszláv Trnowszky, who becomes Emil Tarnóczy at a moment in the story, suggests that a shift of national identity is as easy for them as the shift of language. But it does not matter on which side they decide to stand, they behave with hostility against the other side.

We did not read of such ethnic hostility in Count Pongrácz's world. The peasantry and the majority of the count's men are Slovaks, and therefore the language of commands in the everyday war games is Slovak. Pongrácz uses that language without any problem or ethnic conflict. "The peasantry humbly idolised him. (Mikszáth 35) The opponent armies in the "wars" are formed by chance (*Na dve stránke, chlapci!* [Fall into two divisions men!]), and their roles as besiegers or defenders are decided by lots. In Nedec there is a joyful permanent war without hostility, in Zsolna a peace full of hostility.

It happens twice that persons known from "Part One" appear in "Part Two," but their behaviour is different from what one would expect on the basis of the previ-

ous experience. We have two possibilities. Applying a usual reading strategy we should suppose that the agents are unique psychic entities, and in this case we should modify our image of them through finding a sort of psychological explanation for their incoherent behaviour. I would, however, suggest the other solution, namely that we give up the identity of persons appearing in different worlds. Exactly like a sign can have different meanings in different contexts, an agent of the novel can behave differently in different circumstances. When Count Pongrácz appears in a world that is impregnated with ethnic hostility he disturbs a meeting of the Matica with a "bad joke". The Behenczys seemed rather harmless rascals. They provided many little difficulties to the local population, but the wise old men said:

There's no point in grumbling, you donkeys, about the Behenczys being poor and hungry and ruining you so that they can eat. That's fine. That's natural. A few wretched chicken don't matter all that much (Mikszáth 24).

In "Part II", however, Pál Behency appears as a really noxious person who wants to take a quite active role in Apolka's education as a would be prostitute.

Those passages where persons known from "Part I" are mentioned or appear in "Part II" might make one aware of the need for some relation between the two stories and might excite some expectations of their connection. However, the unusual behaviour of the persons known from a different environment might highlight the difference of the context, the different roles and patterns of behaviour regulating this world.

The permanent changes in Zsolna, however, are not exclusively caused by the tensions between persons and groups. A not less important reason is that people living here always aim at something, they always want to do or to have something, they always have plans. This feature is, of course, connected with the tensions, since the contrary intentions of different groups may follow to hostility. And what the brothers Trnowszky generally want is nothing else but to hurt each other. Apolka, the beautiful young girl appears in this world as the symbolic object of desire. Desires do not tend towards her directly, but almost everybody wants to reach their goals through her possession and use. Klivényi wants to get money through her. Péter and Gáspár Trnowszky want to annoy each other through pampering her. The mayor entrusts Apolka to Klivényi in order to ensure her Hungarian patriotic education. Emil Tarnóczy's love might be the exemption: a desire that tends towards Apolka herself. She is quite passively standing in the centre of the different intentions. She never wants anything; she only adapts herself to the others' intentions. Her person is not at all interesting for anybody (apart from Emil), which is absolutely evident in the periods when nobody happens to need her.

As a contrast, there are no intentions in Nedec. Count Pongrácz does not want anything, because he is completely satisfied by his static life. All the people around him are interested in maintaining the status quo, in which they can make their living. Here too a woman is the only exemption. She wants to get married to the count. Her intention, however, does not cause either any tensions or any changes in Nedec. At most it increases the isolation, which supports the stability and uniformity of the life in the castle. We are, however, informed of a little opposition between Colonel Pamutkay and the pseudo-Polish Pruzsinszky. The colonel suggests that the above mentioned rose should be sent to Ms. Motesiczky because he "would have liked to marry off his master to this wealthy young lady" (Mikszáth 37). Pruzsinszky, however, reminds the count that the book sent by her is an insult, because he "didn't want the count to get married (he wanted to live in the castle for the rest of his life)" (*ibid.*). Their opposition does not result in any hostility, and it seems to have little importance. The story, however, is interesting, because it demonstrates another feature of the life in Nedec; if somebody wants something here, he or she wants Count Pongrácz to do something. He really seems to live the life of a medieval oligarch; everything depends on him, and other persons can try to influence him at the most. He is the only one that is able to act, but he does not want to, and therefore no change can occur in his world. This situation is to be terminated by Behency's escape, which is the result of cooperation by the whole court, including Estella. This time the people around Pongrácz, after trying to influence him in vain, act autonomously, and by that they take over his freedom of action.

The worlds of Nedec and Zsolna are basically different in many aspects. The time is cyclic in Nedec, but linear in Zsolna; and what is not at all independent from this fact, in Zsolna everything is in permanent movement due to various intentions and tensions, while in Nedec the lack of intentions stops time. These differences could be described with such dichotomies as village and town, the Middle Ages and modernity, or harmony and disharmony. Signals of fictionality also differ. The "Introduction" declares that the story of Count István Pongrácz is not Active, but the story contains plenty hints at various traditional literary genres and other signals of fictionality. The Zsolna narrative begins like a folk tale (once upon a time there was a man, who had three sons, who learned different professions),<sup>9</sup> but then we are directly introduced into a world of facts well-known from the contemporary newspapers. These include the Pan-Slavist movement or meetings of Matica. This "realist" narrative does not display its fictionality as a literary topic.

What will happen when two so different worlds encounter each other? Will they be in conflict, or will they compromise? Will one of them change or destroy the other, or will they coalesce in an interaction? The benevolent citizens of Zsolna seem to manage to avert the conflict and restore the previous state through

a clever trick. The army returns to Nedec, where they continue their isolated life; and Pongrácz's short visit in Zsolna could not change anything about the town. The count, however, brings Apolka with him as a hostage, and this will inject Zsolna into Nedec. When Apolka substitutes for Estella, everything changes basically. Count Pongrácz's passivity had previously blocked every intention around him, while in Zsolna the similarly passive Apolka had activated all the other persons' intentions. When they live together in the Nedec castle, things work as previously in Zsolna. Apolka remains the only passive figure in the centre of various intentions. Even Count Pongrácz himself starts elaborating some long-term plans. "His ambition" is to provide the finest education for Apolka; he wants to write a book on the intellectual faculty of asses. "Donkeys definitely ought to be rehabilitated in the eyes of the world" (Mikszáth 142); he wants to put the things of his estate in order, moreover he wants to get rich.

Estella was increasing the count's isolation, Apolka quickly dissolved it:

Meanwhile Apolka developed into a lovely, slender young woman. The news of her beauty spread far beyond the borders of Trencsén and even in the rich Nyitra there was much talk of the "Rose of Nedec." Young men descended like swarms of locusts upon the castle. (...) The young men had sisters whom they persuaded (for a sister is a good go-between) to visit Nedec too, and, for their daughters' sakes the mothers began to come also. Soon Nedec Castle, as in times long past, was filled once more with the leading gentry from the neighbouring countryside, young ladies in silk bottines, and stately matrons of haughty demeanour. Instead of the long drinking bouts there were gay balls (Mikszáth 143-144).

The jovial war games, which had not caused either hostility or danger, because death was excluded, ceased. Instead of them the count fought a duel with pistols, because a young gentleman kissed Apolka's shoulder, and was fatally wounded. The tension around her reappeared in Nedec, especially when Emil Tarnóczy declared himself as a suitor. From that point on Pongrácz had to fight for Apolka, and not only against Tarnóczy but the whole world: Zsolna demanded its hostage back.

Michael Riffaterre thinks that signals of fictionality hint at an important truth by suspending probability. (Riffaterre 33) Probability itself, however, is also artificially construed through the repetition of the tautological derivations of a linguistically given element (Riffaterre xiv-xv). Not only the direct signals of fictionality can therefore suspend probability. New elements can be made probable by later tautological repetitions with a retrospective effect. When they appear first, they might be as well be regarded as signals of fictionality (if everything is a signal, which suspends probability), but they at least may hint at a truth, since according to Riffaterre where probability ceases, truth will take its place (Riffaterre

46). Emil Tarnóczy's escape from the Nedec dungeon contradicts the previously construed norms of probability in the novel. The only person who had known the underground passage was Commandant Károly Pongrácz. Count István Pongrácz, the owner of the castle and the family history nut, who had known the function of the sling slot in the dining hall, found the disappearance of the prisoner mysterious. Apolka can be said to have liquidated the count's world, and the story of the underground passage made it absolutely clear that this world has disintegrated. A secret passage under the castle should have been typical of Pongrácz's world, but this time such a means has been invented against him. He has been integrated in a world of ambitions, tensions and linear time, and he has partly given the accessories of his previous life up. The war games are suspended, although he tells the constable: "The fortunes of war are changeable, my good sir" (Mikszáth 183), and now these accessories are used by others. On the other hand this secret passage dissolves the isolation once and for all. The dominant feature of Nedec previously was the castle wall, which excluded the enemy and ensured defence; this new accessory of the Middle Ages has been invented to admit people from outside. The function of the underground passage cannot be for insuring a way of escape for the defenders in case of an irresistible siege, since they do not know it. Instead, it is a way from the outside into the castle without the defenders' knowledge. And we learn that the passage was also originally built for this purpose:

István Szunyogh arranged for it to be dug years ago when he wanted to rescue Erzsébet Czobor, Count Nedeczky's beautiful wife, who was held prisoner in the dungeon at Nedec. He brought her out here, the rascal (Mikszáth 186).

The underground passage dissolves the isolation of the castle, but those in the castle do not know this. We can suppose that the passage was in existence all the time, and this fact makes the isolation illusory in retrospect. People outside Nedec could always have intruded into the castle, and they were always superior. But until that time they did not make use of their advantage. With this reading strategy, however, which presupposes linear time, we would identify ourselves with the world outside Nedec. The improbability of the event seems to suggest another reading strategy. When Count Pongrácz or Baron Behenczy appeared as quite different personalities in Zsolna from those we have experienced in another context, we did not think it necessary to reinterpret their previous behaviour. In a similar way we can accept that in "Part I" the castle wall is the symbol of the increasing isolation of Nedec, while in "Part IV" the difference of the two worlds disappears, and therefore Nedec is connected to its environment by an underground passage.

Nedec becomes completely exposed because of this connection. Count Pongrácz also understands that the integrity of his world has ceased:



The prisoner Tarnóczy's escape, which no one among the inmates of the castle was able to explain, completely crushed István Pongrácz. He was gripped by fear, and he began to be tormented by strange misgivings.

"They will take the girl away from me," he murmured, and his teeth chattered (Mikszáth 187).

The above discussion might suggest that the encounter of the two worlds had led to the complete destruction of one of them without any changes in the other. The recurrent events on the last pages of the novel, however, might imply that the encounter with Pongrácz's world had left traces on Zsolna too. If we apply Deleuze's typology to these worlds, the Platonic concept of recurrence with the supposition of basic identities will be characteristic of Nedec, while the Nietzschean type with the supposition of basic differences will be characteristic of Zsolna. After both story lines meet and mingle, the singular mood of narrative predominates, and the recurrent events cannot be easily classified with Deleuze's typology. We learn that the cyclic uniformity of the Behenczys' lifestyle has been restored. Estella has assumed the role of the shrewish old housekeeper. The description of their life emphasises the identity of the situations in "Part I" and "Part IV". And the singular event in which the son cheats his father through some pretended indignation because of the violation of family tradition in order to sell Estella alone is the repetition of an event in "Part I" when the father cheated his son in a quite similar way. There are several differences between these events, but the identical traits and the recurrence seem to be emphasised. The Behenczys' cyclic life was characteristic of the world in "Part I", and this feature of that world seems to have survived without any change, or at least to have been restored after Estella grew old.

The novel ends with the second appearance of the false delegation of Beszterce. In which degree is the delegation identical with the first one? The event undoubtedly conforms to the logic of linear time, since they reclaim the hostage they had given. On the other hand, the linear time allows for some recurrence. The same persons reunite to repeat or repair a previous dishonesty. The purpose of the repetition of the previous event is to restore an original state so that Estella should be in Nedec and Apolka in Zsolna. The similarity is not only emphasised by the identity of actors and the accessories, but also by the diction of the director, who speaks in iambic pentameters, like in the first delegation. This metre appears only in these two cases in the novel, while all the other poetic quotations are written in traditional Hungarian metrical forms.

Director Lengeffy tried to interpret the events in the context of Shakespeare's tragedies, but this time the narrator definitely rejected this interpretation; he regarded this genre tradition as completely inadequate here. Lengeffy's poetic, or at

least metrical, diction was inadequate also in the first delegation, because it caused serious problems of communication. Another actor found it necessary to explain his speech with an interruption in prose, and Count Pongrácz also needed to ask for the meaning at the end:

And until then this child remains with me as a hostage, if I have understood you well? (Mikszáth 133)

This time the narrator's discourse emphasises the inadequacy of Lengeffy's utterance; the director is said to utter his pathetic words "with indifference," and the narrator comments the apostrophe of "My lords and ladies" as follows:

But there being no lords or ladies present to draw the moral from these sad events, it was left to Estella to make the next observation: "Yes, yes, I know. But now what happens to me?" (Mikszáth 233)

The inadequate poetic speech in iambic pentameters returns, although the delegation itself is cancelled because of Count Pongrácz's death. For the repetition of the delegation all the actors, who had dispersed in the meantime, must have been reassembled, which also might signal some of the remaining influence of the cyclic time of "Part I" in this world of linear time. The story lines, while they were presented in paratactic order, could not interact but in the reading. After they meet and mingle, they can realise the interaction also in the narrative, and the united story line contains characteristic features of both worlds. Although Zsolna basically dominates, the principle of recurrence characteristic of Nedec does not disappear. In the last scene of the novel it happens first that the two emblematic female figures of "Part I" and "Part II" are present at the same place. As usual, the moving centre is Apolka (the whole delegation has been organised because of her), and Estella declares that as an active person she has some intentions. Her intention is rather vague and general, but it is clear that her intention will not be able to make anybody act this time either.

