





# **BERLINER BEITRÄGE ZUR HUNGAROLOGIE**

Schriftenreihe des Fachgebiets  
für Ungarische Literatur und Kultur  
an der Humboldt-Universität zu  
Berlin

**16**

Berlin  
2011

Redaktion:  
Csongor Lőrincz (Chefredakteur)  
György Eisemann (ELTE Budapest)  
Rita Hegedűs (HU Berlin)  
Beatrix Kricsfalusi (Universität Debrecen)  
Magdolna Orosz (ELTE Budapest)  
Mihály Szajbély (Universität Szeged)  
Pál S. Varga (Universität Debrecen)

Technische Redaktion:  
Christina Kunze  
Sandra Zaroba • Janka Zerikly

Umschlagentwurf:  
Robert Nagel

Anschrift der Redaktion:  
Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Slawistik  
Ungarische Literatur und Kultur  
Unter den Linden 6, D-10099 Berlin  
hungarologie@rz.hu-berlin.de

Alle Rechte des Nachdrucks vorbehalten.  
© bei der Redaktion und den einzelnen Autoren.

HU ISSN 0238-2156

Drucklegung mit freundlicher Unterstützung  
des Instituts für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin

<http://www.slawistik.hu-berlin.de/institut/fachgebiete/ungarlit/BBH/>

## **Inhalt**

### *Literaturwissenschaft*

István M. Fehér	
Literaturgeschichte ohne Ästhetik? Zur Literaturtheorie-Auffassung des jungen Lukács	9
Csongor Lőrincz	
Zwischen Ästhetik und Gedächtnistheorie Gabe und Modernität bei Lajos Fülep	24
György Eisemann	
Nationale Stereotype als historische Allegorien in der modernen ungarischen Lyrik	62
Tamás Lénárt	
Das Archiv der Stadt. György Klösz fotografiert Budapest	75
Péter Szirák	
Ungarische Reiseliteratur in der Zwischenkriegszeit (Lőrinc Szabó, László Németh, Dezső Kosztolányi und Sándor Márai)	87
Ágnes Balajthy	
Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur in dem Roman <i>Donau abwärts</i> von Péter Esterházy	100
Mihály Szajbély	
Ungarische Literatur aus Jugoslawien oder jugoslawische Literatur auf Ungarisch?	132
Endre Hárs	
Literaturgeschichten? Zur Selbstüberwindung der Nationalphilologie	146
<i>Sprachwissenschaft</i>	
Ilona Koutny	
In welchen Farben sehen die Ungarn die Welt? Kontrastiv-phraseologische Untersuchung	170

Literaturgeschichte ohne Ästhetik?

Ildikó Schmidt	
The Definite and Indefinite Conjugation System in the Hungarian Interlanguage	190
Rita Hegedűs	
Wahlverwandtschaften Beiträge zur Problematik der Valenz im Ungarischen	204
Katalin Wéber	
Testing Hungarian as a Foreign Language ECL exam: text in focus	223

## **Literaturgeschichte ohne Ästhetik? Zur Literaturtheorie-Auffassung des jungen Lukács\***

Auf der wissenschaftlichen Arbeitstagung »Rolle und Medium. Medialität und Kulturalität in der ungarischen Literaturwissenschaft« in Debrecen sprach Ernő Kulcsár Szabó in der Einleitung seines Vortrags über die »Konflikte zwischen Literaturgeschichte und Ästhetik«; darüber, dass diese Konflikte »zu zahlreich« seien, »als dass sich eine der beiden Seiten von den Versuchen zu ihrer Beilegung eine Lösung der tiefen Spannungen erhoffen dürfte«.<sup>1</sup> Einen der wichtigsten Gründe für diese Konflikte macht er darin aus, dass – so seine zusammenfassende Formulierung – »die Literaturwissenschaft, entstanden als eine nationale und historische Disziplin, sich sozusagen bereits im Augenblick ihrer Entstehung von den ästhetischen Fragerichtungen distanziert hat«.<sup>2</sup> Diese Distanzierung belegt er mit einem charakteristischen Zitat aus der Einleitung zu Gervinus' Werk, das zugleich dazu dient, die Selbstinterpretation des Werkes im Vorhinein festzulegen. Dem Zitat zufolge ist dieses Werk nichts anderes als »Geschichte«, seine Aufgabe besteht nicht in der »ästhetischen Beurteilung der Sachen«. Die Entscheidung, »was einen gewissen eminenten Anteil der unendlich vielen Texte in einen literaturgeschichtlichen Rang erhebt«, gerät auf diese Weise sinngemäß aus dem Kompetenzbereich der Ästhetik, der »historischen und der ästhetischen Beurteilung« werden damit unterschiedliche Wege gewiesen.<sup>3</sup> Zu Gervinus' interpretativer Position passen, allein schon deshalb – wenn auch nicht allein deshalb –,

---

\* Vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortragstextes dar und basiert auf Forschungen, die im Rahmen der Förderung des OTKA durchgeführt wurden (Projektnummer: OTKA K-75840).

<sup>1</sup> Kulcsár Szabó 2008, 27.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

weil er einen von der Theorie bereinigten historischen Aspekt in den Vordergrund stellt, sehr genau Gadammers kritische Bemerkungen zum historischen Bewusstsein. Hier

... hat sich der Verstehende gleichsam aus der Situation der Verständigung zurückgezogen. Er selber ist nicht antreffbar. *Indem man den Standpunkt des anderen von vornherein in das miteinrechnet, was er einem zu sagen beansprucht, setzt man seinen eigenen Standpunkt in eine sichere Unerreichbarkeit.*<sup>4</sup>

An dieser Stelle können wir auch sagen, dass die Literaturgeschichtsschreibung – genauer gesagt die an dem sich selbst erfüllenden Nationalgeist orientierte Literaturgeschichtsschreibung – sich dem vorgestellten Beispiel zufolge darum bemüht, sich vom Ballast der Ästhetik zu befreien oder zu lösen; weil aber eine solche Lösung letztendlich ihre eigenen Grundlagen vollkommen untergraben und die von ihr erzählte Geschichte gänzlich der Willkür in die Arme stoßen würde, ist sie zu ihrer eigenen Legitimation gezwungen, die Ästhetik auf einer niedrigeren Ebene, in einem reduzierten Sinn dennoch in Anspruch zu nehmen. Sie tut das, indem sie die ästhetische Unterscheidung – »dieses Bewusstsein, das im Zuge der Bildung seine eigene Zugehörigkeit ›vergisst«<sup>5</sup> – stillschweigend geltend macht, wenn sie den »gewissen eminenten Anteil der unendlich vielen Texte« umgrenzt, der in die Literaturgeschichtsschreibung zu erheben sei. Eine wichtige Folge dessen ist das Erscheinen und die dauerhafte, nicht beendbare Präsenz der Dichotomie von »künstlerisch« und »inhaltlich«, die Trennung des »Wahrheitsgehaltes« des Kunstwerks von der ästhetischen Bedeutung. Die genuin ästhetische Komponente wird degradiert oder sogar instrumentalisiert, sofern ihr die Rolle jenseits der Ästhetik zugewiesen wird, die Rolle, das »Inhaltliche« mit einer angemessenen Form auszustatten – und gerade diese letztere sollte danach für lange Zeit auf maßgebliche Weise als »Ästhetik« gelten und so den Zuständigkeitsbereich der Ästhetik ausfüllen. Dem lässt sich Folgendes hinzufügen: Gerade wegen dieser überaus zweifelhaften disziplinären Verselbstständigung

---

<sup>4</sup> GW 1, 308 (Hervorhebung I.M.F.).

<sup>5</sup> Kulcsár Szabó 2008, 29.



gung der »Ästhetik« verwendet Gadamer den Ausdruck danach äußerst zurückhaltend und erklärt: »Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen« – und dies einzig deshalb, weil letztere viel eher als die Ästhetik in der Lage ist, »der Erfahrung der Kunst gerecht« zu werden.<sup>6</sup> Und Heidegger betrachtet seinerseits die als Ästhetik bezeichnete philosophische Disziplin mit eindeutigem Argwohn und lässt ihr eine Kritik zuteilwerden, die sie in den Grundfesten erschüttert.<sup>7</sup>

Literaturgeschichte ohne Ästhetik? – können wir an dieser Stelle zu Recht fragen, denn aus unserer Perspektive laufen die Ausgrenzung der Ästhetik und ihre Reduzierung auf die Rolle einer Magd letztlich auf ein und dasselbe hinaus: wird ein literarisches Werk als Kunstwerk, als ästhetische Erfahrung bestimmt, wird die Literaturgeschichte konstitutiv artikuliert, so vermag die Ästhetik nicht mehr auf maßgebliche Weise mitzureden; nur noch an der Leine des Nationalgeistes oder einer anderen inhaltlichen Instanz findet sie eine Funktion und Rolle für sich. Die Literaturgeschichte kann von der Ästhetik (letzten Endes: Philosophie) freilich kaum vollkommen unabhängig werden, aber diese Unabhängigkeit kann der streng auf die »Fakten« beschränkten Literaturgeschichtsschrei-

---

<sup>6</sup> GW 1, 170.

<sup>7</sup> Heidegger habe »Einsicht in die Vorurteile« geboten, schreibt Gadamer, »die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst.« (Gadamer GW 3, 249–261; 252, 253) – Bei Heidegger selbst siehe z. B. Heidegger 1977, 12, 36ff, 49ff, 59, 67. Siehe außerdem den aus dem Nachlass herausgegebenen Teil zu Vorarbeiten und Aufzeichnungen zum Kunstwerk-Aufsatz in Heidegger 1990, 5ff. In seinen Universitätsvorlesungen fragte Heidegger – vor allem im Rahmen seiner Hölderlin- und Nietzsche-Interpretationen – immer und immer wieder nach den Grundlagen der Ästhetik. Siehe z. B. Heidegger 1984, 109: »Die Ästhetik ist die Art der metaphysischen, und zwar der neuzeitlich metaphysischen Wesensumgrenzung des Schönen und der Kunst.« Siehe auch: Heidegger 1961, 5: »Die Ästhetik beginnt bei den Griechen erst in dem Augenblick, da die große Kunst, aber auch die gleichlaufende große Philosophie zu ihrem Ende gehen.« Im Zusammenhang mit der »Aufgabe der Überwindung der Ästhetik« siehe außerdem Heidegger 1989, 503ff.

bung immer wieder als eine Art regulative Idee zum Ziel gesetzt werden.

Auf die Antinomie, die sich tief durch das Bestreben nach einer »Literaturgeschichte ohne Ästhetik« zieht, gibt der junge Lukács in seiner Schrift »Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez« [Bemerkungen zu einer Theorie der Literaturgeschichte] folgende radikale Antwort: »Ästhetik und Poetik sind nötig, um Literaturgeschichte zu machen.«<sup>8</sup> Sie sind nötig, und zwar deswegen, weil – wie er wenig später bemerkt – »[D]ie reine Literaturgeschichte eine undurchführbare, nicht in die Praxis umsetzbare Abstraktion« ist.<sup>9</sup> Lukács bemerkt mit scharfem Blick den Widerspruch, der sich in der Tiefe des Bemühens um eine »reine Literaturgeschichte« bzw. – um einen von ihm später verwendeten Ausdruck nicht ganz unironisch zu paraphrasieren – im »Freiheitskampf«<sup>10</sup> der Literaturgeschichte gegen die Ästhetik hinzieht, doch die Art und Weise, wie er in diesem Aufsatz – und allgemein in den Heidelberger Entwürfen seiner Jugendzeit – die Angewiesenheit der Literaturgeschichte auf die Ästhetik artikuliert, zeugt davon, dass die Ästhetik ihrerseits ihre Verankerung, ihre Selbstbesinnung im Horizont philosophischer Vorannahmen sucht, die die Entfaltung der stellenweise produktiven Ausgangspunkte eher behindert als befördert.

Die im Weiteren hermeneutisch zur Geltung kommenden historischen, Rezeptionsästhetischen Überlegungen tauchen nämlich ab und an in der Wegsuche des jungen Lukács auf, aber der gedankliche Horizont, in dem er ihnen in Formulierungen Ausdruck gibt, bleibt unentwegt in der unmittelbaren Dualität von Normativ-Formalem *versus* Historischem. Von den heutigen kulturwissenschaftlichen Bestrebungen her betrachtet fällt beispielsweise sogleich auf, dass Lukács sofort zu Beginn seiner Ausführungen signalisiert: für ihn wäre es durchaus vorstellbar, »die gesamte Literatur in ein Ganzes der kulturpsychologischen Erscheinungen

---

<sup>8</sup> Lukács 1969, 34–65; hier 38. Der Aufsatz wird im Folgenden mit den Seitenzahlen dieses Bandes zitiert; ursprünglich wurde er für die Festschrift für Alexander Bernát geschrieben (siehe Dénes 1910, 388–421), in neuerer Ausgabe auch zu finden in Lukács 1977, 385–421.

<sup>9</sup> Lukács 1969, 39.

<sup>10</sup> Siehe Lukács 1987, 687ff.

der einzelnen Epochen aufzulösen«, die Literatur als »Kultursymptom«<sup>11</sup> in die Verhandlung einzubeziehen (wobei freilich sowohl »Psychologie« als auch »Symptom« einen gewissen abwertenden Klang in sich tragen und sich deshalb kaum ohne Weiteres in die Sichtweise der heutigen kulturwissenschaftlichen Bestrebungen eingliedern ließen), dies verwirft er jedoch sofort wieder, weil er von der »Wertung« absieht, das heißt, von der »Notwendigkeit und Unumgebarkeit der Wertung«<sup>12</sup>: eine derartige Annäherung – »eine vorgestellte reine Literatursoziologie«<sup>13</sup> – kann auf eine gewisse theoretische Rolle höchstens – wie er schreibt – als eine Art »Hilfswissenschaft« Anspruch erheben. Und obwohl sie als solche natürlich nützlich sein kann, ändert das alles nichts daran, dass in der sogenannten »rein soziologischen Literaturbehandlung [...] die Literatur selbst verschwindet«, »ein Kultursymptom in der Reihe vieler anderer« wird und dadurch »die Literatur aufgehört hat, Literatur zu sein«.<sup>14</sup>

Ein normativer Literaturbegriff dient dergestalt dazu, den Kreis der empirischen Erscheinungen zu umschreiben, den man als zur Literatur oder zu deren Geschichte gehörig zusammenfassen und zum Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung machen kann. Das Ausbleiben oder Fehlen der Bezeichnung des normativen Aspekts – dies spürt Lukács und äußert seine diesbezüglichen Befürchtungen auch – treibt die Literaturgeschichte einer »reinen Literatursoziologie« in die Arme, so dass von hier betrachtet die Schlussfolgerung kaum zu vermeiden ist: »Gewiss ist eine solche Wissenschaft vorstellbar – aber das wäre nicht Literaturgeschichte«.<sup>15</sup>

Der wertend-normative Aspekt zentriert sich um den Begriff der Form: »es gibt keine literarische Erscheinung ohne Form«<sup>16</sup>, lautet die These, und daran schließt sich die bereits zitierte Feststellung an: »Ästhetik und Poetik sind nötig, um Literaturgeschichte zu machen«. Die Ästhetik konzentriert sich um den Begriff der Form,

---

<sup>11</sup> Lukács 1969, 35.

<sup>12</sup> Ebd., 36.

<sup>13</sup> Ebd., 35. Das Folgende ebenda.

<sup>14</sup> Ebd., 36.

<sup>15</sup> Ebd., 35.

<sup>16</sup> Ebd., 38.

aber auch umgekehrt: dieser »Form«-Begriff kann nur für die Ästhetik ein Begriff sein, der den einzelnen Menschen und jene Arbeit, deren Wirkung auf ihn er studieren will, aus dem Gewebe des historischen und gesellschaftlichen Lebens *herausnimmt*«. <sup>17</sup> Die Loslösung aus der historischen, gesellschaftlichen Einbettung taucht also auch bei Lukács in maßgeblicher Weise auf, wenn auch sogleich gegenläufige Tendenzen in Erscheinung treten: die Literatur nämlich, so heißt es, ist eine »soziale Erscheinung«, ihr Wesen ist die »Mitteilung«: »Die Mitteilung geht von einem in Gesellschaft lebenden, also gesellschaftlichen Wirkungen unterworfenen Menschen zu ebenfalls unter gesellschaftlichen Wirkungen lebenden Menschen.« <sup>18</sup> So ist auch von den »sozial determinierten Bedingungen« der Mitteilung, sozusagen von ihren medialen Vermittlungen die Rede: »Theater, Buchdruck, die Möglichkeit, Schriften im gesprochenen Wort mitzuteilen usw.« <sup>19</sup> Wie eine Formulierung wirkungsgeschichtlicher, ja beinahe rezeptionsästhetischer Einsichten klingt es außerdem, dass – so schreibt er – »sich ein Schriftsteller bei seinem Auftreten oder an jeglichem Punkt seiner Laufbahn [...] der herrschenden heutigen und der lebendig erhaltenen alten Literatur gegenüberstellt, die irgendwie auf ihn wirkt« – all das wird jedoch zweideutig als »soziologische Frage« gekennzeichnet und damit in den Hintergrund gedrängt.

Nun verhält es sich beileibe nicht so, dass Lukács nicht wiederholt Versuche unternähme, die historische (mit seiner eigenen Terminologie: soziologische) Determiniertheit in die Ästhetik zu erheben, ästhetisch zu legitimieren. Dieses Bestreben wird vor allem daran deutlich, dass er den Begriff der Form als soziale und ästhetische Kategorie zugleich versteht und ihn in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt. <sup>20</sup> So führt er die Gegensätze, die sich ausschließen oder zumindest auszuschließen scheinen, auf umfassende Weise in einem einzigen Begriff zusammen. Dieser Begriff wird von innen von unglaublichen Gegensätzen unter Spannung gehalten, und es ist fraglich, ob diese sich nicht gegenseitig auslöschen bzw.

---

<sup>17</sup> Ebd. (Hervorhebung I. M. F.)

<sup>18</sup> Ebd., 39.

<sup>19</sup> Ebd., 40; das Folgende ebd.

<sup>20</sup> Ebd., 40, 43.

ob der Begriff selbst konsistent bestehen bleiben kann und nicht in seine Bestandteile zerfällt.