The encounter of the different worlds can hardly be said to create a new quality of harmonic unity. When the stories coalesce and unite as one single story, their incompatible features continue coexisting as incompatible. The dialogic reading of the novel did not result in a demonstration of unity or a harmonic order of various elements. It did, however, demonstrate that the incompatible elements can be understood in comparison to each other. The paratactic elements interpret each other, and this interpretation is realised in the reading.

## References

- Ankersmit, Frank R. (1983): *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague–Boston–London: Martinus Nijhoff.
- Bakhtin, Michael M. (1981): "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" in *The Dialogic Imagination*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin/London: University of Texas Press, 84-258.
- Bezczeky, Gábor (1998/99): "Gyula Krúdy's Early Short Stories". *Hungarian Studies* 13: 179-198.
- Bezczeky, Gábor (2000): "A regényszerűség és az elbeszélésciklus" [An Air of Novel and the Short Story Cycle]. In *Találkozó poétikák: A 70 éves Szili József köszöntése*. Miskolc-Budapest: Miskolci Egyetem BTK Modern Magyar Irodalomtörténeti Tszk – MTA Irodalomtudományi Intézet, 2000, 53-64.
- Deleuze, Gilles (1969): *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- Éjxenbaum, Boris M. (1971): "The Theory of the Formal Method." In: Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna (eds): *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 3-37.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Forster, John (1966): *The Life of Charles Dickens*. Vols 1-2. London: Dent.
- Garrett, Peter K. (1980): *The Victorian Multiplot Novel. Studies in Dialogical Form*. New Haven-London: Yale University Press.
- Genette, Gerard. (1980): *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hajdú, Péter (2000): "Metaphorische Geschichteninteraktion. *Die Taube im Käfig* des Kálmán Mikszáth." *Hungarian Studies* 14: 103-112.
- Hawking, Stephen (1988): *A Brief History of Time*. London: Bantam.
- Jefferson, Ann (1982): "Russian Formalism." In: Jefferson, Ann and Robey, David (eds): *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*. London: B.T. Batsford, 24-45.
- Kiss, Gy. Csaba (1997): "Mikszáth szlovák világából: A 'Beszterce ostroma' interetnikus olvasatban" [From Mikszáth's Slovak world: an interethnic reading of *The Siege of Beszterce*]. In: Fábri, Anna (ed.): *Mikszáth-émlékkönyv*. Horpács: Mikszáth, 83-92.
- Lázár, Béla (1900): *A tegnap, a ma és a holnap* [Yesterday, Today, Tomorrow]. Budapest: Grill Károly, Vol. 2, 193-194.
- Miller, J. Hillis (1982): *Fiction and Repetition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mikszáth, Kálmán (1982): *The Siege of Beszterce. Three Short Novels*. Translated by Dick Sturgess. Budapest: Corvina.
- Riedl, Frigyes (1940): *Mikszáth Kálmán*. Budapest.
- Riffaterre, Michael (1990): *Fictional Truth*. Baltimore–London: Johns Hopkins University Press.
- Šklovskij, Victor (1971): "The Mystery Novel: Dickens' *Little Dorrit*." In: Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna (eds): *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 220-226.
- Todorov, Tzvetan (1969): *La grammaire du Décameron*. The Hague–Paris: Mouton.
- Todorov, Tzvetan (1977): "The Grammar of Narrative." In: *The Poetics of Prose*. Translated by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 108-119.
- Turetzky, Philip (1998): *Time*. London–New York: Routledge.

## Notes

1. On this topic I published a paper in this journal some years ago (Hajdu 2000).
2. "In our course through life we shall meet the people who are coming to meet us, from many strange places and by many strange roads, (...) and what it is set to us to do to them, and what it is set to them to do to us, will all be done. (...) Your pretty daughter (...) starts to think of such things. Yet, (...) you may be sure that there are men and women already on their road, who have their business to do with you, and who will do it. Of a certainty they will do it. They may be coming hundreds, thousands, of miles over the sea there; they may be close at hand now; they may be coming, for anything you know or anything you can do to prevent it, from the vilest sweepings of this very town" Miss Wade says (I 2). "Strange, if the little sick-room fire were in effect a beacon fire, summoning some one, and that the most unlikely some one in the world, to the spot that must be come to. Strange, if the little sick-room light were in effect a watch-light, burning in that place every night until an appointed event should be watched out! Which of the vast multitude of travellers, under the sun and the stars, climbing the dusty hills and toiling along the weary plains, journeying by land and journeying by sea, coming and going so strangely, to meet and to act and react on one another; which of the host may, with no suspicion of the journey's end, be traveling surely hither? Time shall show us" the narrator says (I 15).
3. For Šklovskij *Little Dorrit* was an exemplary case of mystery novel.
4. This feature was also described and (as the whole composition I am discussing) condemned by Riedl (95): "the narrative suddenly stops and we are in Zsolna, listening to the story of a young girl, Apollónia. Then Mikszáth connects the two plots with a not at all probable incident." But he raised the same objection against the story of the umbrella; since György Wibra encounters Veronka not even because of the umbrella, but because of a lost ear-ring (Riedl 83). The quest for the umbrella as the motivation for the hero and for the narrator following the hero to go from one world to the other does not imply any necessity in terms of the narrated - only in terms of the narration. What connects the two worlds is a completely accidental object, an umbrella, or rather the rambles of the insane Jonas Müncz. Can we imagine a more accidental connection than one created by the rambles of a lunatic?
5. For the possible connection of Foucault's theory and the interpretation of Mikszáth's novel see Eisemann 76.
6. Nietzsche could have given the name to a concept of eternal, unchanging recurrence as well.
7. For the application of his theoretical insight into the societal nature of time conceptions to the reading of literary texts see Bezeczký 1998/99, 180-190.
8. The half Latin, half Hungarian phrase is a quotation from the Latin *Gesta Hungarorum* 16; the quotation attaches Pongrácz's martial victory to the Hungarian conquest of Hungary, and highlights the fact that Pongrácz's world, or at least the narrative of it is structured by history or by the narratives of historiography,
9. "... many years ago, there dwelt an ironmonger by the name of Trnowszky. He had three sons called Péter, György and Gáspár. When the boys were approaching manhood the old man, realizing that he had not long to live, called them together and told them that they must choose a carrier." (Mikszáth 65)

# VON DER SPITZE EINES AUTONOMEN FELDES

## ENTWURF EINES INTERPRETATIONSMODELLS AM BEISPIEL EINES AVANTGARDE-GEDICHTES VON LAJOS KASSÁK<sup>1</sup>

ZOLTÁN PÉTER

Freischaffender Soziologe, Wien  
Österreich

Anknüpfend an die Feldtheorie geht es in dieser Studie darum, zu zeigen, daß Sinn und Bedeutung eines Kunstwerkes oder einer einzelnen Stellungnahme - wie zum Beispiel „ich bin Lajos Kassák“ – über ihre möglichen werkimmanenten und intertextuellen Konnotationen hinaus in einem beträchtlichen Maß von der Position seines Autors in dem Feld, in dem er tätig ist, abhängt. Untersuchungen von kulturellen Werken hätten demnach in erster Linie nicht das Verhältnis zwischen dem Werk und den biographischen Ereignissen im Leben des Autors, sondern – sofern sie den Sinn des Werkes nicht in den „Ideenhimmel“ versetzen wollen – den Zusammenhang zwischen dem Raum (oder der Welt) des Werkes (immanente Ansätze) und dem Raum des Autors (seine in der Entstehungszeit des zu interpretierenden Werkes eingenommene Position im literarischen Feld) zu untersuchen.

**Schlüsselwörter:** das Feld der Macht, das literarische Feld, der Raum des Autors, des Werkes und Raum des Möglichen, der biographische Ansatz, der Habitus, P. Bourdieu, die ungarische Exil Avantgarde, L. Kassák, „das pferd stirbt die vögel fliegen aus“

Es käme einem Irrtum gleich, unreflektiert zu lassen, daß Lajos Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus*<sup>2</sup> nicht in Budapest, sondern in Wien entstand. Dieser für das Verständnis des Gedichtes auf den ersten Blick jedoch nebensächlich erscheinende Aspekt hat tatsächlich weder mit der einen noch mit der anderen Stadt im gewöhnlichen Sinn etwas zu tun. Vielmehr gehen die Zusammenhänge auf zwei Felder des sozialen Raumes („der Gesellschaft“) zurück: erstens auf die Struktur des „literarischen Feldes“ (Bourdieu), das Kassák verlassen hat, und auf das neue Feld, das in Wien zwischen 1920 und 1926 entstanden ist; zweitens auf das „Feld der Macht“ (Bourdieu), auf den (in großem Maß von Intellektuellen, Großindustriellen und Politikern beherrschten) Raum, der, je nach dem Ausmaß der Autonomie des literarischen Feldes, die Produktionsweise und somit die Bedeutungen der Werke prägt. (Je größer das Ausmaß der Autonomie, umso geringer der Einfluß und umgekehrt.<sup>3</sup>)

Selbst ohne auf die Struktur des österreichischen und des ungarischen literarischen Feldes der Zeit eingehen zu müssen, läßt sich von einem maßgebenden Unterschied sowohl hinsichtlich der *inneren* Struktur der Felder als auch in ihrer jeweiligen Beziehung zur Macht ausgehen. Daß es in Wien zu einem deutlichen Aufschwung der ungarischen Avantgarde kam, hängt aber weniger mit dem „Einfluß“ der österreichischen Avantgarde zusammen, als vielmehr mit der hier vorherrschenden Struktur des Machtfeldes, mit seinem vergleichsweise repressionsarmen Umgang mit der Kunst. Der maßgebende Einfluß auf das *Subfeld* der ungarischen Avantgarde in Wien, der „Raum der Möglichkeiten“ (Bourdieu) in der Kunst, die Themen, Formen, also alles, wovon die Künstler sich „inspirieren“ ließen, alles, woran sie sich orientierten, kam auf sie großteils von den literarischen Feldern Frankreichs und Deutschlands zu.<sup>4</sup>

### Die Position des Interpretationsmodells

In dem Gedicht *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* ist das „Ich“ noch relativ einheitlich konstruiert: „Als Ich-Dissimulation kann sie [die Situierung] nicht bezeichnet werden, geht es doch“, führt Deréky aus, „um die Beschreibung der eigenen Entwicklung.“<sup>5</sup> Dieser grundsätzlich vorhandenen *Einheit*<sup>6</sup> zum Trotz lassen sich drei Dimensionen des im Werk situierten Ich unterscheiden: *Ich als Sohn* einer völlig und von allen Seiten (von der Kunst bis hin zu Wirtschaft und Politik) beherrschten Arbeiterfamilie, *Ich als* relativ autonomer *Landstreicher* und *Ich als Dichter*. Alle drei Bestimmungen haben mitunter eines gemeinsam: sie sind im Werk so positioniert, daß sie sich in jeder Zeit und Situation - und ohne dabei unglaubwürdig zu wirken - erlauben dürfen, sich über die jeweiligen Gefährten (Arbeiter, Landstreicher, Künstler) sowie über das Feld (in dem sie sich bewegen) selbst kritisch zu äußern. Und das geschieht problemlos, obwohl dieses - im Raum des Werkes - stufenweise (von Feld zu Feld wechselnd) agierende *Ich* 1907<sup>7</sup> vor allem im literarischen Gebiet erst (wenn überhaupt) ein „Neuling“ war. Das, womit man hier konfrontiert ist, die Diskrepanz der Situation - und vor allem deren Erklärung -, geht weniger auf den biologischen Altersunterschied (und die damit einhergehenden Gegebenheiten) zwischen dem Autor und dem *Ich-Erzähler*, sondern auf die zwischen dem „Raum des Werkes“ und dem „Raum des Autors“ vorhandene „Homologie“, auf den „Unterschied in der Ähnlichkeit“ zwischen den zwei Räumen zurück.<sup>8</sup> Der Autor befand sich zur Zeit der Entstehung seines Gedichts in einer völlig anderen Position als der im Raum des Werkes skalierte Lajos Kassák. Während er 1907 noch ganz *unten* angesiedelt war, nahm der Autor 1922 (in der Entstehungszeit des Gedichtes) die oberste Position im literarischen *Subfeld* (nicht im gesamten Feld) der ungarischen Avantgarde ein - jene be-

reits etablierte Position, aus der heraus die in diesem Werk bezogenen Stellungnahmen erst möglich und, wenn man will, authentisch werden.

Untersuchungen von kulturellen Werken hätten (frei nach Bourdieu) in erster Linie nicht die Dialektik zwischen dem Werk und den biographischen Ereignissen des Autors, sondern - sofern sie den *Sinn* des Werkes nicht in den „Ideenhimmel“ versetzen oder auf bestimmte Macht- oder sogenannte Naturfaktoren („Genie“) verkürzen wollen - den Zusammenhang zwischen dem Raum (oder der *Welt*) des Werkes (immanente Ansätze) und dem Raum des Autors (seine in einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Feld eingenommene Position) zu untersuchen.

Erhebt eine literaturwissenschaftliche Untersuchung zum Beispiel Anspruch auf die Erforschung der Frage, woran bestimmte Veränderungen im Stil eines Autors liegen könnten, und ist man dabei bemüht, neben der Werkinterpretation auch nach anderen Anhaltspunkten zu suchen, so greift man oft auf die biographischen Daten des Autors zurück. Und das, obwohl biographische Angaben über den Autor auf einem viel zu allgemeinen und alltäglichen Kontext beruhen.<sup>9</sup> Genauer: auf einer Umgangssprache oder einem „common sense“, der daraufbaut, „daß das Leben eine Geschichte ist, und daß ein Leben immer zugleich die Gesamtheit der Ereignisse einer als Geschichte verstandenen individuellen Existenz und die Erzählung von dieser Geschichte ist“.<sup>10</sup>

Teilt man das ganze Spektrum biographischer Ansätze in zwei weit auseinanderliegende und einander als solche äußerst widersprechende Extreme auf, so haben wir es auf der einen Seite mit einer Reihe dem „amtlichen Modell“ (Bourdieu) nahestehenden Modellen zu tun. Das heißt einem Modell nahestehend (z. B. dem offiziellen Lebenslauf, Curriculum vitae), das besagt, daß es ein Individuum mit einem bestimmten staatlich beglaubigten Eigennamen gäbe, das geradezu (im Namen der „Normalität“) verpflichtet sei (gleich wann und wo), immer dasselbe, ein mit sich identisches Individuum zu sein. Die völlige Umkehrung dieses Ansatzes wurde in der modernen Literatur (vor allem in der Avantgarde) am konsequentesten realisiert - ersichtlich z. B. in der Kündigung der linearen Erzählweise. Dieser Paradigmenwechsel fiel „mit dem Fragwürdigwerden einer Auffassung vom Leben als sinnvolle - im doppelten Sinne von Etwas-Bedeuten und Auf-etwas-gerichtet-Sein — Existenz zusammen“.

Dem zufolge ist davon auszugehen, daß sich alle biographischen Ansätze zwischen den oben genannten zwei extremen Polen des Sozialen bewegen. (Gleich, ob man von einem „Lebensentwurf“ ausgeht, an dessen Endpunkt eine beinahe von Raum und Zeit unabhängige Identität stehen soll;<sup>12</sup> oder ob man der jedwede Linearität vermeidenden Erzählweise bzw. der damit einhergehenden Auffassung folgt.<sup>13</sup>) Die Ausrichtung des jeweils gewählten biographischen Ansatzes hängt mit dem momentanen Zustand des „Marktes“ (wo die Methode angeboten wird) zusammen. Um diese, sich durchaus latent manifestierende „Schwäche“ der bio-

graphischen Ansätze zu *durchbrechen*, schlägt Bourdieu die Einführung des Begriffs „*Verlauf*“ vor. Er soll „als eine Abfolge von *Positionen*“ konstruiert werden, „die ein und derselbe Akteur [...] in einem selber im Werden begriffenen und einem ständigen Wandel unterworfenen Raum einnimmt“. <sup>14</sup> Denn der Verlauf des Lebens folgt nicht der Logik des Musters eines *ich wollte schon von Kindheit an dieses oder jenes werden*; vielmehr sind die Ereignisse des Lebens „als [...] *Platzierungen* und *Platzwechsel* im sozialen Raum zu definieren, das heißt genauer, in der Abfolge der verschiedenen Zustände der Distributionsstruktur der verschiedenen Kapitalsorten, die in dem betreffenden Feld im Spiel sind“. <sup>15</sup>

Vergegenwärtigt man sich Bourdieus These, daß eine Bedeutung (oder ein ganzes Werk) immer in Differenz zu den anderen Bedeutungen entsteht, und denkt man sich dazu, daß auch künstlerische Felder eher „Kräftefelder“ (Bourdieu) als Orte himmlischer Freundschaften sind, also Räume, in denen es im Grunde um Bewahrung (wenn man oben ist) oder um Reform (wenn man in der Hierarchie der Positionen unten angesiedelt ist) geht, so ist damit zumindest der Ausgangspunkt einer Interpretation bestimmt, die Aufschluß über manche Voraussetzungen der literarischen Produktion und somit über die Bedeutungen der Werke Auskunft gibt. „Diese realistische Sichtweise“, schrieb Bourdieu in diesem Zusammenhang, „die die Produktion des Universalen zu einem kollektiven Unternehmen macht, das bestimmten Regeln unterliegt, erscheint mir beruhigender und letzten Endes, ich möchte fast sagen, menschlicher als der Glaube an die Wunderkräfte des schöpferischen Geistes und der reinen Liebe zur reinen Form.“ <sup>16</sup>

Dieser Ansatz erinnert mitunter daran, daß die „*Wirkung*“ der *Kunst auf die Kunst* und die ihr beigemessene „Bedeutung“ - selbst wenn damit manche Erwartungen des Kunstliebhabers enttäuscht werden sollten - ohne ein *Dazuwirken* ihrer eigentlichen „Schöpfer“ und anderen Vermittler (Verleger, Galeristen, Kritiker usw.) zu denken eine äußerst problematische Gegenstandsbestimmung ist.

Gilt die Untersuchung zum Beispiel der Beweisführung - wie bei Péter Ötvös in seiner Studie über ein Petöfi-Gedicht <sup>17</sup> -, daß selbst die in einem von „schönsten“, romantischen Gedanken durchfluteten Gedicht verwendeten rhetorischen Figuren weniger einer *spontanen* Empfindung des Dichters als maßgebend einer *bewußten* Auseinandersetzung mit den in der Struktur des literarischen Feldes eingeschriebenen rhetorischen Möglichkeiten entstammen, so wäre es aufschlußreich, die Fragestellung zu ergänzen und auch nach der Struktur des momentanen Zustandes des Feldes zu fragen. Dabei würde man nicht nach den in der entsprechenden Zeit geltenden biographischen Ereignissen des Autors (ob *das Entstehungsjahr eines Werkes für den Autor eine geglückte oder schwere Zeit war*), sondern nach seiner Position im Feld sowie nach seinem Verhältnis zum Feld der Macht fragen. Denn eine bestimmte „Werk-Bedeutung“ hängt zum Beispiel auch



damit zusammen, ob der Autor gerade der Gruppe der arrivierten Schriftsteller oder der der Neulinge angehört; oder ob er zu den Autoren gehört, die in ihrer Orientierung die *feld-immanenten* Spielregeln bevorzugen, oder zu jenen, deren Orientierung nach außen geht, d. h. die die Anerkennung für ihre Werke bei einem größeren (weniger fachkundigen) Publikum suchen.

### Der Raum des Autors

Das Verhältnis des ungarischen Avantgarde-Feldes zum „Feld der Macht“ (Bourdieu) und umgekehrt hat sich während der Wiener Jahre wesentlich geändert und gehört somit zu den aufschlußreichsten Aspekten einer ausführlichen Analyse.

Es kann hier lediglich davon ausgegangen werden, daß die neue Situation für die literarische Produktion günstiger ausfiel als die alte in Ungarn. Das Ausmaß des politisch-ideologischen Einflusses kann insgesamt als geringer eingestuft werden: Das intellektuelle Feld (als ein Pol des Machtfeldes) in Wien war zu dieser Zeit weniger konservativ als das in Budapest.<sup>18</sup> Das Verhältnis zum ökonomischen Feld (zum anderen Pol der Macht) blieb im Grunde gleich und ging vermutlich über das gegenseitige Desinteresse nicht wirklich hinaus.

Wir haben es innerhalb des gesamten ungarischen literarischen Feldes mit einem eigenständigen, 1920 in Wien entstandenen und 1927 in Budapest zerfallenen *Subfeld* zu tun, mit einem Feld, in dem die Verteilung der Positionen eine völlig neue Form annahm: Während in Ungarn Lajos Kassák und seine Gruppe in der Hierarchie der Positionen des gesamten literarischen Feldes (etwa zwischen 1910 und 1920) eine „häretische“ Position einnahmen, waren sie in diesem literarischen *Subfeld* (nicht im gesamten Feld) auf der obersten, der „orthodoxen“<sup>19</sup> Position angelangt. Hier traten sie nicht mehr unmittelbar gegen die arrivierten Autoren an, sondern sie verteidigten bereits das, was sie bis jetzt erreicht hatten, ihren Namen, sprich unter den auf ungarisch schreibenden Avantgardeautoren die bestimmenden, und dank der neuen Möglichkeiten in der internationalen Avantgarde Szene bekannte Literaten zu sein. Ihre unmittelbaren Konkurrenten waren nun nicht mehr die Repräsentanten der klassischen Moderne Ungarns (Babits, Ady usw.), sondern jene Avantgardenkünstler, die sich bis jetzt nicht etablieren konnten. Es handelt sich um Künstler, denen diese nun etablierte Avantgarde Kassáks wiederum als bürgerliche L'art pour l'art verdächtig und somit zu bekämpfen galt. In dieses Schema paßt die von S. Barta in seinem literarischen Werk - *Die erste Zusammenkunft der Wahnsinnigen im Müllcontainer* [„Az őrültek első összejövetele a szemetesládában“] - thematisierte Situation offensichtlich sehr gut. Barta

unternimmt hier die Schilderung der zwischen den Autoren des Avantgarde-Feldes vorherrschenden Kämpfe, und das selbstverständlich aus seiner „häretischen“ Position heraus.<sup>20</sup>

### Der Raum des Werkes

Man kann die im Werk („das pferd stirbt und die vögel fliegen aus“) konstruierte *Welt* in drei (mit je einem darin agierenden Subjekt) voneinander gut unterscheidbare Räume aufteilen: in das Feld des von allen Seiten beherrschten *Arbeitsers*, des relativ autonomen *Landstreichers* und des *Literaten*.

Der vom Autor in seinem Werk konstruierte *Gesamtraum* wird mit einem ängstlichen Satz- „Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus“ - betitelt und mit einem ähnlich rätselhaften Satz geschlossen - „ich bin LAJOS KASSÁK \* und über unseren köpfen fliegt der vernickelte samowar“. Das Gesamtwerk selbst zeichnet sich hingegen durch eine relativ klare Sprache aus, doch ohne sich dabei der Technik einer traditionellen, linearen Erzähl- oder der Bauweise (z. B. Metapherbildung) einer klassischen Poesie zu bedienen.<sup>21</sup>

„Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus“ könnte im allgemeinen bedeuten: Eine „Ordnung“ stirbt und der Mensch wird „frei“. Konkreter: als im jungen Lajos Kassák (genau genommen im „Kassákeh“) ein *Ordnungssystem* zusammenbrach, floh er von Budapest nach Paris. Das heißt, als bestimmte Praktiken in seinem Leben sich als sinnlos erwiesen hatten, *entschloß* sich der einundzwanzigjährige, im Werk agierende Kassák, einen vogelfreien Fußmarsch von Budapest nach Paris zu unternehmen, die dem „gewöhnlichen“ Bürger zukommende Lebensweise aufzugeben und sich einem völlig anderen, dem durchaus anarchistisch zu nennenden Landstreicher-Leben anzuschließen.

Das Gedicht stellt („wörtliche“ und metaphorische) Hinweise zur Verfügung, die den Schluß ermöglichen, daß die Bedeutung des Pferdes (als einer der Schlüsselfiguren des Gedichts) mit sozialer oder kultureller Ordnung im allgemeinen in Zusammenhang zu bringen ist.<sup>22</sup> Wobei alle Ausdrücke des Gedichtes, dort, wo sie auf gut oder (weil nur in der Literatur vorhanden) weniger bekannte Inhalte hinweisen, komplexe werkspezifische *Implikationen* annehmen und, meist durch eine metaphorische „Verdrehung“ verursacht, eine Art „Ereignis“ im Werk hervorbringen.<sup>23</sup> „ich werde verrecken wimmerte der holzschnitzer \* [...] \* und die häuser neigten sich in langen takten der kirche zu \* ein fahles fohlen steckte seinen köpf durchs fenster \* und wieherte \* *wer kauft mir den rock ab sagte auch ich* \* 5 kronen zum letzten 5 kronen \* und von den bergen liefen auf einmal die wege abwärts“.<sup>24</sup> Sicher, um der Komplexität derartiger Aussagen gerechter zu werden, müßten möglichst viele Bedeutungen aufgestellt und anschließend methodisch überprüft werden.<sup>25</sup> Doch schon allein in dieser Zeile läßt sich die Bedeutung des

Pferdes bzw. des Fohlens als metaphorischer Ausdruck einer „kleinen“ Ordnung der Welt (kaufen/verkaufen) verstehen: als ein System von Konnotationen und Denkweisen, die völlig im Gegensatz zu den Interessen des Landstreichers, aber in der Regel auch zu den des Dichters stehen (daraufweist zweifelsohne die letzte Zeile des Zitats hin). (Für weitere Indizien für das Pferd als Metapher für Ordnungssysteme vergleiche die Anmerkung.<sup>26</sup>)

Dem *Pferd* gegenüber (rhetorischer Kontrast) können wir den im allgemeinen mit einer gewissen Freiheit konnotierenden Ausdruck *Vogel* lokalisieren. Aber (und das ist maßgebender) im Werk kommt es auch hier zur vielfachen Unterteilung des Ausdrucks und, ähnlich dem Pferd, nimmt auch der Vogel-Begriff werk-spezifische Bedeutungen an, die es jeweils (auch als mögliche Anspielungen auf andere Werke) zu rekonstruieren gilt.<sup>27</sup>

Im Werk wird explizit auf neun<sup>28</sup> wirksame *Freiheits- oder Dichter-Diskurse* hingewiesen: „9fache eier fand ich in den Vogelnestern“. Die (dreimal vorkommende) Vogelart Papagei kann (über mögliche avantgardistische oder dadaistische Anspielungen hinweg) unter anderem auf die Eigenschaft eines Menschen (oder einer Gruppe) hinweisen, der viel redet und dabei wenig „Sinn“ hervorbringen vermag, „über unseren köpfen [d. h. über unserem armen, unterdrückten Landstreicher-Dasein] gingen die papageien auf knicken“ [d. h. über uns herrschten bestimmte äußerst fragwürdige *Freiheitsdiskurse*].