»Die Form ist das wirklich Soziale an der Literatur«, »das Verbindende, der einzig wahre Kontakt zwischen Schaffendem und Publikum«,<sup>21</sup> schreibt Lukács nämlich einerseits, betont jedoch wenige Seiten später bereits: »Die Form jedoch ist eine ästhetische Kategorie, also – gegenüber einer konkreten Zeit – außerzeitlich, nicht historisch, nicht soziologisch«<sup>22</sup>; »die reine, die große Form hebt sich von jeder Gemeinschaft ab, sie steht außerhalb von Zeit und Raum, wird ahistorisch und asozial«.<sup>23</sup> Der Begriff der Form zeigt ebenso wie die wiederholte Geltendmachung der soziologischen Perspektive den Einfluss Simmels; auch der Versuch, den soziologischen und den platonischen Aspekt – so schwer das auch denkbar ist – zu vereinbaren, stammt ebenfalls von diesem. Der Formbegriff »der Seele und der Formen«<sup>24</sup> und seine so produktiv widersprüchliche Auffassung, die man als platonistischen Nominalismus bezeichnen könnte – »auf die heikelste Frage des Platonismus [...], ob auch einzelne Sachen eine Idee haben können«, lautet die Antwort, die Antwort der Tragödie: »Nur das Einzelne, das bis an die letzte Grenze getriebene Einzelne kann seiner eigenen Idee entsprechen und wirklich existieren«<sup>25</sup> –, soll gerade die Tendenz ausdrücken, die in den übrigens zur gleichen Zeit geschriebenen »Bemerkungen« in begrifflich etwas bereinigter Form folgendermaßen zusammengefasst wird: »Jede vollkommene Arbeit hebt sich gerade wegen ihrer Vollkommenheit von jeder Gemeinschaft ab und duldet nicht, dass man sie in irgendeine, von außen auf sie zukommende Kausalitätskette stellt. Das künstlerische Werk, die Formung hat in ihrem Wesen ein solches isolierendes Prinzip: alle Fäden zu durchtrennen, die es mit dem lebendigen, konkreten, beweglichen Leben verbanden, um ihm ein neues, in sich geschlos-

---

<sup>21</sup> Ebd., 40. Vgl. noch ebd., 57.

<sup>22</sup> Ebd., 43.

<sup>23</sup> Ebd., 57.

<sup>24</sup> Vgl. Lukács 1977, 312f.

<sup>25</sup> Ebd., 503. Vgl. ebd., 433: »Was wirklich tief, bis in den tiefsten Grund der Seele individuell ist, geht über die reine Individualität weit hinaus: vielleicht habe ich mit diesem Satz auch schon alles gesagt.«

senes, mit nichts in Berührung stehendes und nichts gleichendes Leben zu geben.«<sup>26</sup> Dann folgt ein ausdrücklicher Verweis auf Simmel. »In jedem Kunstwerk liegt eine gewisse ›Inselhaftigkeit‹, wie Simmel sagt.«<sup>27</sup>

\*\*\*

»Es definiert geradezu das ästhetische Bewußtsein, daß es eben diese Unterscheidung des ästhetisch Gemeinten von allem Außer-Ästhetischen vollzieht«, schreibt Gadamer,<sup>28</sup> und dieses Bemühen gilt, wie wir gesehen haben, auch für Lukács' ästhetische Arbeiten. Die Aussage »Ästhetik und Poetik sind nötig, um Literaturgeschichte zu machen« ist näher betrachtet antipositivistisch gerichtet, trägt eine antipositivistische Tendenz. Im neokantianischen, wertphilosophischen Klima der Zeit und mit dessen Instrumentarium beleuchtet sie die Widersprüchlichkeit der Idee einer als Tatsachenwissenschaft aufgefassten, als reine Geschichte erzählten Literaturgeschichte. Der Selektionsaspekt zur Auswahl der literarischen Erscheinungen tendiert, wie wir sehen, trotz allen zweifellos vorhandenen Bemühungen zur soziologischen Verankerung, die auch ehrlich zur Geltung gebracht werden sollen, zu einer zeitlosen, übergeschichtlichen Dimension, findet sich in ihr selbst; »die reine, die große Form«, so haben wir gehört, »hebt sich von jeder Gemeinschaft ab, sie steht außerhalb von Zeit und Raum, wird ahistorisch und asozial«. Die Berücksichtigung der historisch-soziologischen Einbettung dient nur als Ausgangspunkt, als Sprungbrett. Die Form ist letzten Endes »außerzeitlich, nicht historisch, nicht soziologisch«. Die paradoxe Tatsache, dass »die Formen Geschichte haben«<sup>29</sup>, scheint auf die Hegelsche Lösung zu verweisen; die empirische Geschichte löst sich in einer Metageschichte auf, die sich aus

---

<sup>26</sup> Lukács 1969, 58f.

<sup>27</sup> Ebd., 59. Zu Simmels Formbegriff siehe beispielsweise Simmel 1922, 16: »Die Form ihrerseits kann sich nicht ändern, sie ist das zeitlos Invariable [...] Form aber ist Individualität«.

<sup>28</sup> GW 1, 91.

<sup>29</sup> Lukács 1969, 47.

der temporalen Geschichte abhebenden, herauslösenden Kunstwerke treten in die zeitlose Geschichte der Formen hinüber.<sup>30</sup>

Die Hauptsorge des jungen Lukács besteht darin, die Autonomie der Kunst sicherzustellen, dessen Vehikel ist die Forderung nach dem »endgültigen Sieg der Form« und der »Autonomie der Ästhetik«, genauer gesagt einer zur Kunstphilosophie verengten Ästhetik.<sup>31</sup> »Wenn die Ästhetik eine Wissenschaft für sich sein soll, [...] so muss sie [...] Voraussetzungen suchen, die für ihren letzten Wert, das Kunstwerk, eine eigene, in sich abgeschlossene Bedeutung möglich machen.« Die »in sich abgeschlossene Bedeutung« ist offenbar so, dass die historischen Zugriffe nichts mehr an ihr ändern – sie hat sich zur zeitlosen Geschichte erhoben. Lukács' Anschlusspunkt ist grundlegend und eingeständenermaßen kantisch-neokantianisch. Wie er in seiner *Heidelberger Ästhetik* darlegt, gibt es »zwei große Typen der Setzung, der Formung der ›Welt‹«. <sup>32</sup> Der eine, der im Hinblick auf Kant und den Neokantianismus charakterisiert wird, bringt die völlige Autonomie der unterschiedlichen Sphären der Setzung, d. h. die Unabhängigkeit der Gebiete der Theorie, der Ethik, der Metaphysik und der Ästhetik voneinander mit sich; der andere – der terminologisch nicht scharf abgegrenzt wird und teils auf Dilthey, teils geradewegs auf Hegel zurückführt – wird von der theoretischen Ableitbarkeit der unterschiedlichen Sphären auseinander charakterisiert. Lukács signalisiert, dass er auf dem Boden des ersteren steht, und dies versteht er

in den meisten entscheidenden Punkten dem Kantischen sehr verwandt. Seine Grundthese ist, die freilich bei Kant selbst nicht immer in voller Klarheit zum Ausdruck kommt, *die völlige Unabhängigkeit voneinander und die völlige Unableitbarkeit auseinander sämtlicher autonomen Setzungen.*<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Siehe dazu Lask 1923, 335–345, insbesondere 344f.

<sup>31</sup> Lukács 1974a, 36. Zum Folgenden ebenda.

<sup>32</sup> Lukács 1974b, 14.

<sup>33</sup> Ebd., 71. (Hervorhebung I.M.F.) Verfahren wir nicht so (das heißt, gehen wir nicht »von der völligen Unabhängigkeit und Unableitbarkeit sämtlicher autonomen Setzungen voneinander« aus), dann kann »weder die Ethik noch die Ästhetik ihre wahre Autonomie retten« (72).

Der Anspruch auf »Endgültigkeit« bedeutet die Sehnsucht nach Transzendenz der Geschichtlichkeit, er bringt den Anspruch auf einen absoluten, d. h. geradezu metaphysischen, außerhistorischen Zugang zum Kunstwerk zum Ausdruck. Der kantische Ausgangspunkt bringt die Perspektive der Außergeschichtlichkeit des – wie man es auch betrachtet, letztlich doch historisch entstandenen – ästhetischen Bewusstseins zurück.

Gadamer's kritische Anmerkungen betreffen die Ästhetik als Kunstphilosophie, insbesondere, um welchen Preis die Ästhetik als Kunstphilosophie sich in der Neuzeit ihre Autonomie erkämpft hat – diese Autonomie jedoch bejaht Lukács zutiefst. Auch die kulturphilosophischen Anlagen bleiben deshalb isolierte Momente. Jeder antipositivistischen Einstellung zum Trotz scheint im Hintergrund unablässig der Blick hin zu den Naturwissenschaften und ihrem Objektivitätsanspruch auf, wird der Maßstab der Naturwissenschaften im Voraus als Maßstab der Wissenschaftlichkeit an sich identifiziert. Werden zahlreiche Bemerkungen zum Erlebnis, zum Erleben und seelischen Leben, die an Dilthey anschließen, mit einer Art Entschuldigung verbunden, so verbirgt sich dahinter – ebenso wie bei Dilthey selbst – die stillschweigende Anerkennung der Objektivität und Eindeutigkeit der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung als eines unstrittigen Maßes und Vorbilds.

Die Literaturgeschichte [...]: Referat von Erlebnissen, oder besser: Versuch, gewisse Erlebnisse so zu ordnen, so vorzutragen, dass sie mit ihren Ursachen zusammen verständlich werden; Verbindungen und Synthesen zwischen ihnen zu schaffen usw. Aber die gemeinsame Basis ist immer das Erlebnis; für einen Menschen, der völlig gegensätzliche Erlebnisse hat, ist jegliche feine und tiefe Behandlung der Dinge völlig vergeblich; über diesen *Subjektivismus* wird sich die Wissenschaft, die sich mit der Literatur befasst, niemals erheben.<sup>34</sup>

»Die Grundbegriffe der Literaturgeschichte haben den Charakter von Erlebnissen, von subjektiven Erlebnissen, und diese ihre Natur lässt sich nicht ganz verbergen.«<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Lukács 1969, 62.

<sup>35</sup> Ebd., 63.



Auch hier zeichnet sich offenbar die gegensätzliche Tendenz ab, und mit einem Hinweis darauf möchte ich meinen Beitrag beschließen. Der Verweis auf das Erlebnis und seine Subjektivität und der sich demgegenüber abzeichnende – stillschweigend angeeignete und ohne Weiteres durchsetzbare – Gesichtspunkt der wissenschaftlichen Objektivität werfen die Frage nach der Sprache – der Sprache der Wissenschaft bzw. der Kunst – auf. Interessanterweise entschuldigt sich Lukács hier nicht mehr, sondern unternimmt sogar kämpferisch einen schwungvollen Gegenangriff und tritt den positivistischen Forderungen nach einem wissenschaftlichen Sprachgebrauch entschlossen entgegen. »Es ist vielleicht nicht paradox [...], wenn ich sage: das ›künstlerische‹ Schreiben ist hier tatsächlich exakt und wissenschaftlich, und nicht das ›wissenschaftliche‹.«<sup>36</sup> Die Grundbegriffe der Literaturwissenschaft charakterisiert Lukács – wobei er Bergson hier zustimmend zitiert – als »geschmeidige, bewegliche, beinahe fließende Vorstellungen«, »die immer bereit sind, sich an die Erscheinungsformen der Intuition anzuschmiegen«.

Dies ist eine isolierte Bemerkung, die dennoch Aufmerksamkeit verdient. Und dies auch, wenn sie nicht im luftleeren Raum erklingt, sondern vor dem Hintergrund der mächtigen Bergson-Wirkung im damaligen Ungarn und Europa; beispielsweise dass Valéria Dienes in einem Aufsatz aus demselben Band – der Festschrift für Alexander Bernát –, in dem auch ihr Lukács-Aufsatz ursprünglich erschien, schreibt: »intuitive Kenntnis ist nicht das reine Verstehen der Wahrheit, sondern ihr *Erleben*, unmittelbarer als alles andere, die produktive Quelle der innerlichen Kenntnisse und aller anderen Kenntnisse.«<sup>37</sup> Nur wenige Jahre später sollte nämlich ein damals

---

<sup>36</sup> Ebd. Zum Folgenden ebd.

<sup>37</sup> Dienes 1910, 5. Im Zusammenhang mit Bergson benutzt Valéria Dienes ein Attribut, das in Lukács' Bergson-Zitat in ähnlicher Form sogar zweimal auftaucht; die Gedanken des französischen Philosophen hätten sozusagen einen »sich an die Wirklichkeit anschmiegenden« Charakter (ebd., 9). Bemerkenswerterweise erwähnt Valéria Dienes auch, dass die durch die Intuition zugänglich gemachte Wirklichkeit eine andere Sprache, »für die Philosophie einen auf der Grundlage anderer Prinzipien zusammenzustellenden *Wortbestand* fordere« (ebd., 13, Hervorhebung

noch beinahe vollkommen unbekannter junger Freiburger Privatdozent namens Martin Heidegger in seiner ersten Universitätsvorlesung nach dem Krieg von »hermeneutischer Intuition«<sup>38</sup> sprechen, von einer Anschauung, in der Bedeutung und Erleben nicht voneinander getrennt sind, sondern Hand in Hand gehen; von einer Anschauung, die Verstehen enthält und sich in einer entsprechenden Sprache ausdrückt und die jede theoretische Beschreibung übertrifft.<sup>39</sup> Das radikale Durchdenken dieser Sprache – einen neuen Zugang zum Gegenstand mit einer auf den Gegenstand zugeschnittenen Sprachlichkeit auszudrücken – sollte einen entscheidenden Bestandteil der hermeneutischen Wende der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts bilden.<sup>40</sup>

---

I.M.F.), oder, wie sie an anderer Stelle schreibt, »für jedes Problem eine neue Begriffsbildung [...] erforderlich« sei (Dienes o.J., 47).

<sup>38</sup> Heidegger 1987, 117. Ungefähr zur gleichen Zeit tauchen bei Heidegger in der unveröffentlicht gebliebenen Jaspers-Rezension Ansichten auf, denen zufolge die Produkte der philosophischen Interpretation sog. »hermeneutische Begriffe« sind, die nicht abstrakt sind und frei schweben, sondern im Zuge der jeweiligen Interpretation ihre Bedeutung gewinnen (vgl. Heidegger 1976, 32).

<sup>39</sup> »Die vor-welthaften und welthaften Bedeutungsfunktionen haben das Wesentliche an sich, Ereignischaraktere auszudrücken, d. h. sie gehen (erlebend und Erlebtes erlebend) mit dem Erleben mit, leben im Leben selbst, und mitgehend sind sie zugleich herkommend und die Herkunft in sich tragend. Sie sind vorgreifend zugleich rückgreifend, d. h. sie drücken aus das Leben in seiner motivierten Tendenz bzw. tendierenden Motivation« (Heidegger 1987, 117).

<sup>40</sup> Vgl. hierzu besonders folgende Überlegungen: Die »Ursprungswissenschaft« ist »letztlich die *hermeneutische*« (Heidegger 1993a, 83). »Die Begriffe der Philosophie haben eine andere Struktur als die Objekts- und Ordnungsbegriffe« (ebd., 262). »Das Leben spricht zu sich selbst in seiner eigenen Sprache. Das reicht bis in seine Grundstrukturen. Sofern sich die Phänomenologie mit Sinnzusammenhängen beschäftigt, ist das Phänomen des *Ausdrucks* nur eine Manifestation dafür, daß ein Sinn sich durch den anderen gestaltet und ausformt. [...] Es ist ein in der gegenwärtigen Philosophie viel vertretener Standpunkt, daß das faktische Leben dem Begriff gänzlich unzugänglich sei. Aber das ist nur die Kehrseite des Rationalismus dieser Philosophie [...]« (ebd., 231f). »*Theorie der philosophischen Begriffsbildung*« ist [...] eine Formel in der

## Literatur

### Siglen:

GW = Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke*, Tübingen 1985–1995.

GA = Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, Frankfurt a.M. 1975ff .

### Fachliteratur:

Dénes, Lajos (Hg.): *Dolgozatok a modern filozófia köréből*. Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születése napjára [Arbeiten aus dem Bereich der modernen Philosophie. Festschrift für Bernát Alexander zum 60. Geburtstag], Budapest 1910.

Dienes, Valéria: Az intuíció a mai metafizikában [Die Intuition in der heutigen Metaphysik]. In: Dénes 1910, 3–14.

— Bergson lélektana [Bergsons Psychologie], in: Bergson, Henri: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól* [Zeit und Freiheit. Über die unmittelbaren Bewusstseinsdaten], Budapest o. J.

Gadamer, Hans-Georg: Die Wahrheit des Kunstwerkes, in: *GW 3*, 249–261.

Heidegger, Martin: *Nietzsche*, 1. Bd. Pfullingen 1961.

— *Wegmarken* = GA 9 (Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann), Frankfurt a.M. 1976.

— Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Ders., *Holzwege* = GA 5 (Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann), Frankfurt a.M. 1977, 1–74.

---

herrschenden Sprache der gegenwärtigen Philosophie, die lediglich etwas anzeigen soll, was es ursprünglich zu verstehen gilt. Die Entscheidung über Sinn, Charakter und Funktion des ›philosophischen Begriffs‹ wird davon abhängig, wie sich das Philosophieren selbst im Gehalt zur wissenschaftlich-theoretischen Sacheinstellung ursprungsmäßig, nicht klassenmäßig, bestimmt« (Heidegger 1993b, 83).

- *Hölderlins Hymne »Der Ister«* = GA 53 (Hg. Walter Biemel), Frankfurt a.M. 1984.
  - *Zur Bestimmung der Philosophie*, Kriegsnotsemester 1919 und Sommersemester 1919 = GA 56/57 (Hg. Bernd Heimbüchel), Frankfurt a.M. 1987.
  - *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, = GA 65 (Hg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann), Frankfurt a.M. 1989.
  - Zur Überwindung der Aesthetik. Zu »Ursprung des Kunstwerks«, in: *Heidegger Studies* 6, 1990, 5–7.
  - *Grundprobleme der Phänomenologie (1919/20)*, Wintersemester 1919/20, = GA 58 (Hg. Hans-Helmuth Gander), Frankfurt a.M. 1993 (1993a).
  - *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, Sommersemester 1920 = GA 59 (Hg. Claudius Strube), Frankfurt a.M. 1993 (1993b).
- Kulcsár Szabó, Ernő: Wahrheit und medialer Sinn. Die literaturhistorische Grundlegung der Konstruktionen der ästhetischen Erfahrung in der ungarischen Moderne. In: Ders./Dubravka Oraić Tolić (Hg.): *Kultur in Reflexion*, Wien 2008, 27–46.
- Lask, Emil: Hegel in seinem Verhältnis zur Weltanschauung der Aufklärung, in: Ders., *Gesammelte Schriften* 3, Tübingen 1923.
- Lukács, György: Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez [Bemerkungen zu einer Theorie der Literaturgeschichte]. In: Ders.: *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok* [Kunst und Gesellschaft. Ausgewählte ästhetische Aufsätze], 2., erweiterte Ausgabe, Budapest 1969, 34–65.
- *Ifjúkori művek (1902–1918)* [Werke der Jugendzeit] (Hg. Árpád Tímár), Budapest 1977.
  - Der Freiheitskampf der Kunst. In: Ders., *Die Eigenart des Ästhetischen*, Berlin/Weimar 1987, Bd. 2, 648–835.

- *Werke*, Bd. 16: *Frühe Schriften zur Ästhetik I. Heidelberger Philosophie der Kunst: 1912–1914* (Hg. György Márkus und Frank Benseler), Darmstadt/Neuwied 1974 (1974a).
  - *Werke*, Bd. 17: *Frühe Schriften zur Ästhetik II. Heidelberger Ästhetik 1916–1918* (Hg. György Márkus und Frank Benseler), Darmstadt und Neuwied 1974 (1974b).
- Simmel, Georg: *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, München/Leipzig 1922.

## **Zwischen Ästhetik und Gedächtnistheorie: Gabe und Modernität bei Lajos Fülep**

Der 1915 um Georg Lukács herum gegründete Budapester »Sonntagskreis« (Vasárnapi Kör) versammelte viele angehende Wissenschaftler und Gelehrte, deren Tätigkeit und Wirkung auch international bekannt wurde: Béla Balázs, Béla Fogarasi, Arnold Hauser, Georg Lukács, Karl Mannheim, Charles de Tolnay oder (den früh verstorbenen, aber die meisten der genannten Gelehrten mit seinem Systemgedanken beeinflussenden) Béla Zalai. Zu diesem Kreis gehörte auch der Literatur- und Kunstwissenschaftler bzw. Philosoph Lajos Fülep (1885–1970), neben Lukács Mitbegründer der kurzlebigen philosophischen Zeitschrift *A Szellem* (»Der Geist«, eine ungarische Variante zu *Logos*), dessen Bildung vor allem deutsch- und italienischsprachig geprägt war. Der Anfang von Füleps wissenschaftlicher Karriere war äußerst vielversprechend, etwa seine Studie zu Nietzsche, vor allem zum Verfasser der *Geburt der Tragödie* (zur eigenhändigen ungarischen Übersetzung dieses Werkes), ist auch aus heutiger Sicht bemerkenswert. Er hat ferner eine Reihe von kunstwissenschaftlichen Abhandlungen vorgelegt, die ein reiches Spektrum von scharfsinnigen ästhetischen Einzelbeobachtungen und systematischen Erfassungsmodellen bzw. ihrer Vermittlung aufweisen.

Seine vielleicht provozierendste ästhetiktheoretische Schrift über *Das Erinnern im Kunstwerk* hat Fülep 1911 verfasst und auch im Kreise seiner italienischen Freunde in Florenz vorgetragen.<sup>1</sup> In dieser scheint vor allem Nietzsche, der Verfasser der zweiten »unzeitgemäßen Betrachtung«, *Über Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* – wenn auch unerwähnt – mit seinem Gedanken über die notwendige wechselseitige Verschränkung von Erinnern und

---

<sup>1</sup> Auf Ungarisch: *Az emlékezés a művészi alkotásban*. In: Fülep 1993, 124–153. Die Diskussion über Füleps Vortrag in Florenz ebd. 588–601. Sogar Croce selber hat auf die Kritik von Fülep reagiert: Croce 1918.

Vergessen präsent zu sein. Bevor einige begriffliche Zusammenhänge der Schrift rekapituliert werden, ist die historische Bedeutung der Studie von Fülep kurz hervorzuheben. Die entschiedene These über den Vorrang der Rolle, sogar des Mediums der Erinnerung in der Kunst stellt ihn in die produktivste Linie des zeitgenössischen Diskurses, in die Nachbarschaft von Freud und Bergson, aber auch in die Tradition eines Baudelaire, der die »mnemonische Kunst« behandelte (*Le peintre de la vie moderne*). Die begriffliche und argumentative Kohärenz, die die Herausarbeitung seiner These kennzeichnet, Füleps Antworten auf die Einwände seiner italienischen Kollegen decken eine in profunder Weise durchdachte theoretische Konstellation auf. Bei der Präsentation und Interpretation der Überlegungen von Fülep wird in vier Schritten vorgegangen: erstens soll seine Grundthese über die Bedeutung der Erinnerung (Ausdruck und Gedächtnis vor der Intuition), ferner seine Kritik an Croce skizziert werden, zweitens sollen Implikationen seiner These entfaltet werden (2a. Archiv, Autopoiese, 2b. Gabe – Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen [s. »déjà vu«] erst von ihrem Ereignis her einsehbar, 2c. Klon, Maschine, Wiederholung, Reproduzierbarkeit), drittens ist die Dekonstruktion der Pygmalion-Geschichte des als Animierung gefassten Gebens als ein Einschnitt im ästhetischen Denken, viertens der – über Fülep hinausführende – systematische Zusammenhang zwischen der Ästhetik und einer (Bio)politik der Gabe zu charakterisieren.

### **1. Zwischen Erinnerung und Archiv: Füleps Grundthese über die Bedeutung der Erinnerung und seine Kritik an Croce**

Die Abhandlung benutzt mehrere Begriffe der damals einflussreichen Ästhetik von Benedetto Croce und kritisiert bzw. modifiziert ihren ursprünglichen Zusammenhang. Der zentrale Begriff ist der der »Intuition«, der bei Croce laut der Zusammenfassung von Fülep »das bezeichnet, was man Repräsentation oder Perzeption, Vorstellung nennt, also den Grad jenes Erkennens, das der begrifflichen Tätigkeit vorausgeht«. Die Intuition unterscheidet sich vom Eindruck darin, dass dieser erst in seiner Kenntnisnahme durch den Geist und

seine Kommunizierbarkeit («er berichtet darüber sich selbst gegenüber») zum »geformten Stoff der Intuition« wird.<sup>2</sup> In der Intuition ist dieser formative Charakter ausschlaggebend, dadurch wird sie abgegrenzt von der perzeptiven Welt der referentiellen Seienden. In einem zweiten Schritt fällt also der Akzent auf den Ausdrucksaspekt der Intuition: »Die Intuition ist nicht mehr und nicht weniger als ihr Ausdruck. Das Kriterium der Intuition ist ihr Ausdruck« (126). Daher werde die Identifizierung des Ausdrucks mit der künstlerischen Tätigkeit bei Croce unvermeidlich – aufgrund der vorausgesetzten Einheit der Intuition mit der Kunst –, diese von ihm so genannte Linguistisierung der Ästhetik und die Ästhetisierung der Linguistik wird indes von Fülep bestritten.

Im nächsten Abschnitt mit dem Titel *Intuition und Erinnern* formuliert Fülep ohne besondere Umschweife die Grundlegung seiner Konzeption, die sowohl seinen Ausgangspunkt als auch seine These darstellt: die Ableitung der »ganzen künstlerischen Tätigkeit – der Einbildungskraft und des Ausdrucks – aus dem *Erinnern*«. Das Erinnern ist der Intuition und der Perzeption vorgängig, diese sind ohne es nicht zu denken. Das ist »aus zwei Gründen« anzunehmen:

- 1.) unsere Vergangenheit, unser Erinnern sprechen in alle unsere Intuitionen oder Perzeptionen hinein und verschmelzen sich mit diesen, ohne die ersteren könnten wir gar keine Kenntnis nehmen von den letzteren; 2.) alle Intuitionen oder Perzeptionen von uns, mögen sie noch so kurz sein, dauern eine gewisse Zeit lang, sie bestehen aus Augenblicken, die vom Band der Erinnerung zusammenzufügen sind (126).

Diese Gründe bergen in sich jedoch zwei systematische Gesichtspunkte, deren Unterschied von Fülep nicht diskutiert wird. Das erste Argument könnte man *medial* nennen, da es nicht so sehr die Wahrnehmung der Intuition oder Perzeption, auch nicht ihren intentionalen Aktcharakter, vielmehr ihre Vermitteltheit in den Vordergrund stellt: die Vermittlung durch einen archivierenden Bereich – die Erinnerung –, »ohne den wir von ihnen gar keine Kenntnis nehmen vermöchten«. Das zweite Argument ist *phänomenologi-*

---

<sup>2</sup> Fülep 1993, 125. Weitere Seitenzahlen in Klammern.



*schen* Charakters, hier ist der Aktcharakter, die Intentionalität des Erinnerns – nicht so sehr sein Memoria-Aspekt – bestimmend, die als Konstitution des »inneren Zeitbewusstseins« (Husserl) das wechselseitige Verhältnis der Intuitionen oder Perzeptionen, ihren retentionalen oder protentionalen Charakter ermöglicht. Es erscheint notwendig, diese beiden Gesichtspunkte – die sich bei Fülep gegenseitig begründen sollten – von einander zu differenzieren, da ihr Unterschied später selber zum Problem werden kann. Als Repräsentant des ersten Gesichtspunktes ließe sich Freud erwähnen, den zweiten könnten Husserl oder Bergson vertreten<sup>3</sup> – die Position von Fülep lässt sich gewissermaßen zwischen ihnen situieren.

Darauf benennt Fülep die »beiden Grundzüge« des Erinnerns: der eine meint das Moment der Archivierung oder Speicherung (»es bewahrt die Erinnerung an die Impressionen oder innere Erlebnisse«), der andere das der Operation oder Verarbeitung, dieser soll »die viel weniger bekannte und kaum oder nur mit großen Schwierigkeiten studierte Eigenschaft« sein, »dass also das Eingedenken die Erinnerungen der Impressionen aufgrund bestimmter Prinzipien *verwandelt*« (126). Diesem Sachverhalt entsprechen laut Fülep die »zwei charakteristischen Eigentümlichkeiten« der Kunst: die Bewahrung wird hier »mithilfe des Ausdrucks«, die Verwandlung durch die formende Tätigkeit vollzogen, sie ist deren Moment. Die Bewahrung verbindet sich mit dem Ausdruck, die Verwandlung mit der Form – im Hintergrund dieser Opposition wiederum steht die Differenz von Gedächtnis als Medium und als phänomenologisches Zeitbewusstsein.

---

<sup>3</sup> Die Affinität Füleps zu Bergson wird an diesem Punkt deutlich, da auch der Verfasser von *Matière et Mémoire* die erinnerungsbedingte Seinsweise der Wahrnehmung betonte: »So besteht unsere Wahrnehmung, so momentan sie sein mag, aus einer unzählbaren Menge erinnerten Elemente, und in Wahrheit ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. *Praktisch nehmen wir nur die Vergangenheit wahr*, die reine Gegenwart ist das unfaßbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt.« Bergson 1991, 145.

## 2. Konsequenzen der These von Fülep

### 2a Autopoiese und Archiv

Aus der erwähnten Bewahrung wird auf den Vorrang des Erinnerns vor der Intuition geschlossen, insofern letztere als »Vorstellung des Partikulären« sich nicht wiederholen lässt und in eine Form übergeht – die »sich stets verwandelt« –, daher steht die gegenwärtige Intuition, die sich auf eine vergangene richtet, keinem »zu gestaltenden Etwas, keiner zu gestaltenden Form« gegenüber, vielmehr wird sie mit »mit einem gänzlich *fertigen und geformten Ding*« konfrontiert. In diesem Sinne verfügt die erinnerte Intuition über eine eigene Aktivität, »sie geht durch einen Wandel hindurch, der von meinem Willen unabhängig ist, voll von Überraschungen; sie verbündet sich mit anderen Intuitionen; oft kommt sie zum Vorschein oder verschwindet ganz, und scheinbar geht sie völlig unter (Vergessen)« (127). Das Gedächtnis kann auch ohne das Bewusstsein operieren, das Vergessen ist ebenfalls nur ein »scheinbares«. So gewärtigt das Gedächtnis eine Selbstorganisation, die sich in Gang hält, »ohne dass meine intuitive Tätigkeit, zumindest bewusst, darauf Einfluss haben könnte«. Obendrein hinterlässt das Gedächtnis »die Spur seiner Hand« an den aufbewahrten Intuitionen, »mehr noch, es gebiert sie nach seinem Ebenbild, nachdem es sie so lange in seinem Mutterschoß getragen hat.« Bei der Behandlung dieser Leistung der Erinnerung verwendet Fülep Ausdrücke, die an den Begriff der »Autopoiese« erinnern.<sup>4</sup> Diese kann aber latent in Kon-

---

<sup>4</sup> Diese Selbstreproduktion meint vor allem die Veränderung der erinnerten Inhalte der Erinnerung, welche Veränderung »von meinem Willen unabhängig ist, voll von *Überraschungen ...*« (127, Hervorh. CsL) Später findet sich folgende autopoietische Formulierung in Bezug auf die Sprache: »Was sind denn die Worte und jeder Ausdruck überhaupt (Musik, Malerei usw.), wenn nicht Zeichen, Symbole, die wir für die Erinnerung schaffen – durch das Erinnern?« (140) Schließlich fasst das Fülep in seiner Antwort auf die Diskussion seiner Schrift folgendermaßen zusammen: »[E]s ist nicht das Gefühl des Schönen, das der Auswahl vorausgeht.« Denn: »[D]ie Auswahl geht von alleine vor sich, und die künstlerische Auswahl unterscheidet sich gerade darin von anderen Auswahl-tätigkeiten, dass in ihr das Kriterium der Auswahl die Fähigkeit zur

flikt geraten mit dem Ideal der »Balance« und der »Harmonie«, insofern diese der autopoietischen Systemaktivität des Gedächtnisses, ihrer vorbewussten integrativen und verwandelnden Funktion einen strukturellen, gar ästhetischen Aspekt aufpfropft. Man kann aber festhalten, die Erinnerung werde bei Fülep grundsätzlich zu einem *Archiv*, zu einem Medium der Speicherung und Verarbeitung. Der »Intuition – der Absicht der Reproduktion« kommt da die Rolle einer »Hebamme« zu, die das Auftauchen der Momente begleitet, »die in die unbewußten Schichten untergetaucht, zu etwas Vergangenen geworden, also in das Reich der Möglichkeit des Erinnerns gelangt« sind. Dieses Pate-stehen ist kein Handeln, vielmehr ein Ansprechen (»Ich beschwöre das Erinnernte herauf, kann aber nicht mehr tun, als meinen Willen an es zu richten.«), sogar ein Anruf, und bleibt dieser erfolglos, so gibt es auch keine Intuition (»Wenn die Vergangenheit auf meinen Anruf nicht antwortet, habe ich nichts zu intuieren«). Wenn die Intuition in der *erinnerten* Vergangenheit nicht vorkommt, so existiert sie schlechterdings nicht – die Reintuition als »Erinnerung« kann sich nur als Manipulieren des Materials vom »Gedächtnis« vollziehen.<sup>5</sup> Die Intuition gibt es nur im Rückgriff auf die Erinnerung, und sie ist gleichsam deren Beobachtung – sogar Selbstbeobachtung, indem das Auftauchen der Intuition selber nichts anderes als den Prozess des Erinnerns vollzieht. »Die Gegenstände sind also Produkte der Erinnerung, und nicht der Intuition« – so die eindeutige These (128). Folglich bildet der Horizont des Wiederlesens von vornherein den Ausgangspunkt der Abhandlung; nicht das Herstellen der Intuition, vielmehr das Zurück-

---

Auswahl darstellt.« »Nur in der Kunst verlässt sich die Erinnerung gänzlich auf sich und wird zur Gänze zum Kriterium ihrer selbst« (Fülep 1993, 600).

<sup>5</sup> »So ist die Reintuition im Fall des Erinnerns keine Form mehr, die etwas Formloses gestaltet, sondern höchstens eine Form, die sich auf eine bereits fertige Form legt: genauer ist sie aber nur ein bloßes Mittel, mit dem ich die vom Erinnern gegebene Form betrachte, von ihr Kenntnis erhalte; ich beschwöre sie aus dem Zustand der Potenz herauf, und wie mit einem Gefäß, schöpfe ich sie aus dem Strom des Bewusstseins heraus« (128). Die semantische Spannung zwischen der kommunikativen (»Anruf«) und instrumentellen (»Gefäß«) Metapher ist anzumerken.

kommen auf sie ist die zentrale Frage der Untersuchung. Fülep steht damit vor einer wichtigen Möglichkeit auf dem Weg zur Überwindung der substantialistischen und formgläubigen Konstitutionsästhetiken.

*2b Ausdruck und Vergessen: das »déjà vu«*

Im Text von Fülep geht es nicht um einen zeitlosen Behälter und seinen Bestand bzw. dessen Abrufen, auch nicht bloß um das Erinnern als kognitive Tätigkeit, da auch die Rolle des Vergessens zunächst erwähnt, dann hervorgehoben wird (133). Der nächste Teil mit dem Titel *Erinnern und Ausdruck* bringt ein beredtes Beispiel, die Vorstellung vom »déjà vu«, zur Demonstration des Sachverhalts, dass »etwas ganz Neues im vom Erinnern gegebenen Bild« nicht zu erwarten ist, sofern dieses ein »umgeformtes altes Bild« darstellt (128). Dieses »Neue« meint eher einen Effekt, ein »Gefühl« laut Fülep, das mit dem Akt des Erinnerns einhergeht. Wenn das »déjà vu« sich als eine Kopie darstellt, deren Original nicht existiert oder nicht aufzufinden ist, so ist es nicht für ein singuläres Gebilde zu halten (im Gegensatz zur Akzentuierung der Form), da es den Effekt der Vergangenheit in der Gegenwart austrägt und im Prinzip auch in der Zukunft vorkommen kann. Das »déjà vu« ist demnach Produkt oder Figur der Wechselseitigkeit von Vergessen und Erinnern, bedeutet aber genau das Ereignis der Gegenwart, es schreibt sich der Gegenwart ein als das Zusammenspiel von Memoria und Amnesie. Gerade der Kopieaspekt ist verantwortlich für den Vergangenheitscharakter der Intuition, für eine Vergangenheit, die nie anwesend war – die in der Memorisation des »gegenwärtigen seelischen Zustandes« sich meldet. Fülep hat daher an diesem Punkt den Begriff des »Ausdrucks« einzuführen, der gleichsam den Kopieaspekt vom »déjà vu« meint – nicht, dass man jenen von diesem trennen könnte, denn was ist das »déjà vu«, wenn keine bloße Kopie? »Also, auch der gegenwärtige seelische Zustand wird (...) zur Vergangenheit, zur Erinnerung, im Augenblick, in dem ich ihn ausdrücken will« (129). Die davon hergeleitete »These: *jeder Ausdruck stellt Erinnerung dar*« lässt sich so verstehen, dass die Intuition – ob vergangen oder gegenwärtig – gerade dank dem Akt des Ausdrucks

als Veräußerlichung bzw. des in dessen Medium notwendigerweise enthaltenen Gedächtnismaterials zum Vergangenen wird.<sup>6</sup> Also nicht bloß infolge ihrer zeitlichen, retentionalen Entfernung, vielmehr dank dem materialisierenden Effekt vom Ausdruck, der als »simultanes Gedächtnis«, als synchrones Umschreiben der Wahrnehmung fungiert.<sup>7</sup> Das induziert selbstverständlich auch ein Vergessen, eine gewisse Phantomisierung der Intuition, wo sich nicht entscheiden lässt, ob die Intuition im Ausdruck am Verschwinden oder am Auftauchen ist, ob sie Erinnerung oder Antizipation meint.<sup>8</sup> Gerade das »djà vu« ist das treffende Beispiel für diese doppelte Ausrichtung der ausgedrückten Intuition, die keine angebbare Vergangenheit heraufbeschwört, nichtsdestoweniger aber Effekte des Vergangenseins produziert. In einer Weise aber, die das Gedächtnis der Zukunft evoziert, im Sinne eines Versprechens und genau dadurch wird der Zugang zum Original destruiert. Eine Kopie ohne auffindbares Original – das ist die Seinsweise der Intuition, insofern man nie mit der »ursprünglichen« Intuition, vielmehr mit ihrer Kopie oder ihrem Versprechen *durch den Ausdruck* konfrontiert wird. Die Intuition wird durch den Ausdruck ermöglicht, im

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu die Bemerkungen Walter Benjamins zur barocken Allegorie: diese ist »nicht Konvention des Ausdrucks, sondern Ausdruck der Konvention« (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 351).