Gegen Ende des Gedichts, örtlich gesehen in Paris, öffnet sich für das Landstreicher-Paar die Gelegenheit, auch „die elektrischen vögel [die modernen Kopien der Vögel usw.] anschauen“ zu können. Und im Schlußsatz kommt es zur Präsentation eines eigenartigen, doch wohl von bestimmten Menschen [und über die Köpfe bestimmter Menschen] zum Fliegen [d. h. zum Reden] gebrachten Metallobjekts, des Samowars [d. h. des zu dieser Zeit durchaus bestimmenden russischen revolutionistischen Diskurses].

### Mitten in einer geordneten Welt

Im April des Jahres 1907, als der im Werk agierende „Kassákehen“ im Begriff war, einen Fußmarsch nach Paris zu starten, nahm er einen einflußreichen, jedoch „papageienhaften“, d. h. einen für ihn unausweichlichen, aber (wie sich im nachhinein zeigen sollte) problematischen, revolutionären Diskurs wahr:<sup>29</sup> „Damals wieherte die Zeit“, so der erste Satz des Gedichts, „das heißt papageienhaft öffnete sie die flügel ich sage ein sperrangelweit offenes rotes tor“.

Die im Werk konstruierte *erste Welt* ist als eine durch und durch verelendete, dafür aber starr geregelte (wie das Leben eines Pferdes im allgemeinen) zu verstehen. Ein kleiner Teil (etwa 1/9 des Werkes) befaßt sich mit der Arbeiterschaft, dem Feld, dem der *Ich-Arbeiter* auch angehört. Weder dem Leben der Vorfahren

noch der Planung eines eigenen „ordnungsgemäßen“ Familienlebens wird in diesem ersten Raum (und dieser ersten Zeit) ein akzeptabler Sinn zugewiesen. Die Prognose des Vaters, daß aus dem Kind später Geistlicher wird, ist völlig daneben gegangen, „damals glaubte der alte ich würde mit 21 kaplan in der pfarrei von érsekújvár \* aber genau 10 jähre zuvor fraß ich in herrn spornis Schlosserei den rauch“. Der Vater selbst war ein Gescheiterter; „später vertrank er auch meine schön ausgedachte Zukunft und verbrunzte sie durchs bier“.

### Jenseits des Pferde-Schicksals

Gleich nach der Aneignung der Lebensweise eines Landstreichers fängt der *Ich-Landstreicher* an, sich über alles Gesellschaftliche, das auf fest eingefahrenen Regeln beruht, ablehnend zu äußern. Das sogenannte bürgerliche Leben wird mit all seinen Spielarten als etwas Sinnloses verworfen (eine notwendige Einstellung, die man haben muß, um z. B. das Landstreicher-Leben auf sich nehmen zu können): „in wien schliefen wir 3 tage auf der Straße \* dann preßten wir uns endgültig aus uns selbst heraus \* was ist schon Zivilisation \* der mensch beschmiert sich mit irgendeinem lack und vor lausen beginnts ihn zu grausen \* was ist denn familiäre Verbundenheit \* der mensch verlängert seine nabelschnur mit einem seidenband \* was ist denn religion \* der mensch fängt an sich zu fürchten damit er sich nicht zu fürchten braucht“.

Im Gegensatz zum sogenannten bürgerlichen Leben wird das Landstreicher-Leben in der ersten Phase des Fußmarsches ganz und gar engelhaft dargestellt: „und wir gingen und gingen \* 13 engel zogen uns voran“. Doch die (von irdischen Sehnsüchten nicht freie) Engelhaftigkeit dauert nur so lange, bis sich die (allerdings bereits kurz vor der Reise vorhandene und nicht erst entstandene) Stimme des Dichters im *Ich-Landstreicher* rührt: „zu der zeit arbeitete ich an meinen gedienten“. Von diesem Punkt des Gedichtes an fängt nun auch der *Ich-Landstreicher* an, dem (*Landstreicher-*)*Feld* gegenüber nach und nach kritisch zu werden. Es geht so weit, daß ein steirischer Bauer deutlich auf eine über dem *Landstreicher-Freund* (eigentlich stellvertretend für die Gesamtheit des typischen Landstreichers) stehende Stellung gehoben wird: „im holzschnitzer begann sich wieder der halbkristus zu regen und er wollte durchaus sprechen \* halt dein freßmaul brüllte der steirische bauer \* er schob uns sein herz hart vor die nase“.

### Im literarischen Feld

Als die Aussage „ich bin ein dichter“ im letzten Drittel des Gedichtes fällt, distanziert sich der *Ich-Landstreicher* endgültig auch von dem Feld, in dem er gera-

de (eigentlich die ganze Zeit) unterwegs ist, und gibt an, von nun an ein Dichter zu sein. Da aber der Dichterberuf bei weitem mehr umfaßt als das, was das Werk inhaltlich davon vermittelt, wäre es meiner Ansicht nach verfehlt, dieses selbstbewußte „ich bin ein dichter“ mit dem im Werk situierten Dichter gleichzusetzen (und, so wie der „Ich-Erzähler“ es vorgibt, anzunehmen, er wäre bloß während der Reise zum Dichter gereift). Vielmehr haben wir es mit einem im Werk situierten *Ich* zu tun, das - sowohl am Beginn als auch am Ende des Fußmarsches - im literarischen Gebiet höchstens ein „Neuling“ war. Ein Akteur, dem - durch seine damalige soziale Position (Slosigkeit) oder durch die Summe seiner damals geringen „künstlerischen“ und anderen Kapitalien bedingt - das Feld des Landstreichers betretbar und das der Kunst eben noch unbetretbar war.

Als der im Werk situierte Dichter, der „Neuling“ - der mit dem Autor anscheinend doch eng verbunden, jedoch mit ihm nicht identisch ist (eigentlich ohne diese Verbindung gänzlich unglaubwürdig und vor allem unverständlich, ja ein „Möchtegern“ wäre) - die ersten zwei „Ebenen“ seines Selbst als etwas Vergangenes darstellt, gelingt es ihm, denjenigen Punkt im Raum des Werkes einzunehmen, von dem aus er alles, was ihm begegnet, mit einem durchaus illusionslosen, aber auf jeden Fall kritischen Blick betrachten kann. Fast im völligen Gegensatz zu den früheren Stellungnahmen kommt ab dem letzten Drittel des Werkes so viel wie gar *nichts* ein absoluter Sinn mehr zu: Weder der Bauer - um nur einige hervorzuheben - noch der Handwerker, weder Paris noch Moskau, weder Endre Ady noch Émile Zola, kurzum, weder das dichterische Tun des Apollinaire noch das eigene stehen auf einem unhinterfragbaren - „höheren“ oder „niedereren“ - Podest.

Auf der Suche nach einem Standpunkt aufgebrochen - „um wieviel reicher wäre der mensch in einer stunde \* wenn er so klug wie ein photoapparat wäre“ [...] „bei mir kommen die wunder bärtig und unverputzt an \*  $2 \times 2 = 4$ “ - kann der im Werk agierende Akteur (und nicht der Autor) denjenigen Punkt im Raum des Werkes (und nicht im *wirklichen* sozialen Raum) für sich behaupten, von dem aus sich zumindest die Bedingung der Möglichkeit ergibt, soziale *Dinge* in objektivem Licht erscheinen zu lassen. Die aus dieser Situierung des *Ich* hervorgebrachte *Sichtweise* geht selbstverständlich auf den Autor und, genauer, auf seine ihm im *Avantgarde-Subfeld* (und nicht im gesamten literarischen Feld Ungarns!) zukommende hohe Position zurück; dies ist jedoch nicht dermaßen zu verallgemeinern, daß man annehmen dürfte, es gelte gleichermaßen auch für den Autor. Während das im dritten Raum des Werkes agierende Subjekt sich von allen von ihm angeführten „Rollen“ loslösen konnte und letztendlich (und mit Erfolg) sich als weiter nichts denn als Träger eines *bloßen* Eigennamens begreifen darf<sup>31</sup> - „ich bin LAJOS KASSÁK“ -, ist sein „Schöpfer“ 1922 im *Spiel* des Dichterberufes - „ich bin ein dichter“ - *noch immer* ernsthaft verwickelt. Und er kommt um den durchaus bitteren „Kampf, nämlich sein Werk zunächst von den „Attacken“ der nicht-etablierten Avantgardeautoren verteidigen zu müssen, nicht herum. Inso-

fern kann er sich auch den „Luxus- oder transzendentalen Standpunkt“ seines im Werk situierten Subjekts, „ich bin LAJOS KASSÁK“ und weiter nichts, sicher nicht leisten. Daher werden auch die „Bedeutungen“ der Aussage „ich bin LAJOS KASSÁK \* und über unseren köpfen fliegt der vernickelte samowar“ in diesem doppelten Kontext zu suchen sein. Der erste Absatz einer solchen Interpretation könnte mit dem folgenden einfachen Satz beginnen: „Ich bin Lajos Kassák“, ein mittlerweile bestimmender Akteur eines relativ autonomen Subfeldes. Das bedeutet aber weiter nichts, als es daher nicht (mehr) in meinem bzw. unserem Interesse (aber auch nicht in unserer Macht) liegt, uns mit revolutionären und vergleichbaren Themen (direkt) zu befassen.<sup>32</sup> Wiewohl umgekehrt jene *über uns stehenden* - und im Gegensatz zu uns - einflußreichen Diskursführer („prominente“ Politiker, Intellektuelle, Schriftsteller) äußerst wenig Interesse daran haben, nach unserer künstlerischen Arbeit zu fragen.

### Literatur

- Amann, Klaus u. a. (Hg.): *Expressionismus in Österreich*. Böhlau, Wien (u. a.), 1994.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.
- Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft (Zur Theorie des Handelns)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regel der Kunst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- Buchbinder, Walter (Hg.): *wiener avantgárdé einst und jetzt*. Wien-Köln, Böhlau, 1990.
- Deréky, Pál: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926*. Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1991.
- Deréky, Pál (Hg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. Budapest, Argumentum, 1996.
- Hanák, Péter u. a. (Hg.): *Kultur und Politik in Österreich und Ungarn*. Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 1994.
- Hanák, Péter: *A Kert és a Műhely* [Der Garten und die Werkstatt]. Budapest, Gondolat, 1988.
- Hankiss, Elemér (Hg.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban* [Formschöpfende Prinzipien in der dichterischen Produktion], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Kabdebó, Lóránt u. a. (Hg.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról* [Studien über L. K. ]. Budapest, Anonymus, 2000.
- Kassák, Lajos: *Egy ember élete* [Das Leben eines Menschen]. Budapest, Magvető, 1983.
- Péter, Zoltán: *Invarianten zur Person*. Wien, Passagen, 2002.

### Anmerkungen

1. Diese Studie ist dank der freundlichen Unterstützung des Oesterreichischen Ost- und Suedost-europa-Institutes (OSI, Außenstelle Budapest) zustande gekommen.
2. Lajos Kassák: *Das Pferd stirbt und die Vögel fliegen aus* [A ló meghal, s a madarak kiröpülnek]. In: Deréky: *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. 1996, 314-331.