<sup>7</sup> In diesem Sinne Derrida 1997, 54. In diesem kann das »djà vu« den beiden Erinnerungskonzepten von Bergson nicht unbedingt zugeordnet werden (es kommt im *Matière et Mémoire* auch nicht vor), es untergräbt vielmehr deren Trennbarkeit: das erste meint das »wiederholende« Gedächtnis, eigentlich eine Gewohnheit, die vor allem mit Handlungen verbunden ist, nicht mit der Imagination (also eine Art Maschinenhaftigkeit bedeutet) – das zweite das »vorstellende« Gedächtnis, das grundsätzlich die Evokation von Vorstellungen meint, die auch virtuell bleiben können (vgl. Bergson 1991, 70–71).

<sup>8</sup> Zur Verunsicherung der Opposition zwischen »dem Gespenst der vergangenen Gegenwart und der zukünftigen Gegenwart« vgl. Derrida 1995, 70. »Das Eigene eines Gespenstes, wenn es das gibt, besteht darin, daß man nicht weiß, ob es, wiederkehrend, von einem ehemals Lebenden oder von einem künftig Lebenden zeugt, denn der Wieder-gänger kann bereits die Wiederkehr des Gespenstes eines verheißenen Lebendigen bedeuten.« (159)

gleichen Zuge aber auch fiktionalisiert. Das operativ-autopoietische System des Gedächtnisses als Einschreibung von Mnemotopen wird erst im zitationellen Modus des Ausdrucks denkbar. Der Ausdruck selber ist in der Tat ein Gedächtnis (er hängt nicht bloß von memorativen Beständen ab), angesichts dessen unverfügbaren Seinsweise ist der Ausdruck folglich nicht für eine autonome Operation, also nicht für einen Erlebnisausdruck zu halten,<sup>9</sup> da er seinem eigenen Vergessen ausgeliefert ist.

Man tut gut daran, den Begriff des »Erinnerns« von seiner psychologisch-kognitiven Bedeutung loszulösen, es nicht als Vermögen zu betrachten (»Erinnerung«), sondern als »Gedächtnis«, das gleichwohl in einem mnemotechnischen Aspekt nicht aufgeht, vielmehr als Medium erscheint, das sowohl vermittelt als dabei Anderes auch ausschließt.<sup>10</sup> Das Erinnern ist bei Fülep ein archivierendes und autopoietisches System, dennoch können diese Aspekte keine Antwort geben auf Momente der virtualisierenden Maschine des Erinnerns – Vergessen, »déjà vu«, Wiederholbarkeit –, sie können ihr zäsurales, kontingentes Ereignis nicht erklären oder voraussetzen. Diese sind vielmehr als Effekte und zugleich als Medium des *Gebens* vom Gedächtnis zu betrachten.

---

<sup>9</sup> Der Ausdrucksbegriff von Fülep entfernt sich somit auf wahrnehmbare Weise von dessen erlebnisästhetisch-subjektivistischer Bedeutung. Zur Begriffsgeschichte von »Ausdruck« vgl. Gadamer 1986, 384–386.

<sup>10</sup> Die bahnbrechende Leistung des Gedankens von Fülep lässt sich wohl besser ermesen, wenn man sich die 50 Jahre spätere prinzipielle Warnung von Gadamer vergegenwärtigt: »Es wäre Zeit, das Phänomen des Gedächtnisses aus seiner vermögenspsychologischen Nivellierung zu befreien und es als einen Wesenszug des endlich-geschichtlichen Seins des Menschen zu erkennen. Dem Verhältnis von Behalten und Sich-Erinnern gehört in einer lange nicht genug beachteten Weise das Vergesellschafteten zu, das nicht nur ein Ausfall und ein Mangel, sondern, wie vor allem Nietzsche betont hat, eine Lebensbedingung des Geistes ist.« Gadamer 1985, 21.

*2c Das Gedächtnis und die Gabe: die Maschine*

Können die Intuitionen nur auf ihren eigenen gedächtnishaften Grund zurückgreifen, sind ihre Gegenstände »Produkte des Erinnerns«, so stellen sie gewissermaßen die Gaben des Gedächtnisses dar<sup>11</sup> – der Ausdruck wäre folgerichtig das Zurückgeben oder Erwidern dieser Gaben. Sie erscheinen genauer gefasst nur im Ausdruck als *Gaben*, was dessen doppelte Beschaffenheit erkennbar macht: der Ausdruck gibt und nimmt das Gegebene zurück (oder entfernt es, z. B. als Kopie). Die Gabe meldet sich daher nicht als etwas Neues, sie zeitigt sich von vornherein als eine Wiederholung – sein Moment des »Neuen« bedeutet lediglich, dass der Ursprung oder das Original dieser Wiederholung nicht anzugeben ist. So ist der Ereignischarakter der Gabe keineswegs scharf zu trennen von den Mechanismen der Maschinenhaftigkeit, sie kommt erst in diesen auf bzw. setzt sie in Gang. Diese (etwa temporale) Ununterscheidbarkeit zwischen Maschine als Medium und als Effekt ist mit dem Moment vom »déjà vu« verwandt: dieses erscheint ja schon immer als Wiederholung, folglich kann es auch wiederkehren. In textueller Hinsicht bezeichnet das »déjà vu« den Effekt des Anagramms, dessen Zufälligkeit aufgrund von angebbaren Codes nicht vorauszusetzen ist – sein Auftauchen wiederum initiiert aber die metonymisch-iterative Aberration des Textes. Die Wiederholbarkeit des Ausdrucks ist somit das Funktionieren der Maschine selber, die Entfernung vom Ursprung, die Produktion von Intuitionen, wo der Unterschied von »ursprünglicher« und kopierter Intuition hinfällig wird. Also ist diese Wiederholbarkeit die Unterbrechung der Identifizierung und Stabilisierung des »Ausdrucks« – die Chance der Gabe. Das vom Subjekt nicht beherrschbare maschinelle Geschehen bedingt die erinnerte/ausgedrückte Intuition, zugleich kann man nicht mit letzter Gewissheit wissen, ob sie nun dieses Maschinelle unterbricht oder es in Gang setzt – der doppelte Aspekt vom »déjà vu« meldet sich hier also wieder. Der Ausdruck ist genau aus dem Grund keine Intuition (»nicht die Intuition ist mit dem Ausdruck identisch, sondern das Erinnern ist identisch mit der Intuition«, 129), weil er in Verbindung steht mit der selbstreproduktiven Maschinerie des

---

<sup>11</sup> Vgl. beispielsweise den Ausdruck »ausliefern« (127, unten).

Gedächtnisses und ihrem – sich selbst auch unterbrechenden – Gabecharakter. Der archivarische Modus des Gedächtnisses lässt sich als Effekt der Gabe denken, da der Ausdruck nicht in sich das Zurück-Geben der Gabe darstellt, vielmehr erst in seiner Unterbrechung oder Zäsur durch die Gabe selber: daher gibt er eigentlich nichts zurück, vielmehr materialisiert er und verdeckt damit auch das Eigentümliche der Gabe. Der Zusammenhang und die Zäsur von Maschine und Gabe sind nicht zu berechnen, so wie die Opposition von Maschinellem und Organischem auch nicht restlos besteht – da ausgerechnet das von der Maschine der Reproduktion gekennzeichnete Gedächtnis einem Organismus gleichkam, der die Intuitionen »gebiert« und zwar »nach seinem Ebenbilde«. Man könnte sagen, die Intuitionen werden vom Gedächtnis geklont, so wie auch das »déjà vu« als Klon des nicht-auffindbaren – nur in seinem Erscheinen zu ertappenden, davon unabhängig nicht zu hypostasierenden – Erinnerungsbildes fungieren, zumindest dessen Reihen potentiell eröffnen oder in sich bergen kann. Andererseits wird die Maschine des Gedächtnisses von den automatischen Handlungen des intuierenden Subjekts widergespiegelt: »[W]enn nun die Vergangenheit antwortet, so habe ich nichts zu tun, als weiter zu fragen und zur Kenntnis zu nehmen, und kann am auftauchenden Bild nichts verändern« (128). Wir haben also gute Gründe für die Annahme, dass die Gabe von der sie sowohl ermöglichenden als auch bedrohenden Maschine nicht zu trennen ist, da – fragt Derrida –

wäre eine Gabe, die (...) sich vor jedem Trug, vor jedem Simulakrum hüten wollte, noch eine Gabe? Oder wäre sie nicht bereits ein Kalkül, das sich an beruhigende Unterscheidungen klammert, wenn er daran erinnert, dass das Natürliche nicht das Künstliche, das Echte nicht das Unechte, das Ursprüngliche nicht das Abgeleitete oder Entlehnte [oder das Lebendige nicht das Maschinelle, *Cs.L.*] ist.<sup>12</sup>

Der Schatten vom »déjà vu« geistert weiterhin durch die Abhandlung von Fülep, vor allem an jenem Punkt, wo er nach seiner Lehre über die Form als Produkt einer »Auswahl« zu seiner radikaleren Auffassung von der Leistung des Erinnerens zurückkehrt. Diese be-

---

<sup>12</sup> Derrida 1993, 94–95.



zieht sich nun nicht mehr auf die Vergangenheit, sondern auf die Gegenwart: »die Gegenwart wird vom Künstler nicht als Gegenwart betrachtet, er *scheint* sich vielmehr daran zu *erinnern*, oder anders: er vollzieht an der Gegenwart denselben Prozess, der vom Erinnern selber an den Dingen der Vergangenheit vollzogen worden ist« (133). Man ist versucht, das Moment von »als ob er sich daran *erinnern würde*« mit »als ob er es ausdrücken würde« auszutauschen. Der Künstler nimmt die Gegenwart in deren Konstitution durch den Ausdruck wahr – es bedarf nämlich des Ausdrucks, damit die Vergangenheit als ein genuin materialer Effekt anwesen kann, als eine Vergangenheit, die nicht voraussetzen ist, indem sie nur als Gabe oder Geben existiert. Dies wird von jener Verdopplung des »Ausdrucks« interpretierbar, auf die Gadamer hinweist und die auch Freud nicht fern steht:

Was der Ausdruck ausdrückt, ist eben nicht nur das, was in ihm zum Ausdruck gebracht werden soll, das mit ihm Gemeinte, sondern vorzüglich das, was in solchem Meinen und Sagen mit zum Ausdruck kommt, ohne daß es zum Ausdruck gebracht werden soll, also das, was der Ausdruck sozusagen »verrät«.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Gadamer 1985, 341. Hier wären die Überlegungen von Benjamin über das »Ausdruckslose« einzubeziehen, das »die zitternde Harmonie einzuhalten [zwingt] und [...] durch seinen Einspruch ihr Beben [verewigt]« (Benjamin 1980, 181). Dieses Ausdruckslose könnte eine Gabe darstellen (»das Wahre« laut Benjamin), die nicht nur die Harmonie, sondern auch die Figur des individuellen dichterischen Ausdrucks von Dilthey aufbricht, den Benjamin bekanntlich gerade von Bergson, resp. dem materiellen Gedächtnis der Allegorie her kritisiert (vgl. *Über einige Motive bei Baudelaire*, 608–609, vgl. Haverkamp 1988, 347–348). Hier soll das Konzept des »Schockerlebnisses« den Erlebnisbegriff von Dilthey ablösen – die »traumatische Wirkung« des Schocks (613) beeinträchtigt nämlich die Aneignung des »Erlebnisses« durch den Ausdruck, da sie nicht gänzlich unter die Kontrolle des Bewusstseins zu stellen ist (Benjamin geht hier von der Unterscheidung zwischen Erinnerungspur und Bewusstsein aus, die Freud in *Jenseits des Lustprinzips* vornimmt). Zwischen der Rolle des »Schocks« und dem ambivalenten Status des »désà vu« bei Fülep lässt sich eine Parallele ziehen.

Das, was der Ausdruck »verrät«, genauer das »Verraten« selbst, stellt den Gabeeffekt des Gedächtnisses dar (nicht das Gegebene selbst). Der Ausdruck erwidert das Geben des Gedächtnisses, er gibt dem Gedächtnis das zurück, was zu ihm gehört – das gleichzeitige Hervorkommen und Entfernen, Erinnern und Vergessen des Ausgedrückten, deren Unentscheidbarkeit im Ausdruck ist gleichsam die Figuration des nicht auszubalancierenden Zusammenspiels von Geben und Empfangen als Zurückgeben. Dieses Zurückgeben stellt keine Restitution dar,<sup>14</sup> es ist keine Eingliederung des Geschenkten in seinen vermeintlichen Bereich des Gebens (und dadurch seine Referentialisierung),<sup>15</sup> vielmehr das Erwidern des Gebens als einer Transgression – daher ist es Ausdruck. Der Ausdruck lässt sich nicht stabilisieren, da er selber von der »ausdruckslosen« Bewegung der Gabe gekreuzt wird – wenn auch nicht im Sinne jener radikalen Asymmetrie und Ereignishaftigkeit wie bei Benjamin, doch auf eine Weise, die die Nicht-Identität in den Vordergrund stellt. Es wird verständlich, warum Fülep den Leser öfters davor warnt, Ausdruck und Intuition zu homogenisieren (»der Ausdruck der Intuition ist nicht gleich und unmittelbar identisch mit der Intuition selbst«, 139).<sup>16</sup>

So kommt man in der Dimension der Memorisation zum folgenden nicht-zeitlichen Schema: hier erscheint die Gegenwart selber als »djà vu«, sie braucht nicht zuerst zu verstreichen, um »dann« ver-

---

<sup>14</sup> Zu diesem Begriff vgl. Derrida 1985, 302–442.

<sup>15</sup> Denn so müsste das jeweilige (von vornherein gegebene) Dasein der Gabe vorausgesetzt werden, ihre Trennung von der Bewegung des Gebens – damit hängt der Begriff »keine vergangene Gegenwart« zusammen, der sich darauf bezieht, dass das Erinnernte nicht etwas vorher schon Gegebenes, sondern eine Vergangenheit meint, die nie anwesend war. Der Zusammenhang der Spur und der Gabe (des frühen und späten Derrida) ist also für konsequent zu halten.

<sup>16</sup> Die restlose Einheit von Intuition und Ausdruck könnte sogar das Prinzip des Klons darstellen – von einem singulären, also unmöglichen Klon, der seine Lebendigkeit in sich selbst, nicht in einer programmierten Produktion begründen würde. Deren Exteriorität bzw. maschinelle, multiplizierende Produktion kann Croce in seiner ästhetischen Theorie jedoch nicht situieren: »die bemalten, Lebendigkeit nachäffenden Wachspuppen, vor denen wir in solchen Museen stutzig zurückschrecken, geben uns keine [non ci danno] künstlerischen Intuitionen«. Vgl. Croce 1990, 23.

gangen zu werden, vielmehr geht ihr erinnerter Aspekt ihrer Zuordnung zu einer bestimmten Vergangenheit voraus. Das Gedächtnis der Gegenwart, ihr erinnerter Modus machen die Vergangenheit als Vergangenes zugänglich – man kommt nicht aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein, genauso wenig schreitet man aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurück. Damit meldet sich die Möglichkeit eines Gedächtnisses der Gegenwart, das bereits Baudelaire beschäftigte, das nicht von einer vorauszusetzenden Vergangenheit abhängt, vielmehr »den Augenblick selbst teilt«.<sup>17</sup> Das ist keine pro-  
 tionale oder retentionale Bewegung im Sinne von Husserl, gehen diese doch davon aus, dass »die vollendete Gegenwart und die vollendete Zukunft die Form der lebendigen Gegenwart ursprünglich konstituieren, indem sie diese teilen«.<sup>18</sup> Im Gedächtnis der Gegen-

---

<sup>17</sup> Derrida 1988a, 84. Derrida interpretiert hier bekanntlich den Aufsatz von Baudelaire, zugleich kommentiert er die betreffende Studie von Paul de Man, die die Trennung des Gedächtnisses von der Vergangenheit und seine Applikation auf die Gegenwart in *Le peintre de la vie moderne* bereits hervorgehoben hatte (vgl. *Literary History and Literary Modernity*, de Man 1983, 156–157). Im Text von Baudelaire kommt der Ausdruck »das Gedächtnis der Gegenwart« (*la mémoire du présent*) ja wörtlich vor, das von der »représentation du présent« bedingt wird. Füleps Definition – »der Künstler betrachtet die Gegenwart nicht als Gegenwart, sondern als ob er sich an sie *erinnern würde*« – ließe sich auf die ästhetische Repräsentationsmethode von Constantin Guys beziehen. Das »als ob« bei Fülep könnte ferner mit Kants »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« in Verbindung gebracht werden, mit dem »Ohne des reinen Einschnitts« (vgl. Derrida 1985, 105–144). Diese begrifflich-systematische Richtung, die eine moderne Relektüre von Kants dritter Kritik versprache, kann hier nicht weiter verfolgt werden.

<sup>18</sup> Derrida 1974, 117. Die Retention meint bei Husserl bekanntlich das Vergangenheitsbewusstsein: »Die Retention (...) erzeugt keine Dauergegenständlichkeiten (weder originär noch reproduktiv), sondern erhält das Erzeugte im Bewußtsein und prägt ihm den Charakter des ›soeben vergangen‹ auf« (Husserl 1985, 36). Diese Intentionalität enthält auch das »déjà vu« (wenngleich dieses keine bewusste Erinnerung, sondern eine Art sekundäres Erinnern ist). Das »déjà vu« lässt den Unterschied von Erinnerung und Wahrnehmung, primärem und sekundärem Gedächtnis umkippen, in ihm bedeutet die Verwandlung eine reproduktive Modifikation, die Untrennbarkeit von Repräsentation und Wahrnehmung.

wart ist genau diese Verteilung auf (sei es vergangene, sei es künftige) Jetztmomente nicht gegeben, da jenes die Gegenwart spaltet und so die Bewegung der Verräumlichung in Gang setzt. Folglich ist in Bezug auf die Struktur der Gabe nicht die retentionale Entfernung der Gegenwart entscheidend,<sup>19</sup> vielmehr das Geben des virtuellen Gedächtnisses – dessen Ankunft initiiert jedoch nicht die Produktion oder Reproduktion des Vorhandenen, sondern vielmehr das Auftauchen einer Vergangenheit im Modus der »Nachträglichkeit« (von Freud), die nie gegenwärtig war (und die sich so notwendigerweise ihren eigenen Kopien, Supplementen, dem Artifizialen und dem Abgeleiteten überantwortet).<sup>20</sup> Fülep sagt das so nicht, doch weist seine These eine eigentümliche Radikalität auf:

das, was nicht der Sphäre des Gedächtnisses eines gegebenen Individuums zufällt, lässt sich auch in die Sphäre seiner Intuition und Perception nicht eingliedern (...) Daher die These: »*wir erinnern uns nicht an das, was wir sehen, wir sehen nur das, woran wir uns erinnern oder erinnern könnten*« (135).<sup>21</sup>

---

Diese Momente stellen auch den systematischen Status der Retention in Frage (ist im »*déjà vu*« doch kein identifizierbarer originärer Eindruck vorhanden), damit ineins auch den Unterschied von Gewissheit und Repräsentation, Retention und Erinnerung (welche Unterscheidung bei Husserl wohl kartesianischer Herkunft ist). Kritisch zu diesem Zeitkonzept vgl. Figal 2006, 325–332.

<sup>19</sup> Füleps Formulierung lässt keinen Zweifel diesbezüglich aufkommen: »das Erinnern ist kein blosses Bild irgendeiner vergangenen Gegenwart, vielmehr ihre Verwandlung, Formierung, ihre Eingliederung in ein System und in eine Einheit, in einer Weise, die von jener Gegenwart nicht zu deduzieren ist« (139).

<sup>20</sup> Vgl. Derrida 1988b, 46. Ferner vgl. ders. 1974, 116. An beiden Stellen konfrontiert Derrida die Auffassungen von Husserl und Freud miteinander, was auch die Position der Erinnerungstheorie von Fülep beleuchten kann, kann man sie doch zwischen Husserl und Freud situieren.

<sup>21</sup> Die betreffende Fußnote von Fülep geht weiter: »[D]araus folgt die Apriorität des Erinnerns (als Form, als Kategorie) gegenüber der Perception. Diese These werden wir ein andermal entwickeln.« Gegen Ende der Abhandlung ist unter anderem »nicht die Frage«, »wie denn aus Natur Kunst wird, sondern wie aus der Kunst Natur wird, und – zurückkehrend

Historisch betrachtet lässt sich die Überlegung von Fülep vor allem auf Baudelaire zurückführen. Derrida stellt in seiner Analyse von *Der Maler des modernen Lebens* (mit Bezug auf de Man) das Gedächtnis, nicht die Erinnerung in den Vordergrund, sofern »das Gedächtnis der Gegenwart« sich erst von hier aus verstehen lässt. Und in der Tat, dies entspricht auch der Seinsweise der Gabe: von ihr ist nur ihr materielles Gedächtnis, ihre Bewahrung oder Bezeugung möglich, nicht ihre genealogisierend-konfessive Erinnerung, da keine Vorgeschichte der Gabe zu postulieren ist, würde sie dadurch doch auf Intentionalität, Tausch und Ökonomie zurückgeführt. Das wäre aber keine Gabe mehr, und mithin ist das ihr entsprechende Gedächtnis auch ein Vergessen, das die »Anteriorität« der Vergangenheit ausstreicht,<sup>22</sup> *einer Vergangenheit, die der Gabe vorgängig gewesen wäre, die sich unabhängig vom Ereignis der Gabe als Vergangenheit identifizieren ließe*. Man sieht, dass das Moment der Maschine ein Index des die »Vergangenheit« der Gabe ausstreichenden Gebens darstellt. Ferner: das keine Vergangenheit identifizierende oder animierende, sondern das Zukünftige mobilisierende Gedächtnis muss wesensmäßig ein Gedächtnis der Gabe sein.

Fülep zieht auch die Vorstellung vom »Neuen«, den Begriff der ästhetischen Innovation, unter Revision: das »Neue« erscheint im Klonen des Gedächtnisses, tatsächlich bringt es sich als Klon des Ausdrucks hervor. So macht Fülep – wie früher die »Einbildungskraft«, die Fiktion als Kriterium des Ästhetischen – das Moment der künstlerischen Innovation als bedingt von einer medialen Konfiguration sichtbar, er entzieht dieses also der Alleinherrschaft der Imagination. In der Tat werden in der Schrift alle drei begründenden Begriffe der neuzeitlichen Kunsttheorie – Originalität, Fiktion (Phantasie) und Innovation – merklich verschoben.

Auch der Klon ist für die Kopie der nicht-anwesenden Spur zu halten, gleichwohl überliefert er sie auch. Der Ausdruck macht die Gegenwart zu ihrem eigenen Klon, dank dem virtuellen Dazwischenkommen der unzugänglichen Materialität des Gedächtnisses, nicht aufgrund einer autonomen Formenbildung. Folglich meint das »déjà

---

zum ersten Teil unserer These – wie aus dem Erinnern Perzeption wird« (151).

<sup>22</sup> Vgl. Derrida 1988a, 86. (Er berührt hier nicht die Problematik der Gabe.)

vu« an diesem Punkt *den Klon der Gegenwart selber* – nicht bloß die Kopie oder das Simulakrum eines vermeintlichen vergangenen Erinnerungsbildes, vielmehr jene Macht des Gedächtnisses, die sich im Klonen der Gegenwart kundgibt. Da all dies sich nur im Zitieren des Ausdrucks und im Zitieren durch den Ausdruck, gleichsam *als* Ausdruck, in der Form der Materie oder Verkörperlichung manifestiert, so verwandelt dies den Klon über die Repräsentation und Figuration hinaus in eine materiale Produktivität, die freilich in einer phantomhaften Spektralität wurzelt.<sup>23</sup> Eine zugleich lebendige und dingliche Produktivität, die maschinenhafte Unendlichkeit der materiellen Produktion und die maschinelle Materialität der unendlichen Produktion als Vererben des Lebendigen – das ist der Klon als exteriorisierte Selbstreproduktion. Er bringt sich nicht für sich selbst zustande, sondern im Interesse des Weiterlebens des Originals. Die Bedeutung des Moments vom Klon besteht also darin, dass er die vitale Notwendigkeit des Organischen mit dem konstituierten Charakter des Simulakrums verschränkt (in dessen numerischer Dimension), in der Verknüpfung »der Maschine mit dem Lebendigen«,<sup>24</sup> genauer in der Überschreitbarkeit der Grenzen zwischen ihnen. An diesem Punkt der Argumentation, bei der Annahme der Reproduktion der Gegenwart, lässt sich das »djà vu« mit der materialen Repetition des Klons verbinden.

---

<sup>23</sup> Freud sieht die Figur des romantischen »Doppelgängers« in *Das Unheimliche* (1919) in der »beständigen Wiederkehr des Gleichen« der Korporalität, und er entzieht sie dem Aspekt des psychischen oder reflexiven Doppels: »die Identifizierung mit einer anderen Person, so dass man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen«. Ders. 1986, 246.

<sup>24</sup> Vgl. Derrida / Roudinesco 2006, 100.

### 3. Anti-Pygmalion: Animierung und Maschine

Die Theorie von Fülep und ihre Implikationen dürften sich als ziemlich folgenreich erweisen für die mediale und anthropologische Begründung der ästhetischen Theorie. Sie bedeuten ein beträchtliches Potential für die Überprüfung jener romantischen Prämisse der ästhetischen Ideologie, die das Kunstwerk als die Beseelung einer Materie, und die Aisthesis, die rezeptive Erfahrung dementsprechend als die Animierung der Materie des Kunstwerkes auffasst. Die Ikone dieser Tätigkeit hat in der Kunstgeschichte bekanntlich seit jeher die Pygmalion-Geschichte angegeben. Diese Figuration der Animierung setzt immer eine perzeptive Begründung voraus, das »Leben« erscheint hier als perzipierbare Lebendigkeit und nicht so sehr als Leben der Materie selber, das man nur aus der Perspektive eines Überlebens (als dem Zusammenspiel von Gedächtnis und Zukunftigkeit) wahrnehmen kann. Wenn also Fülep den Vorrang des Gedächtnisses der Perzeption gegenüber postuliert, so sagt er damit auf indirekte Weise etwas über das Leben als Materie, über die Materie als Leben und ihr Verhalten zu ihm aus. Wichtig zu sein scheint an diesem Punkt Folgendes: die Animierung oder Verlebendigung versteht das Geben oder die Gabe von der Subjektivität her; die Konstitution des Ästhetischen, zumindest aber der ästhetischen Wirkung (als Illusion) erscheint als das Geben des Lebens. Die Problematik der Gabe ist also auch hier präsent, jedoch in der Form eines Tausches: der Rezipient gewinnt in diesem Akt des Gebens als »der Praxis des Illusionismus«<sup>25</sup> seine eigene Subjektivität, seine Freiheit als Herrschaft über seine eigenen Fähigkeiten.<sup>26</sup> Der Künstler bei Fülep dagegen erschien als Empfänger der Gaben des Gedächtnisses, die ihn nicht so sehr befreit, sondern vielmehr petrifiziert und zum objekthaften Subjekt einer maschinellen Handlungsreihe gemacht hatte. (Auch das Auftauchen vom »déjà vu« kann diesen Effekt der Unverfügbarkeit, mit Benjamin gesprochen dieses »Schockerlebnis« zeitigen, nicht bloß im Sinne der »mémoire involontaire« von Proust, da hier die Frage nach dem fiktiven oder faktischen Charakter des Erinnernten in der Schwebe bleibt.) Das Ich

---

<sup>25</sup> Vgl. Mitchell 1994, 339.

<sup>26</sup> Vgl. de Man 1979, 160–187.

erhält keine Identität in der Konfrontation mit den diskontinuierlichen memorialen Effekten des Gedächtnisses, wo der Klon auch als Wiederkehr, Materialisierung des (im Unbewussten anwesenden) Verdrängten bzw. als dessen Schock interpretierbar wird.<sup>27</sup> Unterbrochen wird hier also jene Ökonomie des Gebens vom Leben, die sich in der Dialektik von Petrifizierung und Lebendigkeit meldete – das wiederum wird von der Maschine ausgelöst. Die Gabe bedeutet immer eine Asymmetrie – auch in dem Sinne, dass sie weder natürlich noch künstlich ist und den Tausch von Natur und Kultur aufbricht. Nicht zur Gänze steht der Gabe hingegen jene materielle Produktivität entgegen, die sich in der maschinellen Produktion kundtat, da diese mit der Transgression der Gabe, mit ihrem Überschusscharakter in Verbindung steht. Es wird klar, dass die sich im Klon freisetzende materielle Repetition oder Serialisierung den von der Subjektivität her verstandenen Akt, überhaupt die Möglichkeit des Gebens vom Leben hinfällig macht (parallel z. B. zur Relativierung des Status der Einbildungskraft), indem der Klon Figur des nicht-individuellen Überlebens – nicht bloß des Überlebenden<sup>28</sup> –, materialisierter Träger der Produktion des Überlebens als solchen ist. Bereits Baudelaire hatte das Moment der Animierung der Gabe des Gedächtnisses zugeschrieben, von »der zum Leben erweckenden Anstrengung des Gedächtnisses« gesprochen, »das zu den Gegenständen spricht: ›Lazarus, erhebe dich‹.«<sup>29</sup> Es geht hier um ein nicht-totalisierendes Überleben, da dieses keinen Mangel des – in sich verstandenen – »Lebens« kompensiert (vielmehr das Lebendige mechanisiert, supplementarisiert und maschinell macht).<sup>30</sup> In

---

<sup>27</sup> Das Ich muss seine eigene Multiplizierbarkeit vergessen, damit es seine Stabilität bewahrt. Vgl. Battaglia 2001, 504. 512. Zur Kulturgeschichte der Kopie vgl. Schwartz 2000.

<sup>28</sup> Nach der Beobachtung von Battaglia lässt sich der Code der heroischen Individualität nicht zuordnen (entgegen z. B. dem Doppelgänger). Ebd., 506.

<sup>29</sup> Baudelaire 1989, 231. Hierzu vgl. Derrida 1997, 51–54.

<sup>30</sup> Derrida: »... Ereignis des Weiterlebens (*survie*), und zwar eines Weiterlebens, das niemals Gegenwart gewesen sein wird.« Ders. 1994, 185. Und im Zusammenhang der Gabe: »allein das ›Leben‹ vermag zu geben, aber ein Leben, in dem diese Ökonomie des Todes sich darstellt und sich überborden läßt. Weder der Tod noch das unsterbliche Leben können



Anbetracht seiner ideologisch-utopischen Absicht («Unsterblichkeits»-Topos) versteht es sich freilich als Kompensation, indes ist hier die Reproduktion des »Lebens« keine Antwort auf eine vorausgesetzte nicht-lebendige Materie, kein ursprünglicher begründender Akt, vielmehr die Weiterverpflanzung des hergestellten Lebendigen. In dieser Programmierung des Lebendigen geht der Klon immer schon über das Original hinaus, das macht seinen bedrohlichen Charakter aus, nicht nur die korporeale Repetition. Gleichwohl beeinflusst er auch das Original, da er dessen Gedächtnis in sich enthält.<sup>31</sup> Wenn die Klone sich nach Heidegger als Korporealierungen »der doppelten Kapazität (Entbergen und Gestell) der Technik«<sup>32</sup> auffassen ließen, so wird dafür die Vorstellung des Lebendigen als einer be-stellbaren Materie benötigt. Es ist bekannt, dass die klassisch-moderne Kulturkritik (Simmel, Weber, Cassirer) die Symptome der Verknüpfung von moderner Technik und Kultur in der bedrohlichen Perspektive des Lebendigwerdens der Dinge und der Verdinglichung der Menschen in zwar lebendige, aber mechanisierte (desindividualisierte) Wesen erblickte – gleichsam im Sinne der Logik des Klons –, dennoch ist der Technikbegriff von Heidegger als erster zu einem Konzept des Lebendigen als bestellbarer – und das heißt: multiplizierbarer – Materie gekommen.<sup>33</sup> Die Re-Produktion des Lebendigen ist vom Operieren der Maschine, des »Ge-stells« als einer bestellenden und präparierenden Speicherung nicht zu trennen.

---

jemals geben, sondern allein ein einzigartiges *Überleben*.« Ders. 1993, 135.

<sup>31</sup> Der Gedanke der »ewigen Wiederkehr« ist vielleicht zugleich der Gedanke des »déjà vu« und des Klons. Vgl. hierzu noch die Individualitätskritik von Nietzsche: »Hat man begriffen, inwiefern ›individuum‹ ein Irrthum ist, sondern jedes Einzelwesen eben *der ganze* Prozeß in gerader Linie ist (nicht bloß ›vererbt‹, sondern er selbst ...), so hat dies Einzelwesen eine *ungeheuer große Bedeutung*. Ferner: das Individuum »ist *das ganze bisherige Leben in Einer Linie* und **nicht** dessen *Resultat*.« KSA 12, 349. 378.

<sup>32</sup> Battaglia 2001, 503. Vgl. Heidegger 2000, 9–40.

<sup>33</sup> Vgl. Heidegger 2000, 27–28.

#### 4. Ästhetik als Biopolitik der Gabe

Die kunstinterpretierende Praxis von Fülep kann hier aus Platz- wie aus Kompetenzgründen nicht besprochen werden, dennoch sind einige Hinweise auf seine Beobachtungen bezüglich der Kunst seiner Zeit nötig, die sich mit den oben ausgeführten Überlegungen in Verbindung bringen lassen. – Fülep hat etwa Cézanne sehr früh wahrgenommen und ihn auf einem sehr innovativen Niveau interpretiert. Hierbei hat er unter anderem die »materielle Sensation« des Stoffs als die primäre Herausforderung und Motivierung der ästhetischen Erfahrung hervorgehoben.<sup>34</sup> Diese »elementare Sensation« ist nicht im Lokalisationskontext der Gegenständlichkeit zu suchen: »hier will ich vergeblich mit Phrasen operieren, wie: wie ist es herausgeschnitten, wie ist es in den Raum gestellt usw. (...) Diese Luft kann man nicht einrahmen, sie hat keine Grenze, sie strömt in alle erdenklichen Richtungen bis zur Unendlichkeit aus« (325–326). Beobachtungen solcher Art stehen in einem unleugbaren Gegensatz zur traditionell kunsthistorischen bzw. impressionistischen Auffassung vom Bild als einer Oberfläche, welche Auffassung freilich auch bei Fülep präsent ist.<sup>35</sup> Sein Impressionismuskonzept operiert jedoch von vornherein mit temporalen Begriffen, jenseits des Prinzips der unmittelbaren Wahrnehmung. Beispielsweise zeigt er – nach einem Hinweis auf Monet – den datierten Aspekt der »modernen Bilder« an, auf denen »wir meistens wissen, wie viel die Uhr gerade geschlagen hat«. <sup>36</sup> Gerade auf den seriellen Bildern von Monet ist das Datum freilich das Glied einer Reihe,<sup>37</sup> das aporetische Verhält-

---

<sup>34</sup> Vgl. Fülep *Salon d'automne*, ferner *Paul Cézanne*, 324–326. 363–364.

<sup>35</sup> Etwa in seinem Essay über den Maler Merse Pál Szinyei, 90.

<sup>36</sup> *A műterem* 1988, 421.

<sup>37</sup> Fülep weist öfters auf die Serienbilder von Monet hin, vgl. etwa Fülep 1988, 151. Er drückt sich am genauesten jedoch in seiner Abhandlung *Magyar festészet* (Ungarische Malerei) aus: »Schließlich verschwindet im Impressionismus der Raum ganz, und verbleibt die absolute Zeit: der mathematische Zeitpunkt. (...) Nicht verschiedene Zeitwerte kommen da miteinander in Beziehung (...) sondern vollkommen identische und homogene Zeitwerte sind nur präsent, also ein einziger Zeitpunkt. Die verschiedenen Zeitpunkte kommen nicht auf demselben Bild zusammen, sondern tauchen jeweils auf anderen Bildern auf: Monet malt eine ganze

nis von Singularität und Wiederholbarkeit kann also auch hier in den Vordergrund rücken. – Sein Verhältnis zur Technik war eher kritischen Charakters, so hat er z. B. in der Photographie ausschließlich eine antikünstlerische Tendenz gesehen, dabei genau im Sinne der Spaltung des Ausdrucks, des Produktionszuges der photographischen Oberfläche, der mit dem Effekt des »déjà vu« verwandt ist:

nicht den seelischen Ausdruck, sondern höchstens die photographische Ähnlichkeit. Auf dem Lichtbild sind die Menschen tatsächlich ähnlich, da die Photographie nicht imstande ist, einen oder mehrere Züge zu betonen, die einen herausragend charakterisieren (...) Die Indifferenz der Maschine steckt auch in den alltäglichen Portraitmalern.<sup>38</sup>

Man sieht die kunsttheoretische Stärke von Fülep gewöhnlich eher darin, dass er die geistesgeschichtliche Kategorie der »Weltanschauung« als ein Geflecht des Materials auslegt und dieses in seiner Historizität zu verorten sucht.<sup>39</sup> Dieser Ausgangspunkt erweist sich

---

Serie vom selben Motiv in verschiedenen Augenblicken des Tages. (...) Die abstrakteste Definition des *impressionistischen Bildes* lautet also: *derselbe Augenblick fixiert auf zahllosen Flächen*« (Fülep 1993, 198–199). Zu den Serien von Monet vgl. Belting 1998, 273–277.