3. Vgl. Bourdieu: *Die Regel der Kunst*. 1999.
4. Hinsichtlich der Frage des literarischen Einflusses auf den Kassák-Kreis vgl. z. B. Deréky: Lajos Kassák und der ungarische Aktivismus. In: *Expressionismus in Österreich*. 1994, 309-322.
5. Deréky: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926*. 1991, 56.
6. In diesem Zusammenhang ließe sich der Begriff des „Habitus“ (Bourdieu) anwenden bzw. könnte die genannte „Einheit“ damit näher erforscht werden. Für die (Re-)Konstruktion des Habitus wären die in den Kunstwerken unternommenen Positionierungen, Kassáks für die eine oder andere Zeitung verfaßten Stellungnahmen sowie seine jeweiligen, ihm in der entsprechenden Zeit im literarischen Feld zukommenden Positionen zu untersuchen.
7. Wie aus der Biographie des Autors hervorgeht, trat er den hier thematisierten Fußmarsch nicht 1907, sondern 1909 an.
8. Bourdieu: *Die Intellektuellen und die Macht*. 1991, 112.
9. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 82f.
10. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 81 f.
11. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 75ff.
12. Daraufweisen die in den Lebensgeschichten oft vorkommenden „immer schon (immer schon habe ich die Musik geliebt)“ hin. (Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 75.)
13. Bourdieu: Die biographische Illusion In: *Praktische Vernunft*. 1998, 77.
14. Bourdieu: Die biographische Illusion. In: *Praktische Vernunft*. 1998, 82.
15. „Mithin kann man einen Verlauf (das heißt das *soziale Altern*, das obwohl mit dem biologischen Altern unvermeidlich einhergehend, doch unabhängig von ihm ist) nur dann verstehen, wenn man zuvor die Abfolge der Zustände des Feldes konstruiert hat, in dem er sich vollzogen hat, also die Gesamtheit der objektiven Relationen, die den betreffenden Akteur- zumindest in einer gewissen Anzahl relevanter Zustände des Feldes - mit der Gesamtheit der im selben Feld tätigen und mit demselben Raum des Möglichen konfrontierten anderen Akteuren verbindet.“ (Die biographische Illusion. In: Bourdieu: *Praktische Vernunft*. 1998, 82f.)
16. Bourdieu: *Praktische Vernunft*. 1998, 74.
17. Vgl. Péter Ötvös: *Petőfi szótlansága* [Petőfis Wertlosigkeit]. In: WEBFTJ, <http://webfu.univie.ac.at/> 2002.
18. Vgl. z. B. Péter Hanák: *A Kert és a Műhely* [Der Garten und die Werkstatt]. 1988.
19. Mehr zu den von Bourdieu übernommenen begrifflichen Bestimmungen sowie zur Bestimmung von Kassáks Position im literarischen Feld vor 1920 in: Z. P.: *Zwischen Werk und Gesellschaft*, WEBFU, <http://webfu.univie.ac.at/> 04. 2002.
20. Vgl. Deréky: Barta Sándor: Az őrültekek első összejevetele a szemetesládában. In: *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról*. 2000, 244-255.
21. Vgl. M. Szegedy-Maszák: Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. 1971, 419-439.
22. Die These, wonach das *Pferd* in diesem Gedicht Kassáks „alte“ Religion bedeutet, deckt das hier eingeführte „Ordnungssystem“ bei weitem nicht ab, doch sie kann als eine der möglichen Kategorien des Begriffs betrachtet werden. (Vgl. K. Csűri: A Kassák-vers emblémaszerkezete. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. 1971, 469-501.)
23. P. Ricoeur: Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik, 1972. In: (Hg.): *Theorie der Metapher*. 1996, 362.
24. Hervorhebung von Z. P.
25. In voller Länge wurde diese Methode in Z. P.: Invarianten zur Person. Wien, Passagen Verlag, 2002 erprobt. Bei der Auswahl der Textpassagen wurden hier gezielt solche Stellungnahmen in die Analyse aufgenommen, deren rhetorische Konstruiertheit, d. h. hier *Mehrdeutigkeit* innerhalb des Werkes überdurchschnittlich ausgeprägt war. Der Grund dafür war ein doppelter:

Zum einen, weil in diesem Untersuchungsmodell angenommen wurde, daß a) rhetorische Figuren, besonders ausgeprägt Metaphern, nach Paul Ricoeur eine Art „Gedicht *en miniature*“ darstellen können und als solche überdurchschnittlich viel über die Bedeutung des gesamten Werkes aussagen können. Zum andren nahm ich hier an, daß b) in einer metaphorischen Aussage, gleich ob es dabei um einen literarischen oder politischen Text geht, die mögliche Diskrepanz zwischen den sog. manifesten und latenten Inhalten am besten zum Ausdruck kommt bzw. sich zeigen läßt.

26. „der mensch verliert *seinefohlenzähne* und schaut ins *nichts* wo sich das leben in den eigenen beißt“ [...] „arme landstreicher die die *Ordnung* zusammenscharrte und jetzt stirbt in ihnen *gott*“ „aber die modernen pferde haben eisenzähne und wer morgen aufbricht unsicher ob er abends heimkehrt der ist am glücklichsten wenn er eine wendbare haut hat“ [...] „9 geliebte habe er [...] die im französisch-deutschen krieg *schlachtperde* waren“ (Hervorhebung von Z. P.)
27. Für Schmidt-Dengler z. B. gilt der Vogel als „das Identifikationswesen für den Dichter schlechthin.“ Wendelin Schmidt-Dengler: *Der wahre Vogel - Zur Figur des Dichters bei Ernst Jandl*. In: *wiener avantgardé einst und jetzt*. 1990, 81.
28. Tatsächlich lassen sich im Poem acht natürliche Vogelarten und ein „elektrischer Vogel“ nachweisen.
29. Wenn es stimmt, daß in dieser Zeile der revolutionistische Diskurs als problematisch eingestuft wird, dann äußert sich darin weniger die *Sichtweise* des in der ersten Welt des Werkes agierenden *Subjekts*, sondern die des 15 Jahre danach etablierten Autors.
30. Vgl. Bourdieu z. B. in: *Die feinen Unterschiede*. 1994.
31. In seiner Kritik an der Bernáth-Csúri-Analyse (1971) hebt Ernő Kulcsár-Szabó unter anderem hervor, daß es in diesem Poem nicht um die Konstruktion eines *aufbauenden* [„*felépülő*“] Prozesses des Zum-Dichter-Reifens [„*költővé érés*“] gehe, sondern im Gegenteil, in das Gedicht wird „das Paradigma einer *abbauenden* [„*leépülő*“] Konstruktion eingeschrieben“. Während Csúri in der Aussage „ich bin LAJOS KASSÁK“ gleich ein einheitliches, „das großartige Bild des Bewußt-Werdens eines absoluten Dichter-Bewußtseins“ [„*az abszolút költői tudatosulás nagyszerű képe*“] sieht, bedeutet dasselbe für Kulcsár „einen bloßen Eigennamen“; ein sich von allen Rollen losgelöst habendes, im Raum des Werkes agierendes Subjekt, eine fiktive Figur, der kein „Gesicht“ zu verleihen wäre. (Kulcsár: *Az elidegenített nyelv „beszéde*“. In: *Újraolvasó*. 2000, 28.)

Trotz zahlreicher dagegen sprechender Indikatoren läßt sich schwer darüber hinwegsetzen, daß dieses Gedicht einige Merkmale aufweist, die an die (selbst)biographische Schreibweise erinnern. Die von K. Csúri und Á. Bernáth (1971) thematisierte *Entwicklungslinie* - der Entwicklungsweg vom „Kassákchen“ zum „Lajos Kassák“ - kann durchaus als Indikator für eine mehr oder wenig linear konstruierte Lebensgeschichte gelesen werden. Es lassen sich zwei weitere Argumente dazu anführen: Die im Gedicht zur Kennzeichnung der „Entwicklung“ angewandte (a) Verfahrensweise („Kassákchen“/„Lajos Kassák“) erinnert an S. Petőfis ähnlich aufgestellte Formel: an die *Entwicklung* von „Kukorica Jancsi“ zu „János Vitéz“, (b) Die Entstehungsgeschichte von Kassáks selbstbiographischem Prosawerk - *Das Leben eines Menschen* [„*Egy ember élete*“, 1927-1935] - steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Existenz dieses Poems.

Genau an dem Beispiel, an der Tatsache, daß ein Thema (und selbst die eigene Lebensgeschichte) von ein und demselben Autor auf unterschiedlicher Weise gehandhabt werden kann, wird Bourdieus oben angeführter Hinweis erst richtig deutlich: *Die Ausrichtung des biographischen Ansatzes* (es dürfte sich mit den jeweils gewählten Interpretationweisen nicht viel an-



deres Verhalten) hängt, so läßt sich die These zusammenfassen, *weniger von der „Lebensphilosophie“ des Autors, sondern vom Zustand (der Struktur) des jeweils gewählten Marktes (wo das Werk angeboten wird) ab*. Insofern ist die Antwort auf die Frage, ob wir es in einem Werk mit einer Selbstbeschreibung oder mit einer Fiktion zu tun haben, allein aus dem Werk heraus nicht zu geben. So darf man annehmen, daß Kassáks zuerst entstandene „Lebensgeschichte“ (das Gedicht) unter anderem deswegen so ausfiel wie sie ausfiel, nämlich abstrakt, weil sie (in seiner eigenen Zeitschrift!) für eine kleine avantgardistisch geschulte Leserschaft angeboten wurde; die *einfacher* konstruierte Lebensgeschichte (das Prosawerk) bietet er - entsprechend dem in der Zeit in Ungarn vorherrschenden literarischen *Feldzustand* (und nicht aus einem spekulativen Kalkül heraus!) - dem traditionelleren *Nyugat(-Leser)* an.

32. In den Zeilen „ich war schrecklich verbittert und hätte gerne diesen armen Leuten etwas geschenkt \* aber die Sterne traten vom Posten ab“ sehe ich einen durchaus relevanten Indikator für Kassáks Distanzierung von den direkten Auseinandersetzungen, die den Alltag sowie die Frage der Macht betreffen. (Diese Distanzierung ist jedoch nicht als „fixe“, für seinen ganzen Lebenslauf geltende Einstellung zu verstehen, genau genommen gilt sie nur für 1922.)



## BOOK REVIEWS

BREIT GEFASSTER BLICK - MIT SOLIDEN EINSICHTEN

JULIANNA WERNITZER: *Dynamische Orte der Intertextualität  
in der ungarischen Gegenwartsprosa*<sup>1</sup>

Phänomenen und poetologi sehen Vorgängen der literarischen Gegenwart gewidmete Untersuchungen stellen in der Regel einen Extremfall der literaturwissenschaftlichen Arbeit dar, sofern der Forscher hier Texte, Autoren und aktuelle Rezeptionskontexte in den Blick zu nehmen hat, deren aktuelle literaturhistorische Bedeutung (so unumstritten sie aus heutiger Sicht auch sein mag) einem unkalkulierbaren und unvorhersehbaren Wirkungsgeschehen unterliegt. Um nicht - im Bereich der sich zumeist nach Tageskursen richtenden Literaturkritik verbleibend - bloß einen revueartigen Überblick über Werke und relevante Schreibweisen anzubieten, kann kein wissenschaftlicher Umgang mit zeitgenössischen Texten ohne adaptierte oder selbst bereitgestellte *historische* Konzepte (in diesem Fall: zumindest nicht ohne *solche* der literarischen Moderne) auskommen. Die Sache des Interpreten wird dabei in erhöhtem Maße dadurch erschwert, daß er - indem die Unabgeschlossenheit der anvisierten Periode ihn nicht von der Pflicht entbindet, selektive Werteentscheidungen zu treffen - zugleich entweder zwangsweise auf eine (noch ausstehende) umfassende Grundlagenforschung verzichten muß oder sie zum Teil aus eigener Kraft selbst zu bewerkstelligen hat. In Betracht der schlüssigen Erschließung literaturhistorischer Zusammenhänge ist die erste Möglichkeit so gut wie ausgeschlossen (anders sind nämlich die Grenzen der diskursiven Wissenschaftlichkeit nicht zu überschreiten), während die zweite allein nur Voraussetzung und nicht gleich Garantie für neue wissenschaftliche Ergebnisse sein kann.

Indem die Arbeit von J. Wemitzer einen beachtlichen Korpus zeitgenössischer Texte der ungarischen Epik jenseits der „postmodernen“ Peiodenschwelle ins Visier nimmt und sie poetologisch typisierend zu beschreiben sucht, bedient sie sich gleichzeitig literaturhistorischer wie literaturkritischer Methoden, um der strukturierten Artikulierung ihres Materials und der schwerpunktmäßigen Gewichtung diskursbildender Faktoren der Literarität gerecht zu werden. Ihr ziemlich hoch angesetztes Ziel ist es nämlich, angesichts des in den Vordergrund gestellten „Wahrzeichens“ ungarischer Gegenwartsprosa, nämlich der intertextuellen Art der Gestaltung, Traditionslinien zu erschließen, die in den unmittelbar vorausgehenden Perioden der Moderne zu den aktuellen Entwicklungen geführt haben sollen, bzw. in neueren ungarischen Texten eine historisch neue Form intertextuellen Schreibens aufzuspüren und sie dann als eine hervortretende, die spätmodernen narrativen Strukturen ablösende, dezentrierte poetologische Technik herauszustellen. Die Eigenart solcher Texte liege dem angemessen in einer veränder-

1. Frankfurt/M.: Peter Lang 2003, S. 193 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII: Vergleichende Literaturwissenschaft Bd. 106)

ten Zugänglichkeit der Seinsweise des Epischen, insofern ein episches Gefüge postmoderner Art immer nur als eine Clearingstelle begegnet, die das Werk nicht mehr als eine organisch abgeschlossene Einheit wahrnehmen läßt, sondern es (als einen „Umschaltepunkt“ von Effekten) sozusagen zu einem - durch diverse intertextuelle Konfigurationen konstituierten - offenen Ort macht. Da dieser Umbruch im Kontinuum tradierter Erzählweisen sich erst auf der Grundlage ausführlicher vergleichender Analysen von historisch-typologischen Formen der intertextuellen Schreibpraxis zeigen läßt, sah sich die Verfasserin genötigt, auch die ausschlaggebenden theoretischen Positionen zum Intertextualitätsproblem (von Bachtin und Kristeva bis etwa Pfister und Klopfer) eingehend - und an manchen Stellen (wie etwa bei Genette) sogar kritisch - zu reflektieren. Mit dem (schließlich übrigens nicht eingelösten) Versuch der Ausarbeitung einer intertextuellen Poetik spannt sie den Bogen ihres Einsatzes zusätzlich dann so weit, daß z. B. dieser Teil des Unternehmens - zumindest innerhalb der Möglichkeiten dieser Monographie - am Ende sozusagen zwangsläufig zum Scheitern kommt, ohne jedoch unnötig erweckte Erwartungen ganz zu tilgen.