<sup>38</sup> Fülep 1988, 402. »Der deutsche Psychologe Emil Kraepelin verglich das déjà vu mit der Fotografie und beschreibt als »Pseudoerinnerung« den Zustand, da ein neues Erlebnis wie die fotografische Kopie eines früheren erscheint« (Schwartz 2000, 313).

<sup>39</sup> Seine These ist ursprünglich diese: »es geht nicht um die Geschichte von Techniken, Fähigkeiten, »der optischen Entwicklung des Sehens« usw., sondern um die Geschichte des sich selbst ausdrückenden und darstellenden Geistes, mit heutigem Begriff: um Weltanschauungsgeschichte.« Fülep 1976, 323. Der Systemgedanke: »dieses Material (der Kunst) ist auch in sich selbst ein Geflecht, aber auch als Ganzes gehört es in ein Geflecht, in ein »System« hinein, außerhalb eines Gewebes oder Systems gibt es nichts. Jedes Geflecht, jedes System stellt eine Weise dar, wie ich die Welt, das »Leben«, die »Natur« auffasse, also: *Weltanschauung*«. Der hegelianische Ausgangspunkt setzt der Autonomie der Systeme zugleich aber auch deutliche Schranken: »derselbe Geist bringt die verschiedenen Systeme, wie »Leben«, Religion, Metaphysik, Ethik, Kunst, hervor« (Fülep: *Művészet és világnézet*, 254). Daher zeigt die folgende These –

aber nicht unbedingt als fähig, die technischen Indexe der modernen Kunst angemessen zu würdigen.

Es ist wohl kein Zufall, dass der Kitsch in der Moderne zum unvermeidlichen kulturellen Massenphänomen wird – der Kitsch ist nichts anderes als der Pygmalion-Effekt bzw. seine Provokation unter modernen technischen Bedingungen.<sup>40</sup> Der Aufsatz von Leo Popper bringt den Kitsch und seine Verbreitung mit dem modernen Individualismus, mit dem Kult der Persönlichkeit in Zusammenhang, da der Kitsch über die Prinzipien des Materials hinausgeht («Denn kontrollierbar ist nur das Unpersönliche und das Formale».<sup>41</sup> Der Aufstand der Dinge ist Index dieses Individualismus, zugleich der maschinellen Produktion (Popper macht hier Beobachtungen auf dem Niveau eines Simmel, in 1910):

Eine Lebendigkeit verzweifelter Art hatte sich der Dinge bemächtigt. Das neue Ornament, von nirgends abgeleitet, hemmungslos hergestellt, gemischt und übertragen, hatte im Nu die halbe Welt belebt (...) Das Ornament ist Wind, aber es ist von Eisen; es hat kein Original, aber es hat Millionen Wiederholungen. – Denn die Maschine ist willig (60–61).

---

wie so oft – die Stärke und Angreifbarkeit der Überlegungen von Fülep zur gleichen Zeit auf: »[L]etztendlich entscheidet immer die Weltanschauung über das Sosein des Materials« (Fülep: *A mai művészet válsága*, 289). Anderswo erscheint jedoch Füleps Sensibilität in Bezug auf die ästhetische Leistung des von der Formbildung losgelösten Materials. Er schreibt über eine Statue von Donatello: »Alles, was in ihr verständlich ist, folgt aus der Eigentümlichkeit, dem Gewicht, der Schwerkraft; nicht aus der Idee der monumentalen Komposition und der plastischen Form. Es versteht sich selbst als Material, aber nicht als Statue« (Fülep: *Donatello problémája*, 185). Zur Kunstauffassung von Fülep (und vor allem Leo Popper) vgl. noch Szirák 2004, 271.

<sup>40</sup> Vgl. mit der Bemerkung von Hermann Broch: »so geringfügig das Phänomen des Kitsches auch erscheinen mag, es meldete sich, mystisch gesprochen, in ihm erstmalig die kommende Dehumanisation der Welt an«. Broch 2001, 177. Zum Kitsch aus der allgemeinen Perspektive der Moderne vgl. Calinescu 1987, 225–262.

<sup>41</sup> Popper 1987, 60. (Weitere Seitenzahlen im Text.)

Die Singularität des »unpersönlichen und formalen« Stoffs wird dem Maschinellen gegenüber zur Fiktion, gerade dadurch wird dieses unbeherrschbar und zur unvermeidlichen Voraussetzung und Bestimmung jeder Kunstproduktion:

Die Möglichkeiten der Maschine wirkten zurück auf den Künstler: sie ging nicht nur auf alle seine Wünsche ein, sie verführte ihn auch zu neuen Taten »aus ihrem Geiste«, wie sie fantastischer und ungeheuerlicher sein eigener nie erdacht hätte (...) Ein Gedanke, eine Druck auf einen Hebel und die Maschine spie ihre Ungeburd der wartenden Welt in die Arme. – Das Unglück hatte gewollt, daß die beiden gräßlichen Erfindungen, Individualismus und Konfektion gerade zur gleichen Zeit über die Menschheit hereinbrachen (...) Cachet und Cliché waren hier aneinander gebunden. Und das große Zwischenglied war aus der Welt (61–62).

Die »Schönheit« ging »im Rauch der Reize« auf – die Reaktion des Rezipienten wird selber planbar und produzierbar, die reine theoretische Möglichkeit einer Rezeptionsästhetik problematisierend: vielleicht ist es kein Zufall, dass derselbe Benjamin, der das Prinzip des Rezipienten ablehnte (*Die Aufgabe des Übersetzers*), nach gut zehn Jahren vom Gedanken »der technischen Reproduzierbarkeit« der Kunst in Anspruch genommen wird.

Im späteren Teil der Abhandlung von Fülep kann man das symptomatische Phänomen beobachten, dass er selber gegenüber der Neuheit seiner Einsicht, vor allem aber deren unerwarteten Implikationen zu defensiven Operationen gezwungen wird. Vermutlich handelt es sich nicht um einen einfachen Widerspruch – auch wenn es relativ naheliegend wäre, den Text in diesem Sinne zu untersuchen –, vielmehr um einen Zwang, dass er seine eigene These, deren Bedeutung mit dem Arsenal der zeitgenössischen Kunstwissenschaft größtenteils nicht zu erfassen ist, dennoch in die Figuren der ästhetischen Ideologie wieder eintreten lässt. Das Hauptmoment hier ist die Verdrängung der Funktion des »Ausdrucks« zugunsten der Emergenz der »Form«. Hinter diesem Schritt steht möglicherweise der Verdacht gegen die Sprache, infolgedessen der Kunsthistoriker über den Theoretiker Fülep Oberhand gewinnt. Die

Allgemeinheit der Sprache<sup>42</sup> mache den Rückkehr zur Individualität der Form nicht möglich – hier versucht Fülep, »mit der spezifischen Kombination der allgemeinen Elemente« (140) den künstlerischen Gebrauch der Sprache zu beschreiben, und schreibt für das Erinnern »die Versöhnung von Allgemeinem und Individuellem« (141) vor, was man hier möglicherweise als ein geistesgeschichtliches Klischee werten könnte. Fülep ist nicht gewillt, die Sprache zum Paradigma der Ästhetik zu ernennen, vielmehr warnt er letztere vor der »Generalität« der »bloß sprachlichen Tätigkeit«. Der Ausdruck als Form ist »eine Aktivität höheren Ranges« als die sprachliche Tätigkeit, »sie kann aus dem Charakter und der Konstruktion der Sprache nicht hergeleitet werden« (140).<sup>43</sup> Das Kapitel *Sprache und Linguistik*, das scharfe Ausgrenzungen vornimmt, stellt die Wasserscheide im Übergang vom Ausdruck zur Form dar. Die erste Station hier ist die Behauptung der sublimierenden Funktion der Form, im Rahmen einer humanistisch-idealistischen Situierung der ästhetischen Erfah-

---

<sup>42</sup> Füleps hegelianisierende Behauptungen über die Sprache sind zum Teil zutreffend, wenn er über die Allgemeinheit der sprachlichen Propositionen spricht, letztlich ist aber für ihn die Sprache nichts anderes als eine Sammlung von Begriffen. Daher wendet er sich vom Paradigma der Sprache in der Ausarbeitung der Ästhetik ab.

<sup>43</sup> Der Verdacht gegenüber der Sprache als kunsthistorischem Topos meldet sich öfters in Füleps Kunstkritik, vgl. etwa Fülep 1988, 126. Anderswo ist aber eine viel umsichtiger Sprachkritik am Werke: »es gibt keine Natur, die nicht schon *irgendwelche* ist, indem ich das Wort ›Natur‹ ausspreche« (*Művészet és világnézet*, 252). Man könnte hier eine Unterscheidung des Philosophen Béla Zalai (von 1913–1914), eines anderen Mitglieds aus dem »Sonntagskreis«, aufgreifen: »... wenn auch Sprechen – psychologisch – ein Handeln ist, bleibt doch *die Sprache*, die nichts weniger als eine Gesamtheit von ›Sprechen‹ ist, ein ganz unabhängiges Gebilde für sich, das keine Gemeinschaft mit Handlung hat.« Er beweist diese These mit der wechselseitigen Unübersetzbarkeit der Sprache des Handelns und der Wortsprache, in einer Weise, die an Nietzsche erinnert: »*Es ist eine Abbildung der Pantomime in der Wortsprache oder umgekehrt absolut unmöglich; höchstens Transponieren*« (Zalai 1982, 90. 94). Die problematischen Aspekte der Sprachauffassung von Fülep deuten von hier aus gesehen auf die unzureichende Artikulation seines Medialitätsbegriffs, welcher Mangel die Hauptursache seines Rückfalls in die idealistische Ästhetik darstellt.

rung (»der Mensch aber – und das ist eines der allgemeinsten und tiefsten Gesetze der Seele – wird erst von seinen formgewordenen Erlebnissen frei, nur in der Form überwindet er sie«, 141). Wenig vorher handelte er von der »Überwindung der Wirklichkeit durch die Formgestaltung« (140). Die Teile danach mit der Unterstreichung der Rolle der Form – die an die Ästhetik von Georg Lukács erinnern – stellen die am wenigsten innovativen Abschnitte der Schrift von Fülep dar,<sup>44</sup> hier verlauten im Wesentlichen geistesgeschichtliche und ästhetische Gemeinplätze über die Unterschiede zwischen den normalen Menschen und den Künstlern bzw. über die Form als das Resultat von Auswahl und Weglassen. Hier kommen einige selbstentlarvende Momente der Formlehre zum Vorschein: je mehr Fülep die Unabhängigkeit der Form von der Wahrnehmung (gleichsam als Kritik am Impressionismus) betont, desto stärker wird der Verdacht, dass diese Formkonzeption ihre Selbstlegitimation letztlich doch aus ihrer Opposition zu einem unkritischen Wirklichkeitsbegriff erhält. »An eine offene, zerfließende, instabile Figur kann ich mich nicht erinnern; an eine abgeschlossene, klare, in sich stehende Figur aber schon« (143). Man kann sogar von einer konservativen Kunstauffassung sprechen, die an diesem Punkt das Erinnern an die Fähigkeit, das Moment der Form an die Wahrnehmung bindet. Charakteristischerweise folgt hier der Künstler »den Fingerzeigen des Erinnerns«, diese »denkt er zu Ende und wendet sie an« – die vermittelte Seinsweise der Erinnerung (vgl. »Anruf«) und deren Gaben werden zugunsten des explizit »absichtlichen« Erinnerns (142) bzw. der deiktischen Bezüge der Wahrnehmung und der Formgestaltung verlassen. Fülep vergegenständlicht und instrumentalisiert das Gedächtnis in vollem Maße im Interesse der Stabilisierung der Gegenstände des Ausdrucks, der Konstituierung der Form. – Zu diesen Topoi kann man auch die im Bildhauervergleich artikulierte Wahrnehmung als Prinzip der Formkonstruktion zählen:

---

<sup>44</sup> Viele ungarische Interpreten heben indes gerade diese ideologischen Teile aus der Abhandlung mit Vorliebe hervor. Vgl. demgegenüber die Bemerkung von János Kelemen: »wir müssen den positiven, über die ausgezeichnete Kritik an Croce hinausweisenden theoretischen Teil [der Schrift von Fülep] als unvollendet ansehen«. Kelemen 1997, 47.

aus einem gegebenen Stoff, dem Chaos, schälen, höhlen wir, man könnte sagen, modellieren, bauen wir die Figur auf. So wie der Bildhauer, wenn er von dem gegebenen chaotischen Stoff, dem Marmorblock das Überflüssige entfernt, um das Wesentliche, die Figur zu hinterlassen ...« (142)

Später wird die formbildende, sublimierende Funktion des Erinnerns mit dem »interesselosen Wohlgefallen« von Kant verknüpft (146–147), wo wieder »das Erreichen der Freiheit von der empirischen Realität« das Ziel ist, das durch die distanzierende Rolle der in der Erinnerung realisierten Formbildung in den Vordergrund gerät. An diesem Punkt erscheint eher das Gedächtnis als eine Form, weniger die Form als Gedächtnis (generell kann gesagt werden, dass das Verhältnis von Gedächtnis und der modifizierenden Wirkung der Form – ihrer Motivierung über die Formbildung hinaus –, ihr Unterschied unklar bleibt, mal taucht die Form vor dem Ausdruck, mal der Ausdruck vor der Form auf, in welcher Aporie der Theoretiker der – sprachlichen – Medialität an das normative ästhetische Prinzip des Kunsthistorikers stößt). Fülep setzt hier das – nunmehr ausschließlich intentionale – Erinnern als instrumentellen Zusammenhang ein, dadurch gerät er aber in starken Widerspruch zur früher ausgearbeiteten Prämisse des autopoietischen Geschehens vom Gedächtnis. Fülep fällt hier hinter Baudelaire zurück, bei dem der Künstler gerade nicht als Souverän des Gedächtnisses und des Erinnerten, vielmehr als deren Besessener oder gar Gefangener erscheint. So überrascht es nicht, dass das Erinnern hier sogar zur »Möglichkeit der *Entwicklung* der Kunst« avanciert (149). Darauf schreibt er dann der Form die Aufgabe zum Ausdrücken der »Ewigkeit« zu. Und Fülep gibt schließlich den historischen Namen des von ihm bevorzugten Paradigmas vom Erinnern an: das ist die platonische Anamnesis (»der Künstler erinnert sich besser als jeder andere an das Sein, aus dem er kam«), die Wiedererkennung oder Wiedererinnerung der Ewigkeit als Form (die kursivierte These heißt: »das Schöne ist der Ewigkeitscharakter der Form einer jeglichen Erscheinung«, 152). Die Anamnesis wird der *mneme*, die Erinnerung dem Gedächtnis gegenübergestellt, und die Kunst wird zur Weise der »Befriedigung« eines »metaphysischen Bedürfnisses«, gleichsam als religiöse Nachempfindung des »ästhetischen Phänomens« von



Nietzsche. Fülep missversteht damit nicht nur seine eigene Ausgangsthese, sondern legt Zeugnis von einer defensiven Attitüde ab, die aufgrund von nur ästhetiktheoretischen Kategorien nicht mehr zu beleuchten ist, lässt doch das Abstreiten des Paradigmas vom Gedächtnis gegenüber der Kunst – entgegen den Gedanken von Baudelaire und Freud – auf ein technologiefeindliches Verhalten schließen. Die *mneme* als der Name der Materialität des Gedächtnisses unterliegt der Poetologie des Wissens (der Erinnerung), so wird die Autopoiese des Gedächtnisses zu einem allopoietischen Zusammenhang.

Fülep findet so am Ende seiner Abhandlung doch das verlorene Original oder Hypogramm des »déjà vu«, und vergisst dabei, dass die Wiedererkennung (die Anamnese) unter Bedingungen des »déjà vu« nur Fiktion sein kann. Sein Rückfall in die ästhetische Unterscheidung ist dennoch kein dramatischer Wechsel, operierte doch der Text von vornherein mit einer doppelten Optik: die entsubjektivierte Archivierung oder Bewahrung wird mit der intentionierten Verwandlung, der ambivalente Ausdruck mit der Sublimierungsfunktion der Form, die Medialität des Gedächtnisses mit der Phänomenologie des Erinnerns verknüpft. Das verlorene Original vom »déjà vu« ist somit nichts anderes als die anthropologische Fundierung der Form (die den »Schein« von Nietzsche totalisiert, im Zeichen »des Willens zum Sein« stellt sie letztlich den nicht-täuschenden Aspekt, die Wahrheit der Kunst in der statuarisierbaren, weil ein metaphysisches Bedürfnis erfüllenden Form). Die so verstandene Form funktioniert in der Skizze von Fülep als ein Totem, als eine naturale (indem sie die Evokation erleichtert) und zugleich artifizielle/kulturelle (Harmonie) Entität, die als eine identifikatorische Figur des Anthropologikums dient. Insofern ist sie in der Tat eine Figur, die Pygmalion-artige Figur des Unlebendigen (als Maschine), die das Lebendige als allgemeines Prinzip substituiert und repräsentiert und aus der »Emanation des Ichs« herleitet, wo die Konstituierung der Gestalt »zur Allegorie der Figuration« wird.<sup>45</sup> Es ist möglich, dass die ästhetisch-anthropologisch festgestellte Form die kontingenten, gegen die Animation stoßenden Effekte der Figuralität der »Form« (als eines rhetorischen Gebildes) auszuschließen

---

<sup>45</sup> Vgl. de Man 1979, 247.

sucht. So besteht dann die Animationsleistung der Kunst gegenüber dem so vergegenständlichten Gedächtnis im Geben des Lebens durch die Form als die Befriedigung des »metaphysischen Bedürfnisses«. Die Form wird aus einem anthropologischen Bedürfnis hergeleitet, mit Nietzsche gesprochen »wirft das Bild des Menschen zurück«, sie steht im Dienste der »Vermenschlichung« der »Welt«.<sup>46</sup> Von hier aus betrachtet ist die Vergegenständlichung und Instrumentalisierung der Form, die im Bildhauervergleich formuliert wurde, kein Zufall. Über diese Vorstellung hat auch Nietzsche einiges zu sagen:

Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man *zwingt* sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, – man heisst diesen Vorgang *Idealisieren*. Machen wir uns hier von einem Vorurtheil los: das Idealisieren besteht *nicht*, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen. Ein ungeheures *Heraustreiben* der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so dass die andern darüber verschwinden.<sup>47</sup>

Die Form selbst wird ausgetrieben – wie Geister –, weniger werden aus oder von der Form die chaotischen, sie verdeckenden Reste entfernt. Somit ist das Hervorkommen der »Hauptzüge« das Erscheinen eines Phantoms, dessen bestimmender Aspekt dieses Erscheinen selbst ist, als ein (aus vorgegebenen Rahmen) heraus geschehendes, also ek-sistierendes Hervorkommen (das die Opposition lebendig-tot aufhebt). Dieses Phantom kann nicht als Formprinzip erfasst werden, auch, weil es gerade die Vorstellung des gegenständlichen Restes – und darüber hinaus angebbare Morphen – irrealisiert. Die »Form« ist die Spur dieses Ereignisses (das Ereignis resultiert nicht aus der Wahrnehmung der Form), welches Verhältnis weit entfernt ist von der Animierungsfrage von Fülle, die sich darauf bezieht, wie denn aus Kunst Natur, aus dem Erinnern Perzeption wird. So ist das »Heraustreiben« das Ereignis der *poiesis*, das sich von keinem im Vorhinein postulierten Formprinzip kontrollie-

---

<sup>46</sup> KSA 6, 123.