Ein mögliches Mißverständnis gilt es hier allerdings umgehend auszuräumen, nämlich jenes, dem zufolge der wissenschaftliche Wert der detaillierten Ausführungen der Verfasserin zur ungarischen Postmoderne sich auch nur teilweise etwa daran bemessen könnte, in welchem Grad die diesbezüglichen Leistungen der ungarischen Literaturwissenschaft international bekannt, unberücksichtigt oder (sprachlich) unzugänglich sind. Dies soll nur nachdrücklich betont werden, weil - und da läßt Wernitzers Buch zweifelsohne einiges zu wünschen übrig - sowohl der hinzugefügten Bibliographie als auch den Erläuterungen des Haupttextes nur schwerlich zu entnehmen ist, wie enorme Vorarbeit der heimische Diskurs (selbst in fremdsprachlichen Veröffentlichungen) zur Intertextualitätsfrage und der postmodernen Wende geleistet hat. Die fundamentalen Teile des hier angebotenen Konzeptes sind größtenteils Ende der 80er bzw. in den frühen 90er Jahren ausgearbeitet worden, und als alternierende Möglichkeiten selbst auch diejenigen, welcher sich die Verfasserin einerseits bedient, andererseits für deren eine sie sich aktuell entscheidet. (Ganz zu schweigen von theoretischen Konzepten der Literaturgeschichtsschreibung, deren diverse Richtungen zwar von unterschiedlichen methodologischen Prämissen ausgehen, ihre Konstrukte sich jedoch für deutlich weiter gefaßte literaturhistorische Zeiträume anwenden lassen, als das hier angebotene.) Denn beispielsweise die auf Seite 88 bzw. 101 vertretene These, der zufolge „die neue, vor allem zwischen 1976 und 1986 sich vermehrende dialogische Redeweise in der ungarischen Prosa zur Entstehung eines neuen Kanons und letztlich zum Paradigmenwechsel in der Literatur Ungarns [führte]“, stammt eigentlich aus einem Diskurs der ästhetischen Humanideologien verhafteten Literaturkritik der späten 80er und der frühen 90er Jahre, die die Möglichkeit einer Wende *zwischen* 1976 und 1986 (oder gar zwischen 1976 und 1979<sup>2</sup>) wissenschaftlich nie darauf untersucht hat, ob sie in dichtungsgeschichtlicher Hinsicht überhaupt standhält oder nicht.

Es wäre nun allerdings zu kurz gegriffen, diese konzeptionelle Problematik lediglich als eine gewöhnliche - und als solche dann leicht auszuräumende - methodologische Kollision zwischen (der stichhaltigen philologischen Schlüssigkeit nicht direkt unterstellter) Literaturkritik und wissenschaftlicher Literaturgeschichtsschreibung anzusehen. Die Verfasserin zieht hier nämlich eine eher eingefahrene als nachgewiesene Ansicht des literaturkritischen Diskurses vor, ohne sie durch sorgfältig durchgeführte eigene vergleichende Textanalysen zwischen spät- bzw. postmodernen Schreibweisen belegen zu können. Diese These - wohlgemerkt: eine der zentralsten dieser Monographie - droht somit wohl im Geltungsbereich bloßer Meinungen

2. Siehe S. 101.

hängenzubleiben, anstatt Erneuerungsversuche der einschlägigen Positionen um die sog. postmoderne Epochenschwelle anzuregen. Angenommen, die Verfasserin hätte die nähere Begründung dieser Behauptung mit schlüssigen Textbelegen unterlassen, weil eine solche Erklärung sich angesichts wohlbekannter Argumente anderer wissenschaftlichen Untersuchungen sowie so erübrigte, so hätte sie sie zumindest andeutungsweise anzitieren und sich nicht bloß mit Auflistung von Werken und Autorennamen zufriedengeben sollen. Mit Werken und Autorennamen, die sich wohl immer auch anders gruppieren lassen. Insbesondere dort, wo es um Periodisierungsfragen geht, hätte nämlich der Umstand mehr Beachtung verdient, daß es der erfreulich reichen neueren Fachliteratur zur letzten Periode der Spätmoderne ausgerechnet an Einsichten mangelt, die die Wahrscheinlichkeit einer zeitlichen Zurückverlegung der postmodernen Periodenschwelle von 1986 nahelegen könnten.

Zu den augenfälligsten Verdiensten von Wernitzers Arbeit gehören allerdings ihre systematischen Erläuterungen zu den poetisch-rhetorischen bzw. inhaltlich-thematischen Aspekten der intertextuellen Wende in der ungarischen Literatur der ausgehenden Spätmoderne. An dieser Stelle dürfte nicht unerwähnt bleiben, daß insbesondere ihre auf die Intermedialität versetzten Forschungsschwerpunkte sich dazu eignen, einen neuen, inter- oder transdisziplinären Blickwinkel auf komplexere poetologische Zusammenhänge der postmodernen Schaffensweise zu öffnen. Dies um so mehr, als ihre konsequent vorgenommenen Untersuchungen gleichzeitig vom dreifachen Frageinteresse einer sich klar abzeichnenden diskursiven Vernetzung geprägt sind. Ihr Erkenntnisanliegen wird nämlich gleichzeitig von einer primär textuellen, einer eher sozialideologisch gearteten und schließlich einer anthropologischen (gedächtnistheoretischen) Fragerichtung geleitet. Dementsprechend lassen sich ihre teilweise getrennt und gesondert, teilweise ineinandergefügt durchgeführten Darlegungen, Analysen und Erläuterungen in einem diskursiven Dreieck verorten, dessen beachtliche methodologische Tragweite vornehmlich durch die Unterstützung der einschlägigen Positionen von Bachtin, Pfister und Lachmann hervortritt. Dies ermöglicht der Verfasserin, ihr Augenmerk gleichzeitig auf thematisch und methodologisch so weit voneinander entfernte Bereiche zu richten, wie die widersprüchlichen Traditionen der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung, Fragen der modernen Literaturtheorien (mit besonderer Berücksichtigung der Intertextualität), Paradigmen der literarischen Moderne in Ungarn und die der postmodernen Epochenschwelle mit ihren regionalen Eigenarten.

Obwohl im ganzen Buch mit Abstand die den (auch nicht mehr so) neuen literaturtheoretischen Entwicklungen gewidmeten Kapitel am authentischsten ausfallen, die - ein beinahe unerklärliches Rätsel - sich von den übrigen auch sprachlich und stilistisch sehr stark unterscheiden, verläuft es mit den Applikationen bestimmter theoretischer Konstrukte an manchen Stellen nicht ganz reibungslos und unproblematisch. Einer der gravierendsten Fehlgriffe wirkt sich dabei dann auch auf die ganze Strategie der Arbeit nachteilig aus und fördert somit eine zentrale - und eben nicht ganz leicht auszuräumende - Inkonsequenz der aufgeführten Erläuterungen zu Tage. Den angestellten methodologischen Überlegungen zufolge will nämlich die Verfasserin Bachtins Lehre der dialogischen Intertextualität gefolgt sein, wenn sie dem dialogischen Charakter des sich zugleich nach eigenem und fremdem Anspruch richtenden Wortes (*dvugolosoe slovo*) ein bestimmtes subversives Potential beimißt. Gleich darauf scheint sie aber einem immensen Mißverständnis zum Opfer zu fallen (siehe zuerst S. 54), das diesmal keineswegs dem mancherorts gewiß unklar formulierenden russischen Theoretiker aufzubürden ist. Denn wo sie Bachtins Thesen zu folgen meint, überführt die Verfasserin das Prinzip der Dialogizität unvermittelt in eine interpretatorische Praxis, die mit der Bachtin'schen allein aus dem Grunde nicht übereinstimmen kann, weil Bachtins dialogistische Theorie des *gesellschaftlichen Wor-*

tes gerade durch eine starke kritische Distanz zu den semiotischen Positionen der russischen Formalisten geprägt wurde. Die mit dem Bachtin'schen Dialogizität nicht in Einklang zu bringende semiotische Position der Verfasserin zieht sich dann als roter Faden durch das ganze Buch und bewirkt manchmal nicht geringe Havarien in der Explikation, die das Kontinuum des Argumentierungsganges störend intermittieren und letzteren durch methodologische Ausrutscher manchmal völlig durcheinanderbringen.

Es leuchtet übrigens kaum ein, wieso die Verfasserin die Positionen der literarischen Semiotik mit dialogisch ausgerichteten Theorien zu verbinden meint, wenn die letzteren ausdrücklich davor warnen, literarische Texte als Zeichen anzusehen. Denn ein Zeichen kann immer nur auf etwas verweisen, das mit ihm einerseits nicht identisch ist (was in bezug auf die *materielle Seinsweise* der rhetorischen Tropen literarischer Texte gerade umgekehrt steht), andererseits verweist das Zeichen ständig auf etwas Nicht-Gegenwärtiges: Wäre ein literarischer Text als Zeichen definierbar, entginge ihm durchaus die Möglichkeit, über die eigene Selbstpräsenz etwas an ästhetischem Seinszuwachs zu gewinnen. Da die zentrale Funktion des Zeichens - das sich sozusagen stellvertretend und ohne Seinsrang ins Werk setzt - es ist, von sich wegzuverweisen, kann in ihm das, auf das es verweist, nicht vorhanden bzw. dargestellt sein. Woraus folgt, daß, wenn ein ästhetischer Text als Zeichen funktionieren könnte, ihm ausgerechnet die ästhetische Funktion abhandengekommen wäre, indem er den Rezipienten geradezu um das *Verweilen* am Text bringt, das allein als anthropologische Tätigkeit die ästhetische Erfahrung ermöglicht.

Die Verfasserin scheint sich auch anderswo über ähnliche Unstimmigkeiten unvermittelt hinwegzusetzen, indem sie nicht einmal wahrnimmt, welche methodologische Naivität unvorsichtig formulierte Sätze wie der folgende bezeugen können: „Das erste Kapitel verstand sich als Versuch, die dargestellten Konzepte der Intertextualität *zu einer zusammenfassenden Synthese zu bringen*, um den Weg von Dialogizität bis hin zur Intertextualität sowie Hypertextualität und zurück veranschaulichen zu können.“ (S. 87) [*Hervorh. von E. K.-Sz.*] Hätten sich die Theorien der Intertextualität (von Kristeva bis Genette und von Pfister bis etwa Lachmann) je zu einer („zusammenfassenden“) Synthese bringen lassen, wäre wohl anzunehmen, daß die Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte dieser Aufgabe doch hätte gerecht werden können. Teilweise ähnlich ergeht es der (viel zu groben) literaturhistorischen Aufteilung der ungarischen Moderne, besonders an Stellen, wo dem Leser einfach nicht nachvollziehbare und selbst für einen oberflächlichen Beschauer dubiose Behauptungen widerfahren wie diese: „... dies war durch das Zusammentreffen zweier ästhetischer Bestrebungen möglich: Einerseits durch den Abrechnungsprozeß mit der *seit Jahrhunderten führenden mimetisch-naturalistischen (und nicht zuletzt mit der politisch oktroyierten sozialistisch-realistischen) Tradition*, andererseits durch die verspätete Vollendung der ästhetischen Bestrebungen der Moderne“. (S. 89) [*Hervorh. von E. K.-Sz.*] Angesichts solcher literaturhistorischer Fehlschlüsse wird man sich doch fragen müssen, wie die Verfasserin den - kurzerhand mit dem Naturalismus gleichgesetzten - Realismus (den sie anderswo übrigens als den letzten umfassenden *Epochensül* erwähnt [S. 90]) mit seiner „seit Jahrhunderten führenden (...) Tradition“ etwa in eine temporale Epochenstruktur einbringen würde, ohne dadurch - mindestens nur mit *zwei* Jahrhunderten zu rechnen - die ganze Romantik (retrospektiv) und die ganze ästhetizistische Hochmoderne samt Avantgarden (prospektiv) zurückstellen zu wollen... Geschweige denn der hierin völlig abwegig implizierten These, der zufolge die Epik der gesamten vorausgehenden ungarischen Moderne - von Gyula Krúdy über Dezső Kosztolányi bis hin zu Miklós Szentkuthy - einer monologisch angelegten, autarken Erzählpoetik von mimetischen Schreibweisen unterliege und nicht einmal Spuren des diegetischen Sprachgeschehens aufweisen könnte. Und dies kann um

so mehr verwundern, als das „dynamische“ Prinzip des Diegetischen (welches im Gegensatz zum Mimetischen genau die Beweglichkeit sprachlicher Konfigurationen offenlegt) gerade einem auf die Bachtin'sche Dialogizität gerichteten Blick nicht hätte entgehen dürfen.

Man kann nur noch bedauern, daß es der Verfasserin nicht immer gelang, aus dem Text weitere, vielleicht weniger gravierende Lapsus zu entfernen. Insbesondere solche, die trotz all ihrer gründlich und sorgfältig vorgenommenen Analysen die Herausbildung einer konsequent durchzusetzenden interpretatorischen Position gefährden. Denn diese Position gerät nicht selten gerade an Punkten ins Wanken, wo die Argumente im Sinne des Abschlusses eines breit geführten Gedankenganges angelangt zu sein scheinen. Wo z. B. die Verfasserin das Fazit ziehend folgert, daß „in der Postmoderne [...] die [modernistische Formen der] Ambivalenz durch Indifferenz abgelöst [wurden]“ (S. 90), scheint sie vergessen zu haben, daß sie – Lachmann folgend – knapp 40 Seiten zuvor ausgesprochen die Differenz aufgewertet („es [geht] hier immer um eine semantische Explosion [...], um die Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz. Die Poetik der Intertextualität ist somit die Ästhetik der Differenz.“ – S. 50) und als eine der zentralen Eigenheiten postmodernen Schreibens herausgestellt hat. Ähnlichen Fehldeutungen fällt auch das zuvor über die Auflösung des Subjektes bejahte Foucault/Barthes'sche Prinzip vom Tod des Autors zum Opfer: Die Verfasserin kann die – anderswo übrigens äußerst authentisch thematisierte – Auflösung der Autorrolle in der primären Textualität offensichtlich nicht auf „postmoderne Weise“ verstanden haben, wenn sie mit dieser Auflösung nicht so sehr eine nur noch textuell nachweisbare Situierung des Erzählers/Autors meint, sondern einen durchaus anthropologischen Akt des „Versteckspiels“. Gerade also eine *klassisch-moderne* Praxis, die eher dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende eigen war, dessen Subjekt sich noch nicht dem textuellen Zerspieltwerden anthropomorpher Identitäten gestellt hat: „Der Autor erscheint“ – so die Folgerung zur postmodernen „Entpersonalisierung“ – „[...] immer weniger als selbständiger Schöpfer eines autonomen Kunstwerks, sondern bleibt hinter dem Sprachmaterial *versteckt*.“ (S. 114) [*Hervorh. von E. K.-Sz.*] Den Implikationen solcher Stellungnahmen zufolge scheint am Diskurs der Verfasserin jedoch ganz deutlich eine frühere Episteme mitzuschreiben, als diejenige, deren dezentriertes Wertesystem und von der Autorität des selbstgenügsamen Subjektes befreite kunstanthropologische Prämissen sie zu vertreten meint.

Trotz allen methodologischen und literaturhistorischen Unstimmigkeiten ist *Dynamische Orte der Intertextualität*, die überzeugend und in eigener Umdeutung die wichtigsten poetologischen Entwicklungen und Vorgänge der ungarischen Gegenwartsepik abhandelt, eine beachtenswerte und gewinnbringende Arbeit, insbesondere was die anspruchsvolle Verkuppelung der Ergebnisse einzelliterarischer Forschung mit einschlägigen Einsichten der internationalen Literaturwissenschaft anbetrifft. Die oben angesprochenen Schwächen der Arbeit, deren kritische Abhandlung hier gegen die unumstrittenen (und damit weniger zu problematisierenden) Stärken gewiß nicht ausgeglichen ausfiel, mögen sich mit dem bisher vielleicht nicht angemessenen breitgefaßten Horizont der literaturgeschichtlichen Forschungen der Verfasserin erklären lassen. Ihre Veröffentlichungen konzentrieren sich derzeit nämlich stark auf die letzte Periode der literarischen Moderne der Region. Eingehendere Analysen widmete sie eigentlich nur einem spätmodernen Klassiker, Géza Ottlik, der heutzutage eher selbst als ein Vorläufer des zeitgenössischen Literaturgeschehens gilt. Darin kann auch der Grund dafür liegen, daß die vergleichenden Analysen der Verfasserin gerade auf jenem literaturhistorischen Gebiet karger ausfielen, wo sie weitere hervorstechende und ausgeprägte intertextuelle Relationen hätte erfassen können (etwa zwischen Jókai und Krúdy, Mikszáth und Krúdy, Krúdy und Márai, Dezső Szabó und Kosztolányi, Kosztolányi und Márai, Musil und Ottlik usw.), die zwar nicht post-

moderner Natur sind, sich jedoch auch für eine nur an der postmodernen Schreibpraxis interessierte Untersuchung als fruchtbar erwiesen hätten. Indirekterweise hätten sie nämlich sowohl zu einer sublimeren Analyse der postmodernen Intertextualität als auch zur wirkungsgeschichtlichen Weiterartikulation der ungarischen Moderne beitragen können.

*Erő Kulcsár-Szabó*  
*Eöt vós-Loránd- Universität, Budapest*

STEVEN S. SERAFIN (ed.): *Dictionary of Literary Biography*  
Vols 215, 220, 232.  
Twentieth-Century Eastern European Writers.  
The Gale Group, Detroit, 1999-2001

It is three years since the editorial board of *Dictionary of Literary Biography* has begun publishing the volumes dedicated to Eastern and Central European literatures. These three volumes were meant to fill a gap in the reception of these literatures in the English-speaking world. The volume published in 1999 (DLB 215) contained entries about Czech, Polish, Hungarian, and Slovakian literature; the volume published in 2000 (DLB 220) contained Estonian, Lithuanian, Latvian, and Romanian literary biographies, and the last volume (DLB 232) published in 2001 contained entries about Czech, Estonian, Latvian, Polish, Hungarian, and Romanian literary figures. To quote the words of Steven Serafin, the editor of the series, "the series is designed to provide the English-speaking reader with a more comprehensive understanding and appreciation of Eastern Europe and its literary tradition", though in volume 220 he admits that these countries are "tied together primarily by geography rather than by cultural similarities".

The grand project undertaken by *Dictionary of Literary Biography* involved nearly 100 scholars, from more than 15 countries: the entries were written by the most competent scholars of their discipline, experts in the research of the literary tradition of their nation. And from another review (*The Sarmatian Review*) we may also learn that biographies of Czech, Hungarian, and Slovakian authors were written by researchers living in their home countries, whereas 13 of 14 Polish scholars teach at various Western universities. The biographies written in the literature of each nation were handled by associate editors. The essays about Hungarian literature were edited by István Dobos: facing its impossibility, it was his task to translate between the scientific language and the expectations of the two cultures. He felt that it is of great importance that we "do not talk to ourselves, solely to our own scholars about Hungarian literature, but that we pay as much attention to the expectations of the presumed audience as possible" because, of all publications available on Hungarian literature in English, this dictionary of international renown is the one which deals with Hungarian literary output to the greatest extent.

The *Dictionary of Literary Biography* has always been an authoritative project ever since the publication of its first volume in 1978 - and now, the series contains more than 200 hard-cover volumes. The explicit aim of the series was to provide help and guidance in the oeuvre of authors in the form of a dictionary that would satisfy the needs of not only the general reading public, but scholars, too; to compile entries that would trace and analyze the place of the authors in the literary canon. But the project wanted to achieve something more: it wanted to em-



bed these entries in a context of literary history, to enable the volume to indicate not only the local, but the wider framework of the period, theme, or genre.

Thus, the entries in the volume do not merely follow each other in a sheer metonymical, alphabetical order, but makes wide use of other kinds of classification: e.g., arranging the entries by a period, theme, or genre. The editors have also emphasized the use of illustrations, because in their opinion, well-selected pictures can also deepen our view of the author - every entry contains many pictures of the authors, of people who had great impact on their lives, or a copy of some of their manuscripts, or the cover of contemporary editions of their works.

According to the general editors of the series, literature plays a central role in the life a nation. In their definition, literature is "the intellectual commerce of a nation", a "complex process by which ideas are generated, shaped and transmitted". That is the reason why we can find not only literary writers in the strict sense, but also people who had an influence on the thinking of the age (e.g., György Lukács in volume 215). We can also find literature in a similar context (as *intellectual commerce*) in the epigraph selected for the plan of the series: "... Almost the most prodigious asset of a country, and perhaps its most precious possession, is its native literary product when that product is fine and enduring." This epigraph, taken from an unpublished section of Mark Twain's autobiography, metaphorizes national literature as a trade-product, which calls attention to the fact that literature cannot be separated from its historical, political or social context.

And according to the editor of these three volumes, "The interrelationship between literature and history is perhaps nowhere more evident than in Eastern Europe", literature, and literary history mirrors the process of social and political change. In his preface to the dictionary as such, after some general remarks about the most important event in the 20th century, he goes on to describe every the history of each nation and its literary output in some paragraphs. Serafin claims that "The oral and written literature of Eastern Europe is embedded in centuries of struggle for self-definition and autonomy". And now, after a political change in all of these countries, "the literary and intellectual community is forced to reassess and evaluate the legacy of each national literature", to publish works of authors who were forced into silence or forced to leave their country, to (re)insert them into the national literary canon. This volume can also be seen as a step in this process of (re)integration, which also calls the attention to these national canon that have limited exposure in the West.

The longer or shorter entries follow a similar morphology: they enumerate the authors' books, translations, editions and collections, editions in English, letters, already published biographies, bibliographies, interviews or scripts, and occasionally the place where their manuscripts can be found for further study. And they provide use not only with a biography that puts emphasis on literary development, but also an extensive list of critical material, which is further enriched by the list of other miscellaneous sources at the end of each volume. Thus, these volumes may come handy for anyone interested - even in a scholarly fashion - in the literature of Hungary, or any Eastern European country.

The first volume begins with Endre Ady's biography written by Pál S. Varga who - faithful to the concept of the series - does not examine the poet's *oeuvre* without embedding it within the history of Hungarian lyric in the 19th and the 20th century. He lays much emphasis on the way Ady synthesized the Hungarian tradition in lyric with modern trends in poetry, expressionism or symbolism. The entry proceeds by following the order of the volumes published, examining Ady's important poems, describing in detail the various allusive (and sometimes elusive) motifs or symbols that permeate his poetry. And from the critical reception of the volumes, the reader can also evaluate the role Ady played in the national canon.

Zoltán Kulcsár-Szabó never fails to emphasize the many-sidedness of the art of Mihály Babits. The entry examines in detail Babits's various philosophical influences, his translations, his role as a critic, which, placed alongside with his poetry, creates an organic whole without any tension. In his portrait of Babits, Zoltán Kulcsár-Szabó, through the description of Babits' relation with Lőrinc Szabó, can suggest how the aesthetical aims of high modernism and late modernism had diverged through time.

Lóránt Kabdebó (who also wrote the biographies of Lőrinc Szabó and Magda Szabó) compares the situation of Victor Határ (Győző Határ) to many famous Eastern European writers, like Nabokov or Cioran, whose formative experience was their forced exile. In spite of the fact that he left the country, his Hungarian cultural heritage remained important for him. In this entry, Lóránt Kabdebó also enriches the brief overview that the editor gave of the Kádár administration. And it was only after the change of systems that Határ's novels, poetry and his philosophical works could find their place in the official canon.

András Gerliczki's portrait of Gyula Illyés shows us a man whose "life and works serve as a distinct reflection of the social and political changes in Hungary", an artist who could maintain his vocation for his nation until the end of his life, who not only in his art (his novels, poems, essays, plays), but in his involvement in the public sphere could remain faithful to the idea of national identity.

In Ferenc Tóth's interpretation, Attila József is one of the most important figures in the interwar years, whose poetry had already showed some of the currents that after the second World War tried to re-vitalize the lyrical tradition. The entry outlines the poet's early poems still within the tradition of *Nyugat* and goes on to call our attention to the presence of social criticism in his theoretical works, essays and his poetry.

According to Gábor Palkó, in the critical reception of Frigyes Karinthy's works, we can pinpoint a strange contradiction: criticism admits that satire and parody plays a central role in Karinthy's *oeuvre*, nevertheless it cannot decide how to evaluate that mode of writing. To pursue a bit further the entry's argumentation, it may well be that this comes from the very nature of parody. And if we note the central role pastiche in the postmodern canons, there might be a chance to re-evaluate Karinthy's works.

Pál Deréky, who is one of the most important scholars doing research in Hungarian avantgárdé, wrote Lajos Kassák's literary biography. The entry describes in detail the various influences on Kassák's poetry, his active role in the avantgarde-movement and his persecution for his political beliefs. Pál Deréky also outlines briefly the lack of understanding of Kassák's poetry that resulted in the deferral of his entry into the Hungarian canon.

Tibor Bonus rightfully compares Gyula Krúdy's art to the kind of modernism that the novels of Marcel Proust or Virginia Woolf manifest. The author acknowledges that some of Krúdy's works "can be interpreted as an extended autobiography", though he is fully conscious of the equivocal relation of life and art, which is questioned even by Krúdy's own works. The entry also notes the possible intertextual connections that link Krúdy with Sándor Márai's *Szindbád hazamegy*, or Péter Esterházy's *Termelési regény*.