<sup>47</sup> Ebd., 116.

ren lässt. Jegliches Geschaffensein der Form ist die Emergenz dieses Hervorkommens des Geschaffenen – mit dieser wortwörtlich »ek-sistenten Erfahrung«<sup>48</sup> wird Nietzsche hier zum Vorfahr vom *Ursprung des Kunstwerkes*.<sup>49</sup> Die Kunst der Form antwortet nicht auf anthropologische, metaphysische oder andere Bedürfnisse, vielmehr sucht sie vor dem ungeheueren Heraustreiben zu schützen, sie dient dazu, dass man an dessen Erfahrung nicht zugrunde geht. Die Differenz zwischen den Auffassungen des auch vernichtenden Hervorkommens der Form (bei Nietzsche als Geschehen, bei Leo Popper als Voraussetzung) und der Form als Aussöhnung (Lukács, Fülepi) ist also kein Unterschied von Metaphern, sondern eine Spur radikal verschiedener Kunstkonzepte.

Zusammenfassend und verallgemeinernd: die Idealisierung der Form ist vielmehr die Figur der Deckerinnerung für das von der Gabe hervorgebrachte Bedürfnis. Dieses Bedürfnis selber ist ein notwendiges Moment, das Ästhetik und Kunstanthropologie ermöglicht, indem – wieder nach Nietzsche – »noch niemals waren die Beschenkten der Gabe ganz würdig«.<sup>50</sup> Wie könnten sie denn, da die Gabe ja kein Bedürfnis erfüllt, auf kein Bedürfnis antwortet – wenn sie dies täte, so wäre sie keine Gabe. Sie stimuliert vielmehr zu einem Leben, das es vor ihr nicht gab (und dieses »Leben« ist keine organische Vitalität, es kann nur im Zurück-Geben der Gabe, als Über-leben der Gabe, als die Exteriorisierung jeglichen »Lebens« gedacht werden). Man könnte sagen, die Gabe gebe das Bedürfnis nach ihr, das dem Geben selbst nicht vorgängig war, das nur im Geben der Gabe zum Vorschein gekommen ist (so kann sie auch traumatisch sein), ohne sie würde es niemals existieren. Aus diesem Grund nimmt man die Gabe als Ereignis von vornherein als Wiederholung, als ihre eigene Wiederholung wahr. Es handelt sich um ein Bedürfnis, das man zur Motivierung oder Begründung der Gabe

---

<sup>48</sup> Vgl. Kulcsár Szabó 2008, 33.

<sup>49</sup> Vgl. zum »Geschaffensein«, zum Zusammenhang von ästhetischem Charakter und dem »Geschaffenen«: »... im Werk ist das Geschaffensein eigens in das Geschaffene hineingeschaffen, so daß es aus ihm dem so Hervorgebrachten, eigens hervorrage«. Heidegger 1960, 65.

<sup>50</sup> Richard Wagner in Bayreuth, 465.

nicht benutzen kann, entsteht es doch erst in ihrem Geben. Kein biologisches Bedürfnis, eher das Korrelat der Endlichkeit. Jener Hiat, der zwischen dem Geben – durch die Gabe – des nicht anzueignenden (oder verfügbaren) Eigenen, also seiner Exteriorität (keiner Identifikation) und dem Vertrautheitsaspekt ebendieses Eigenen besteht. Dieses (Nicht-)Bedürfnis entspricht dem eigenen Bedürfnis der Gabe (dem Moment der Übernahme als Zurück-Geben).<sup>51</sup> Nur diese Entsprechung kann performativ genannt werden, als *Ereignis* aber verwandelt das Verhältnis von Gabe und Zurück-Geben immer schon in ein asymmetrisches. Es ist also kein Bedürfnis, das man mit etwas anderem als mit der es gebenden oder heraufbeschwörenden Gabe erfüllen könnte (das wäre mit Nietzsche »Scheinbedürfnis« zu nennen). Denn die Nichtübernahme der Gabe oder ihr Empfangen eines Eigentums korrelieren auch mit dem Moment, wenn man für die Gabe, statt ihr, als Tausch geben will. In diesem Geben als Tausch schreibt man – nachträglich (gewollt oder ungewollt) – der Gabe ein ihr vorhergehendes Bedürfnis zu. Die Gabe aber – wenn sie als Gabe empfangen wird – macht den Beschenkten auf seine eigene Not (nicht einfach auf sein Bedürfnis oder seinen Mangel) aufmerksam, darauf, dass er nur Eigentümer hat und nicht an Gaben teilhat, im Sinne der Schenkung oder des (Zurück)Gebens (dabei impliziert jedes eigentliche Geben diese Dürftigkeit, die Not des Verzichts, das zu »geben, was man nicht hat«).<sup>52</sup> Andererseits

---

<sup>51</sup> Vgl. Nietzsches Notiz: »wer nicht geben kann, empfängt auch nichts«. KSA 12, 393. Das kann – gerade durch die Vermittlung der Gabe – in eine über dem Beschenkten praktizierte Machtattitüde umkippen: »als ob es dadurch, dass es [das Publikum] beschenkt worden wäre, ein Übergewicht über den Geber [den Schriftsteller] bekommen habe«. KSA 8, 320. Ferner: die Gabe, die aus »Reichthum« resultiert, »nicht giebt, um zu nehmen«. KSA 13, 605.

<sup>52</sup> In diesem Sinne bewirkt die Gabe wortwörtlich einen Notstand sowohl beim Gebenden als auch beim Beschenkten, ohne aber dadurch ein Bedürfnis zu autorisieren (sei dieses auch die Eigenschaft der Generosität, der Freigebigkeit) oder die Gabe vom Bedürfnis her zu rechtfertigen. Diese Operation von seiten des Gebenden oder des Beschenkten – oder vom Dritten als Zeugen – kommt vielmehr der defensiven Abwehr der Gabe (des Gebens) gleich. An diesem Punkt berühren sich die Ökonomie und die Politik der Gabe.

vergisst man mit der Übernahme der Gabe als eines Gegenstandes oder eines Eigentums genau diese Not. Die Erfahrung dieser Not kann traumatisch sein, die deren Kompensation, ihre Verdeckung durch den Tausch (ihre Eingliederung in die Ökonomie und Teleologie der Selbsterhaltung) hervorruft. Der Sachverhalt, dass der Beschenkte der Gabe gewissermaßen nicht teilhaftig werden kann, ist kein Moment einer Potenz, sondern meint die Unmöglichkeit der Übernahme der Gabe *als* (absoluter) Gabe. Das bedeutet den nie gänzlich ausfüllbaren Fehl der Gabe, der nicht nur von der gebenden Geste her sich meldet, sondern in mittelbarer Weise als Index der unvermeidlichen Manifestation der Gabe, die man dann immer als Gegenstand eines Tauschs begreifen kann (demgegenüber der Beschenkte die *Rolle* des Gebenden aufnehmen kann, das materiale Ereignis der Gabe in einen figurativ-substituierenden Mechanismus verwandelnd). So kann man das von der Gabe geweckte Bedürfnis, also den inneren Hiat der Gabe im Endeffekt genau mit der Gabe nicht erfüllen (sie gleichsam totalisierend) – immer nur mit den Supplementen der Gabe, die bereits bei der (Nicht-)Annahme der Gabe im Spiel sind.<sup>53</sup>

Man könnte sagen, die Gabe sei Überlebende (und keine Kompensation) ihres unerfüllbaren Fehls – das, was nach der Erfahrung dieses Bedürfnisses (als Fehlen und Anruf) bleibt. Der Leser wird erst in der Erfahrung dieses Bedürfnisses zum Leser, nicht in einer Animierung – die Abwehr der Gabe ist Tilgung dieses Bedürfnisses, also nicht die Nicht-Kenntnisnahme einer positiven Gegebenheit, sondern die Nicht-Entsprechung gegenüber dem inneren Hiat der Gabe (der genau die Exteriorisierung, also Endlichkeit der Gabe bedeutet). (Das Zurückkommen auf den Text als hermeneutisches Gebot – das ist Ereignis und zugleich Figur des textuellen Überlebens. Das Wiederlesen ist demnach der Text selbst – nicht einfach wegen der Unerschöpflichkeit der Gabe kommt der Leser immer wieder auf den Text zurück, sondern weil er seine eigene Not vom inhärenten Bedürfnis oder von der Endlichkeit der Gabe nicht zu

---

<sup>53</sup> Ein charakteristisches Beispiel für die latente Ideologisierung der Gabe ist das »Entlastungstheorem« von Arnold Gehlen, das die Enthebung vom Bedürfnis als anthropologische Disposition der ästhetischen Erfahrung benennt, vgl. Gehlen 1982.

trennen vermag.) Daher bedeutet dieses Bedürfnismoment den wunden Punkt der Gabe, kann es diese als Befriedigung, als Abfindung der ästhetischen Ideologie, also letzten Endes als Tauschverkehr determinieren. Dieses auf performative Weise hervorgebrachte Bedürfnis nach dem Eigenen muss trotzdem oder mit alldem heterogen bleiben jeglichem angebbaren (und zufriedenstellbaren) Bedürfnis, der Struktur der Bedürfnishaftigkeit selber gegenüber. Es ist ein Über-Leben, das nur in seiner Nachträglichkeit als Disposition des Ereignisses der Gabe erscheint, in Wahrheit dessen Effekt ist. Die von diesem Bedürfnis geweckte nachträgliche Lebendigkeit nennt Nietzsche die Stimulierung durch die Kunst,<sup>54</sup> deren artifizielles Bedeutungsmoment den Index der Asymmetrie von Gabe und Beschenkten darstellt. Die »Kunst« stimuliert gewissermaßen zur Übernahme der Gabe, entgegen dem Nihilismus, vorgängig zur Verleugnung oder Nivellierung der Gabe. So gibt die Gabe kein Leben in unmittelbarer Weise, sondern sie »stimuliert« nach der genauen Formulierung von Nietzsche, d. h. sie produziert einen »Schein«, dessen unabschließbare Selbstspiegelung und zugleich desartikulierende Unterbrechung (nicht seine Umwandlung ins Sein oder seine

---

<sup>54</sup> »Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehen?« KSA 6, 127. Vgl. ferner KSA 1, 194, 228, 521. Fülep hat diesen Gedanken von Nietzsche in seinem Aufsatz über ihn referiert und auch kritisiert. Er hat vor allem die vermeintliche Vermischung der »Standpunkte« des Lebens und der Kunst angeprangert: »Nietzsche verlegt den ästhetischen Standpunkt immer mehr auf das Leben«, was nicht legitim sei: »man kann die Kunst nur in sich selbst werten, da sie eine eigene Sache *neben* dem Leben ist, und sie beginnt da, wo das Leben endet« (Fülep 1993, 29). Er zieht im Bann der ästhetischen Unterscheidung nicht in Betracht, dass Nietzsche dabei kein vorhandenes »Leben« mit der »Kunst« kontrastiert, sondern ein »provoziertes Leben« (Gottfried Benn), ein Über-leben als Überfluss, als Trope einer Bejahung im Visier hat. Die Kunst ist kein Stimulans eines vorgängigen Lebens, sie stimuliert vielmehr *zum* Leben. Zugleich hat Fülep gerade Nietzsches Kritik am »Bedürfnis« richtig erfasst (Fülep 1993, 22), den Unterschied zwischen bestehenden und erst zu »pflanzenden« Bedürfnissen, die Effekte einer Gabe sind (vgl. KSA 1, 278, aber auch *Richard Wagner in Bayreuth* widmet sich öfters diesem Zusammenhang; zur Kritik am »Bedürfnis« vgl. ferner KSA 3, 494–495).

bloße Entlarvung), das »Zerstören« als Destruktion des »Scheins« qua Sein<sup>55</sup> – das Über-Leben als (De)präsentationszug der Gabe – die Illusion des »Lebens« als Effekt der Bejahung der Gabe erweckt. *Deshalb* können in der Produktion der erwähnten Asymmetrie die Momente des Lebendigen und des Maschinellen nicht auseinandergehalten werden (was andererseits – da es vom Schein bedingt ist – das Ereignis der Gabe immer auch aufheben kann). Die Maschinenhaftigkeit zeigt an, dass gegenüber dem radikal unableitbaren Bedürfnis der Gabe jegliches »Leben«, Animierung, aber auch Auto-poiese sich als nachträglich erweisen. »Du mußt dein Leben ändern«: ist das »muß« etwa Index der (maschinellen) Unvermeidlichkeit, dem gegenüber der Begriff des »Lebens« selbst zu verändern wäre? In Anbetracht dessen ist die Ästhetik – vgl. die Rilke-Lektüre von Lukács über das »Ich vor dem Erlebnis«<sup>56</sup> – nichts anderes als die gewaltsame (ideologische) Version der Biopolitik der Gabe.

## Literatur

### *Primärliteratur*

Fülep, Lajos: *Művészet és világnézet* [Kunst und Weltanschauung]. Budapest 1976.

- *Egybegyűjtött írások I* [Gesammelte Schriften I]. Budapest 1988.
- *Egybegyűjtött írások II* [Gesammelte Schriften II]. Budapest 1993.
- *Egybegyűjtött írások III* [Gesammelte Schriften III]. Budapest 1998.
- A mai művészet válsága [Die Krise der heutigen Kunst]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások III*, 285–291.

---

<sup>55</sup> Vgl. KSA 13, 522. Das in das Schaffen eingerechnete »Zerstören« bezieht sich auf die Seinsweise des »Scheins«, es bedeutet keine Negation, noch weniger den diametral-dialektischen Gegensatz des Schaffens.

<sup>56</sup> Lukács 1981, 779.

- A műterem [Das Atelier]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 419–427.
- Az arckép [Das Porträt]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 399–407.
- Az emlékezés a művészi alkotásban [Die Erinnerung im Kunstwerk]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások II*, 124–153.
- Donatello problémája [Donatello's Problem]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások II*, 184–191.
- Magyar festészet [Ungarische Malerei]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások III*, 173–212.
- Merse Pál Szinyei. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 87–93.
- Művészet és világnézet [Kunst und Weltanschauung]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások III*, 225–257.
- Nietzsche. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások II*, 17–115.
- Paul Cézanne. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 328–331.
- Salon d'automne. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 324–328.

#### *Sekundärliteratur*

- Battaglia, Debora: Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film. In: *Critical Inquiry* 27, 3 (2001), 493–514.
- Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. München/Wien 1989, 213–258.
- Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998.
- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a.M. 1980, 123–201.
- Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt a.M. 1980, 605–653.



- Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a.M. 1980, 203–403.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit: Eine Studie*. Frankfurt a.M. 2001.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*. Durham 1987.
- Croce, Benedetto: La memoria e l'arte. In: Ders.: *Conversazioni critiche*. Bari 1918, 67–71.
- *Estetica* (1906). Mailand 1990.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven/London 1979.
- Literary History and Literary Modernity. In: Ders.: *Blindness and Insight*. London <sup>2</sup>1983, 142–165.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974.
- *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1985.
- *Mémoires. Für Paul de Man*. Wien, 1988 (1988a).
- Die différance. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, 31–56 (1988b).
- *Zeit geben I. Falschgeld*. München 1993.
- Überleben. In: Ders.: *Gestade*. Wien 1994, 119–217.
- *Marx' Gespenster*. Frankfurt a.M. 1995.
- *Aufzeichnungen eines Blinden*. München 1997.
- /Roudinesco, Élisabeth: *Woraus wird morgen gemacht sein?* Stuttgart 2006.
- Figal, Günter: *Gegenständlichkeit*. Tübingen 2006.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. XII. Frankfurt a.M. 1986, 229–268.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1985.

- *Hermeneutik II. Gesammelte Werke 2*. Tübingen 1986.
- Gehlen, Arnold: Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt a.M. 1982, 237–251.
- Haverkamp, Anselm: Kryptische Individualität: Eine Archäologie des Lyrisch-Individuellen. In: Manfred Frank/A. H. (Hg.) *Individualität*. München 1988, 347–383.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1960.
- Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. (GA 9) Frankfurt a.M. 2000, 9–40.
- Husserl, Edmund: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hamburg 1985.
- Kelemen, János: Fülep Croce-kritikája. In: *Pro Philosophia Füzetek* 1997/1–2, 39–50.
- Kulcsár-Szabó, Ernő: Wahrheit und medialer Sinn. In: Ders./Dubravka Oraić Tolić (Hg.): *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften*. Wien 2008, 27–46.
- Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen I*. Berlin/Weimar 1981.
- Mitchell, William J. Thomas: *Picture Theory*. Chicago 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari). München/New York 1980.
- Götzen-Dämmerung. In: KSA 6, 57–161.
- Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: KSA 1, 245–334.
- Richard Wagner in Bayreuth. In: KSA 1, 431–510.
- Die fröhliche Wissenschaft. In: KSA 3, 345–651.
- Popper, Leo: Der Kitsch. In: Ders.: *Schwere und Abstraktion. Versuche*. Berlin 1987, 55–63.

Schwartz, Hillel: *Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2000.

Szirák, Péter: A lélek és a véletlen [Die Seele und der Zufall]. In: Zoltán Kulcsár-Szabó/P. Sz. (Hg.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Budapest 2004, 261–272.

Zalai, Béla: *Allgemeine Theorie der Systeme*. Budapest 1982.

## **Nationale Stereotype als historische Allegorien in der modernen ungarischen Lyrik**

Das Wort *Stereotyp* bedeutet auf Griechisch, wie wir wissen: nachgeahmte Form, nachgeahmtes Schema, zum Beispiel eine Kopie im Druckerhandwerk, die aus einer das Original widerspiegelnden Matrize hergestellt wird. Der allbekannte soziologische Begriff entstand nach dieser Analogie, bezeichnet also die Nachahmung mit einer konkreten Operation des Nachahmens. Das heißt, der Sinn des Wortes weist gleichzeitig auf eine Etymologie hin: die Entwicklung seiner Bedeutung spiegelt die entwickelte Bedeutung wider und umgekehrt, die Diachronie dieses Begriffs spiegelt seine Synchronie. Dies ist deshalb erwähnenswert, weil man über die Mehrheit der nationalen – unter anderem ungarischen – Selbstbestimmungen sagen kann, dass fast jedes ihrer stereotypischen Momente auch den reproduktiven Charakter ihrer Funktion auffallend deutlich ausdrückt, also einen Index der Kopie – als ein Zeichen ihrer Historizität – zeigt.