It might come as a surprise that György Lukács was included in the pages of *DLB*. Gábor Gulyás ensures us that is no surprise at all, because Lukács was indeed the most important Hungarian philosopher of the 20th century and he was the Hungarian aesthetician who could gain international renown.

According to Péter Béneyei, the prose of Zsigmond Móricz can be connected to the 19th century tradition of prose writing in its social commitment and realist approach, but which Móricz was able to rewrite through the use of genuine 20th century poetics. The author follows this ar-

gument in outlining Móricz's prose writing (short stories and novels) and his public role as an editor.

There is no doubt whether László Németh was one of the most important figures in literary and intellectual life of the century. István Chován describes in detail Németh's role as a literary critic, literary historian, and outlines briefly his political ideas. He calls our attention to the fact that in his novel *Gyász*, László Németh was able to synthesize the various narrative strategies peculiar to modernism (e.g., stream of consciousness, interior monologue, etc.) with a realistic view of society, which led to the international success of his 1947 novel, *Iszony*.

Ákos Czigány wanted to re-evaluate the literary canon that, based on his tragic life, could only view Miklós Radnóti as an anti-fascist writer, a "sacrificial hero". The author's portrait of Radnóti wants to provide a reading that does not interpret his poetry solely from the point of view of the biography.

Péter H. Nagy also wanted to illuminate that Áron Tamási is not only a very good novelist, but an excellent essayist, playwright, and literary historian. In his opinion, Tamási "captured in his body of work the rustic tone and creative imagination of the Szekler peasantry of South-western Transylvania."

András Veres used a very interesting metaphor to link the success of Ferenc Molnár with the hopes that permeated the atmosphere of the Hungarian millenium. According to him, for the Western eyes, Ferenc Molnár was "almost the sole representative of Hungarian literature for Western public opinion". And the fact that in 1948 he was not willing to return to his country from the United States foreshadows the political changes that took place not long after the Second World War. In volume 232, which is devoted to postwar literatures, Steven Serafin describes in a few paragraphs the menacing atmosphere of the Rákosi-régime, giving key importance to the events that took place in 1956. The effect of this political system on creative writing is perhaps best illustrated by György Konrád's biography, written also by András Veres: his childhood is overshadowed by the Holocaust, whereas his whole career as an artist was mutilated by the system that did not tolerate an alternative point of view in serious questions. Many times, he was accused of subversive activity on the basis of his philosophical, sociological and literary works, which led him to leave the country. It was not until 1989 that he could return after which, like Sándor Csoóri, he undertook explicit role in politics. András Veres's well accomplished biography can excellently illustrate the process that led from literary criticism to sociology, and later to political theory in Konrád's life.

According to András Görömbei, Sándor Csoóri "played a significant role in shaping the social and political consciousness of Hungarian society during the decades of Communist rule and in the years following its overthrow", in his work as a creative writer, essayist, political activist, he always was an "exemplary dissenter". Through his description of the intellectually fertile atmosphere of the Belvárosi Kávéház, András Görömbei shows us a point of resistance in the totalitarian power structure of the postwar era. The entry shows that Csoóri was indeed a versatile artist creative in poetry, ethnography, travel-writing, and last, but not least in film-industry.

In spite of the debates in the critical reception of Dezső Tandori's *oeuvre*, Anna Menyhért insists that "whether readers like him or not, Tandori is a writer of originality and importance", which claim she justifies with the biography of an artist working as a poet, novelist, translator, essayist.

Péter Szirák's portrait of Miklós Mészöly gives us many additional details about the situation of the Second World War that was briefly introduced in Serafin's introduction to the volume. According to the author, Mészöly's art bridges the gap in the evolution of prose that

ranges from Kosztolányi's prose-writing to the models that were used by post-modernism. The claim that Mészöly can be seen as an influential forerunner of post-modernist fiction in Hungary, Péter Szirák justifies through his examination of intertextuality and the various tensions that is palpable between story and narration in Mészöly's prose style.

András Kappanyos subscribes that Péter Esterházy is "the finest living Hungarian prose writer" and that he "single-handedly chang[ed] mainstream Hungarian fiction", and that "he is one of the few contemporary Hungarian authors to enjoy an international reputation," though he is willing to address the various debates that have always surrounded the quality of his texts. In spite of his claim, the date of the publication of *Termelési regény* (1979), which nowadays signifies the beginning of Hungarian post-modernism seems to be a bit neglected.

All entries about Hungarian literature were written by scholars of renown teaching at universities or colleges, which guarantees their high standard. The authors have made an effort to illuminate and synthesize the various critical standpoints about the writers' literary output, calling attention to their shifting places in the literary canon, and they all engage in a dialogic relation with that critical narrative they are in the end part of. In the entries, there are frequent references to Western literature, to provide the reader with some clue in relating to literary traditions they had not been acquainted with earlier.

It is not clear for me though on what grounds were the selection of authors based. There are certain figures that one would miss - e.g., Kosztolányi - but if we reader is ready to read between the lines, and read the separate entries together, one may find frequent references that, though, in a fragmentary form, still reveal important details about them. István Dobos answered this question quite clearly: the editors precisely set the number of entries in the case of all literatures. Still, he found it important to say that in some cases he was able to double the length of the essays. The criteria of selection was based on the following three aspects: the extent to which the author is a representative figure of the literature of their age; whether there is a good translation of their works available in English; and lastly whether they are known in English-speaking countries. He also disclosed the reason why the entry on Kosztolányi was omitted from the dictionary: shortly before the printing of the volumes, a 60-page biography was published on him which led the editor to leave out this entry.

Another factor that pertains to this question of the canon was also raised in the review mentioned earlier: the writer of that review noted that the Hungarian and Slovakian literary biographies contain only one female author (in the case of Hungarian literature, she is Magda Szabó), and Czech literature seems to miss altogether female authors. This can also be read as a neutral remark or as criticism, it depends on how we read it. It might not be problematical for the Hungarian reader as the critique leveled against the inevitably political nature of canon formation that came from feminism or post-colonialism.

But it is easy to parenthesize these problems in the face of such an important enterprise. These three volumes have opened up a way to show the outstanding figures Eastern European literatures to the English-speaking reader. The scholars who prepared the entries made a conscientious work to provide the readers with a genuine and authentic picture of literary figures, which is a primal requisite for such a series as the *Dictionary of Literary Biography*.

Gyula Somogyi  
University of Debrecen, Debrecen

# INSTRUCTION FOR AUTHORS

Hungarian Studies appears twice a year. It publishes original essays - written in English, French and German - dealing with aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is an international forum of literary, philological, historical, and related studies. Each issue contains about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address. Only original papers will be accepted for publication.

## Submission of Manuscripts

Manuscripts should be sent in traditional, printed format and on disc or by e-mail to the editors: Hungarian Studies 1067 Budapest, Teréz körút 13.11/205-207, Hungary  
Phone: (36-1) 321-4407  
E-mail: [hstudies@sanni.iti.mta.hu](mailto:hstudies@sanni.iti.mta.hu)  
Homepage: [www.bibl.u-szeged.hu/filo](http://www.bibl.u-szeged.hu/filo)

## Presentation of Manuscripts

The printout should be typed double-spaced on one side of the paper, with wide margins. The order should be as follows: title page, abstract, keywords, text, appendix, acknowledgements, notes, references, table, figure captions. For more information see the publisher's homepage: <http://www.akkrt.hu/journals/hstud> or contact the editor.

Title page. The title should be concise and informative. A short running title of no more than 40 characters should also be supplied. This is followed by the first name(s) and surname of the author(s), and the name of the institution the author works at. The mailing address, e-mail address and fax number of the corresponding author must also be given in a footnote.

Abstract should not exceed 200 words.

Keywords should not exceed 10.

Notes should be endnotes.

References in the text should follow the author-date format without comma. Where there are more than two authors, the name of the first author should be used, followed by et al. Publications by the

same author(s) in the same year should be listed as 1999a, 1999b. List the references in chronological order in the text and in alphabetical order at the end of the paper. The style and punctuation of references should conform to that used in the journal. See the following examples:

David H. Fischer, *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought* (New York: Harper & Row, 1970), 225.

Ralph V. Turner, "The Problem of Survival for the Angevin 'Empire': Henry IPs and his Sons' Vision versus Late Twelfth-Century Realities," *American Historical Review* 100/1 (1995): 89.

Mary H. Beech, "The Domestic Realm in the Lives of Hindu Women in Calcutta," in *Separate Worlds: Studies of Purdah in South Asia*, ed. Hanna Papanek and Gail Minault (Delhi: Chanakya, 1982), 115.

Martin Buber, *Das problem des Menschen* (Heidelberg: Lambert Scheider Verlag, 1984), 35.

Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 18. Aufl. Stuttgart: Krönet 1984 (= Kröners Taschenausgabe 196). S. 125.

Szabó, János: „*Wilhelm Tell in der Schule*“ oder *Frischs Requiem auf die Satire*. - In: Bassola, Péter; Hessky, Regina; Tarnói, László (Hg.): *Im Zeichen der ungeteilten Philologie*. Festschrift für Professor Dr. sc. Karl Mollay zum 80. Geburtstag. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1993 (= *Budapester Beiträge zur Germanistik* 24). S. 321-332.

Kopeke, Klaus-Michael: *Die Beherrschung der deutschen Pluralmorphologie durch muttersprachliche Sprecher und L2-Lerner mit englischer Muttersprache*. - In: *Linguistische Berichte* 1987. Bd. 107.23-43.

Tables. Each, bearing a title, should be self-explanatory. They should be mentioned in the text, numbered consecutively with Arabic numerals and placed on separate sheets at the end of the manuscript, following the References. Their approximate position should be indicated on the margin of the manuscript.

Proofs and reprints. One set of proofs will be sent to the corresponding author, who is requested to return it to the editor within 48 hour of receipt.

# **HUNGARIAN STUDIES**

a Journal of the International Association of Hungarian  
Studies

(Nemzetközi Magyarstudományi Társaság)

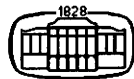
**Editor-in Chief**

**Mihály Szegedy-Maszák**

**Editors**

**Richard Aczel  
Gábor Bezeckzy  
József Jankovics  
Peter Schimert**

**Volume 17  
Numbers 1, 2**



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
2003**





## CONTENTS

<i>Békés, Csaba: The 1956 Hungarian Revolution and the Superpowers</i>	65
<i>Cooper, Thomas: Mimesis of Consciousness in the Fiction of Zsigmond Kemény.</i>	97
<i>Deréky, Pál: Eigenkultur- Fremdkultur. Zivilisationskritisch fundierte Selbstfindung in den literarischen Reisebeschreibungen der Aktivisten Robert Müller und Lajos Kassák.</i>	157
<i>Dreiszigler, Nándor: The Long Shadow of Trianon: Hungarian Alliance Policies during World War II.</i>	33
<i>Ébli, Gábor: Representing which Past? - Bicentennial Reflections on Museums in Nineteenth-Century Hungary.</i>	171
<i>Felkay, Andrew: Hungarian Foreign Policy in the Kádár Era.</i>	79
<i>Hajdú, Péter: The Double Chronotope in Kálmán Mikszáth's Novel <i>The Siege of Beszterce</i>.</i>	267
<i>Kaposi, Dávid: Narrativlosigkeit. Kulturelle Schemen und der <i>Roman eines Schicksallosen</i>.</i>	183
<i>Kappanyos, András: Was übersetzbar ist und was nicht.</i>	223
<i>Pastor, Peter: Major Trends in Hungarian Foreign Policy from the Collapse of the Monarchy to the Treaty of Trianon.</i>	3
<i>Péter, Zoltán: Von der Spitze eines autonomen Feldes. Entwurf eines Interpretationsmodells am Beispiel eines Avantgarde-Gedichtes von Lajos Kassák.</i>	295
<i>Pritz, Pál: Hungarian Foreign Policy in the Interwar Period.</i>	13
<i>Proksza, Ágnes: Entscheidung und Urteil. Imre Kertész: <i>Roman eines Schicksallosen</i>.</i>	231
<i>Romsics, Ignác: The Paris Peace Treaty of 1947.</i>	57
<i>Schein, Gábor: Das Unverbindbare verbinden. Anmerkungen zur Prosa von Imre Kertész.</i>	253
<i>Simonyi, András: Hungarian Foreign Policy on the Threshold of the New Millennium.</i>	91
<i>Szegedy-Maszák, Mihály: Der Aussenstehende und der Betroffene: Die Ironie des Verstehens.</i>	213

## BOOK REVIEWS

<i>Kulcsár-Szabó, Ernő</i> : Julianna Wernitzer: Dynamische Orte der Inter- textualität in der ungarischen Gegenwartsprosa . . . . .	309
<i>Somogyi, Gyula</i> : Steven S. Serafin (ed.): Dictionary of Literary Biography. Vols 215, 220, 232 . . . . .	314

**From the Contents of the Forthcoming Issue**

Essays on the works of Imre Kertész

ISSN 0236-6568



917 70236 h 5 6005"

Printed in Hungary  
PXP Ltd., Budapest