Unser grundlegendes Stereotyp, ein Ausgangspunkt unserer nationalen Erzählung ist zum Beispiel, dass wir Ungarn uns als Nation *ab ovo* nach irgendeinem Stereotyp erfunden haben und nach der Gussform einer zur Verfügung stehenden Tradition entstanden sind. Die diesbezügliche Symbolik durchdrang an der Wende des 19./20. Jahrhunderts, in den Jahren des Millenniums, nicht nur das gesellschaftliche Leben, sondern auch die Welt der Kunst. Die Erzählung über das Sein der ungarischen Nation, über die Landnahme im Karpatenbecken und die Staatsgründung wird von einem eigenartigen Ursprungsmythos, genauer gesagt von einem Ritus bestimmt. Dieser Ritus ist eigenartig zu nennen, weil er nicht über die Entstehung, sondern über das Zustandekommen eines neuen Anfangs berichtet. Die landnehmenden Gründerväter haben die Form ihres nicht-naturgegebenen Bundes nach dem Schema einer naturgegebenen Organisation hervorgebracht. Diese Relation

bezeichnet der Name des Ritus und des Bundes: Blutsvertrag. Das Wort »Blutsvertrag« weist auf eine Identifikation hin, welche zwar anstatt der Abstammung und dennoch nach deren Muster ausgebildet wurde.

Die sieben Stammesfürsten erscheinen so in der Genesis der Nation nicht als Brüder, die auf gemeinsame Ahnen zurückzuführen sind, sondern als Begründer dieser Genesis, die ihre Gemeinschaft nach dem Stereotyp der gemeinsamen Abstammung konstruierten. Der Blutsvertrag wurde übrigens von den Stammesfürsten abgeschlossen, die die gleiche Sprache sprachen. So wurde das Muster der natürlichen Gemeinschaft durch die gemeinsame Sprache geprägt und nicht umgekehrt die gemeinsame Sprache mit der natürlichen Gemeinschaft erklärt. Die Formel der nationalen Verbundenheit wurde so nachträglich, nach dem gegebenen Stereotyp, auf eine heterogene Gesellschaft projiziert. Aber genau dieser Relation ist es zu verdanken, was bis heute leicht einsehbar ist: Das Prinzip der Blutsgemeinschaft als Staatsgemeinschaft ist selbst ein Stereotyp, ein Schema, welches keine genaue Ursache hat.

Auf Grund dieser Analogie der Nachträglichkeit gewannen auch die Insignien der Macht des ungarischen Königreiches eine spezifische Bedeutung. Somit hat in der ehemaligen ungarischen Monarchie nicht die Nation und nicht der König eine Krone, sondern die Krone – als ein den Bund und die Nation allegorisierendes Zeichen der Macht – hat einen König und eine Nation. Die ungarische Krone gehört nicht dem Land, sondern das Land gehört der Krone. Ungarn hatte sich also nicht im Besitz seines eigenen Zeichens, sondern in Abhängigkeit des symbolisierenden Sakraments erzählt, das heißt durch offene fiktionale Akte und Tropen dargestellt. Das verhilft der Literatur – hauptsächlich ab Beginn der Romantik – dazu, die Historie nach fortwährenden Modifikationen ihrer Bedeutungen zu denken und die Symbolik der nationalen Selbstbestimmung umzubauen, zu allegorisieren. Der allegorische Akt des historischen Gedenkens kann also der oben genannten reflexiven Umdrehung, dem verborgenen sich selbst spiegelnden Charakter der Stereotype equivalent sein und kann zum Wiedererlangen der mit sich nie identischen Vergangenheit beitragen.

Deshalb ist zu bemerken, dass die einfache Abwertung aller traditionellen Stereotype als leere Schablonen in sich die Gefahr

birgt, die lebendigen Erfahrungen der Tradition in eine Abstraktion von statischen Begriffen einzuschließen. Die wichtigste aktuelle Aufgabe ist nicht, die überlieferten nationalen Stereotype einfach als sogenannte Vorurteile zu brandmarken, sondern – wo es möglich ist – ihre allegorische Funktion zu entfalten und zu interpretieren. Die allegoretische Operation ist sogar ohne diese Vorurteile (Vorhaben, Vorgriffe) und ohne die dauernde Dekonstruktion der Symbole als Stereotype und als innersprachliche Formen undenkbar. Alles als eine leere Schablone abzustempeln, ist nur durch eine weitere leere Schablone möglich.

Die Fähigkeit, die nationalen Stereotype vom Gesichtspunkt der Allegorien wahrzunehmen, brach in der romantischen Literatur mit großer Kraft hervor. Die Zeit trat ins Gebiet der Semiotik ein, und zwischen der Vergangenheit und Aktualität gab es keine Kontinuität zum Verständnis, formulierte etwa Walter Benjamin.<sup>1</sup> Im Licht der Unhaltbarkeit der ewigen Ideen erschien auch der Sinn der ungarischen Geschichte als ein der Zeitlichkeit ausgelieferter Prozess, was bei erster Annäherung durch eine Schwächung der nationalen Identität, das heißt als Verfall wahrnehmbar wurde. Die romantische Allegorese fasst die geschichtliche und die zeitliche Erfahrung als Verfallen auf, weil ihre Mnemotechnik als Negation einer ontologischen Stabilität nur mit den katastrophischen Vorstellungen der Einbildungskraft funktionieren kann. Nationale Stereotype unserer Vergangenheit wurden – wie überall in Europa – nach dem Bild des Untergangs, und zwar der natürlichen Vernichtung temporalisiert. Bei Vörösmarty ist unser einstiger Ruhm in der Dunkelheit versunken. Bei Berzsenyi sind unser Leib und Gesicht als das Gerippe, als »die Totenmaske« des so genannten »sybaritischen« Skeletts zum Vorschein gekommen.<sup>2</sup> Aber die Unwiederholbarkeit der Ideale öffnet gleichzeitig einen neuen Zukunftshorizont, welcher selbstverständlich auch eine Grenzlinie der Endlichkeit enthält. Setzt die Erinnerung an das »Verfallen«<sup>3</sup> (Heidegger) eine Endlichkeit voraus, so konstituiert sie eine Vision vom Sein zum Nationaltode als ein Vermögen für das Verstehen der Vergangenheit und Gegenwart. Das

---

<sup>1</sup> Benjamin 1983, 587.

<sup>2</sup> Berzsenyi 1976, 325. Übers. Gy. E.

<sup>3</sup> Heidegger 1979, § 38.

Stereotyp des Nationaltodes ist offenbar kein biologischer Begriff, sondern eine Figur der Endlichkeit, eine Grenzlinie des Zukunftshorizonts: Das semantische Potential, welches die allegorische Rede über das Schicksal der Nation überhaupt ermöglicht. Die Imagination eines Verfallsprozesses kommt deshalb nicht von den ehemals-faktischen Konflikten der historischen Vergangenheit, sondern natürlich – wegen der instabilen Selbstidentifikation – von der hypothetisch-imaginären Zukunft, welche sprachlich zum Beispiel die Verdrehung einer allbekannten stereotypen Form bedeutet. Es ist nämlich kein Zufall, dass die ungarische Hymne von Kőlcsey auch die Relation des Sündenfalls und der Sühne umkehrt. Sie verbindet den Vorgang des Verfalls mit den vergangenen Sünden der Nation und lässt die Sühne, die Buße (teilweise) als Folge der in der Zukunft geschehenden Sünden erscheinen. In freier Übersetzung lautet dies etwa: »Es büßte schon dieses Volk für seine Vergangenheit und Zukunft«<sup>4</sup>. Buße tun in der Gegenwart für die Sünden der Zukunft – das ist eine Phänomenalisierung des Sündenbegriffs, welche nicht auf ein faktisches, konkretes historisches Verschulden, sondern auf ein vorlaufendes Besorgen des existentiellen Schuldigseins (Heidegger) deutet. Das Gedicht wiederholt die Stereotype des Schuldbewusstseins, welche im Zeitalter der Reformation entstanden sind, und bringt sie in eine allegoretische Bewegung.

Die Imagination des Nationaltodes war also kein Hindernis, sondern ein Ansporn für den Zerfall der Erinnerungsart, welche sich auf die mit sich selbst identischen Bedeutungen der Vergangenheit stützte. Dieses Andenken wurde also explizit durch ein Vorlaufen, durch eine – aus der Zukunft kommende, immer wieder zu erneuernde – Identifikation geschaffen. Eine parallele Erscheinung dazu war die berühmte Aussage von Széchenyi: Ungarn gab es nicht, Ungarn wird sein. Die Erfahrung des Verfalls bildete so eigentlich die aktuelle Bedingung für die Zugänglichkeit zu unserer Geschichte, da sie – wiederum mit Worten von Walter Benjamin – nicht aus den Gebeinen der Reliquie, sondern aus dem Andenken an die Vergangenheit, also aus der Phänomenalität der Zeichen der Andenken entstand. Das ungarische Kunstwerk, welches dann doch das Ereignis des Nationaltodes inszeniert, ist das Gedicht von János Vajda: A

---

<sup>4</sup> Kőlcsey 1988, 92. Übers. Gy. E.

*virrasztók (Die Totenwächter)*.<sup>5</sup> Dieses Gedicht allegorisiert Ungarn als eine Leiche, während die weinende und trauernde Nation – auf eigenartige Weise – ihren eigenen Tod überlebt. Die Ironie, die sich auf den Unterschied zwischen der Wacht über die Reliquie und dem Andenken gründet, ist offensichtlich. Der Stoff der Erinnerung, also der Körper einer vergangenen Identifikation ist tot, aber die Erinnernden, die Glieder dieses Körpers, die Allegorien eines nicht-existierenden Ganzen leben dennoch. Die Totenwächter hoffen, dass sie vielleicht nur einen Scheintoten betrauern, aber die Vergangenheit ihres Traumes erwacht nicht, sondern sogar die naiven Patrioten selbst fallen über die Leiche in einen Traum und in Schlaf.

Es ist klar, dass das oben Gesagte eine Vielfalt von Problemen aufwirft: Für die hermeneutische Philosophie scheint sich die stereotype Begrifflichkeit am Horizont der Wechselseitigkeit der historischen Erfahrung und der gegenwärtigen Erwartung zu entfalten und zu zerfallen. Wenn wir dann auch die Stereotype als poetische Gestalten mit der Zeichenbildung der Sprache in Verbindung bringen, verlangt das allbekannte Verhältnis zwischen der Urbildlichkeit der Symbole und der Temporalität der Allegorien besondere Aufmerksamkeit. Was jetzt aus Sicht der Moderne in erster Linie darzulegen ist, wäre natürlich als Verhältnis von »Tradition und Erneuerung«, von Historie und Selbstidentifikation konkretisierbar.

Die Frage ist also, wie die nationalen Stereotype als Träger gewisser nationaler Traditionen in der Lyrik an der Wende des 19./20. Jahrhunderts erscheinen. Wie beeinflussen sie die Subjekt-Konstruktionen der Modernität? Das Aufwerfen dieser Frage beinhaltet eine bekannte Einsicht, eine Reflexion über den Kampf der innovativen Ansprüche des Zeitalters mit den traditionell übertragenen, geschichtlichen Bedeutungen. Die Sprachauffassung der Romantik stellte ebenfalls den Einklang von Subjekt und geschichtlicher Tradition in Frage. Sie hielt aber auch die Wiederherstellung dieser Übereinstimmung durch die revolutionäre-dichterische Umwandlung der Tradition für möglich. Mehr noch, sie konnte die eigenste Authentizität des Subjekts selbst mit der Umdeutung – fallweise gerade mit den revolutionären Überinterpretationen – der national-geschichtlichen Schemen erreichen. Es ist eine wichtige

---

<sup>5</sup> Vajda 1969, 188. Übers. Gy. E.



Verbindung zu beobachten, das heißt eine Verbindung zwischen den revolutionären Erwartungen – betreffend die nationale Zukunft – und der subjektbildenden Kraft des eigenen Todes. Ist doch die Zeitlichkeit der Geschichte und die revolutionäre Veränderung der Gegenwart selbst am Horizont der individuellen Endlichkeit bemerkbar geworden. Zum Beispiel Werke wie das Gedicht *Ein Gedanke quält mich ... (Egy gondolat bánt engemet ...)* oder das Poem *Der Apostel (Az apostol)* von Sándor Petőfi machen uns darauf aufmerksam. Es ist offensichtlich, dass das Ereignis des eigenen Todes in der Modernität – z. B. in der Lyrik von Rilke oder auf ungarischem Gebiet bei Kosztolányi – meistens anders als in der Romantik funktioniert. Das heißt, dass das Selbstverständnis des Subjekts im Allgemeinen nicht über das Schicksal einer historischen Tradition und Gemeinschaft reflektiert. Demgegenüber konnte das Ereignis des eigenen Todes und das Zukunftsbild der Nation den Zukunftshorizont des romantischen Ichs *gemeinsam* bestimmen. »Ott essem el én, a harc mezején«, »Dort falle ich, auf dem Schlachtfeld« – lesen wir bei Petőfi, in einer triumphierenden nationalen Zukunftsvision.<sup>6</sup> Das Subjekt schreibt also den Tod auf sein eigenes Gesicht und dreht das erwähnte Stereotyp, das Motiv des Nationaltodes, um. »Vorlaufend« zu seiner Endlichkeit ist das lyrische Ich fähig, das geschichtliche Schicksal und Überleben zu explizieren. In der Romantik setzen also die sich immerfort wiederholenden Neuanfänge der Geschichte und das Selbstverstehen des Subjekts durch den eigenen Tod in einer allegorischen Rede einander voraus. Dass die so reflektierte Zeitlichkeit der Geschichte – mit den bekannten Worten von Koselleck: Die Diskrepanz zwischen »der Erwartung und der Erfahrung«<sup>7</sup> – nicht bloß aus der apokalyptischen historischen Untergangsvision selbst, sondern teilweise aus dem individuellen Horizont der Endlichkeit stammt, kann schon als Paradigma der Romantik bezeichnet werden. In diesem Sinne kann man zum Beispiel grundlegende Werke des ungarischen Kanons lesen, wie Vörösmarty's Gedicht, *Vorwort (Előszó)* oder Madáchs Drama *Die Tragödie des Menschen (Az ember tragédiája)*. In beiden ist ebenso eine solche Dekonstruktion der verschiedenen Verfallstereotype,

---

<sup>6</sup> Petőfi 1960, I. 639. Übers. Gy. E.

<sup>7</sup> Koselleck 1975, 647.

wie eine Dekonstruktion der gesellschaftlichen Idealtypen zu finden. Im genannten Poem von Petőfi (*Der Apostel*) schreibt Gott die Namen der Revolutionsmartyrer in die Bibel: Sie binden sich durch ihren Tod an die Texttradition und an den europäischen Grundcode. Die Rolle des Revolutionärs oder Propheten bedeutet in den besten Werken der Romantik nicht einfach die eines Auserwählten, der im Namen der Gemeinschaft das Wort erhebt, sondern meint im ursprünglichen Sinne des Wortes denjenigen, der nach vorn schaut, der aus einer möglichen Zukunft auf die Gegenwart rückschließt. Das heißt, er verfügt über einen Zeithorizont, in dem sich die aus der Zukunft einsehbare Vergangenheit und die Endlichkeit des eigenen Seins wechselseitig betrachten lassen.

Das Ich der modernen Lyrik wandelt aber oft den Prophetismus der romantischen Diktion (also den Zukunftshorizont) so um, dass es die Verbindung zur Tradition seiner Sprache und Geschichte unterbricht. Die moderne Sprachkrise zeigt die Ratlosigkeit einer Individualität, welche sich von der Geschichte trennt und welche die allegorische Bewegung der Sprache zeitweise durch den Symbolismus des neoplatonischen Visionismus ersetzen möchte. (Eine andere Frage ist, wie die Rhetorik die unumgängliche allegorische Bewegung der Sprache und das grammatische Ich und seine Symbole untergräbt.) Ein allbekanntes, programmatisches Beispiel dieser Gegenüberstellung ist bei uns das Gedicht von Endre Ady: *Hunn, neue Legende* (*Hunn, új legenda*). Dieses Gedicht stellt die Schablone des Abstammungsprinzips der Nation gegenüber der als Blutsvertrag erwähnten Selbstbestimmung wieder her und spielt die mit der Abstammung erklärte Nationalcharakterologie gegen die in der ungarischen historischen Erinnerung zurückgewinnbare Identität aus. Sich selbst stellt der Sprecher als individuelle Verkörperung dieser Charakterzüge dem Erbe von Arany und Petőfi gegenüber. Seine innovativen Ansprüche – »neue Legende« – passt er so an eine Tradition an, dass er dadurch die symbolisch-urbildlichen Züge eines Ursprungs zu verstärken wünscht.<sup>8</sup> Auf diesem Gebiet bindet er sich an Selbstbestimmungen der Jahrhundertwende, welche das nationale Sein nicht auf die Historizität der dichterischen Sprache reflektieren, sondern durch Identifizierung mit abstrakten Ideen zu

---

<sup>8</sup> Ady 1968, 576.

fassen versuchen. Ein typisches Beispiel für letzteres könnte auch Jenő Komjáthy's Dichtung sein *Ich bin Ungar (Magyar vagyok)*, in der das lyrische Ich sein Ungartum einfach durch eine Identifizierung mit der Freiheit, der Wahrheit und dem Mut charakterisieren will.<sup>9</sup>

Für Dichtungen von Ady ist natürlich nicht die individuelle Aneignung der nationalen Schemen charakteristisch. Seine Werke – auch schon in seiner Anfangszeit – bieten meistens sichtbar die dekonstruktive Lesbarkeit der nationalen Symbole an, und zwar manchmal durch die Anwendung von – aus der Romantik empfangenen – Alter Egos, welche in sich eine Diskontinuität verbergen, das heißt eine historische Zeiterfahrung verdoppeln und ihre Linearität unterbrechen. Den Kontext der Landnahme und des Blutsvertrags betreffen unter den zuvor genannten Stereotypen zum Beispiel *Der Enkel des Fürsten Ond (Ond vezér unokája)* und *Der alte Hämische (Az ős Kaján)*. Der Fürst Ond, der Ahne, ist bereits zu einem Fremden geworden: »Ich habe mit ihm nichts zu tun«, bekennt der Sprecher, der sich als »aus seiner Art herausgewachsener Ungar« (eigentlich ein entarteter Ungar) bezeichnet.<sup>10</sup> Diese unerwartete und überraschende Fremdheit der Vergangenheit, also das Anderssein des Ursprungs ist offensichtlich eine Bedingung für eine sich vom ursprünglichen Schema entfernende, allegoretische Selbstbestimmung. Demnach ist Ungar derjenige, der aus dem Ungartum immerfort »herauswächst«, aber in seiner nationalen Identifikation immer wieder reflektiert, wovon er sich entfernt. *Der alte Hämische* erwähnt auch den heidnischen Ritus des Wein- und Blutopfers, und zwar Adys wiederkehrendem romantischen Motiv des Verfalls und des Untergangs gegenübergestellt. Ein Alter Ego, die mythische östlich-orientalische Figur der »Reime des Urmorgens«, des weiterlebenden Triumphators und das gefallene-dekadente lyrische Ich wiederholen, genauer gesagt variieren die romantische Formel des Zusammenhangs zwischen dem Zukunftshorizont und dem eigenen Tod. Das Alter Ego des Titelhelden ist also eine Figur des Anfangs, des Urmorgens, der sich wiederholenden Neuanfänge. Der Sprecher visioniert seinen Untergang mit einem Blick auf diese siegreiche

---

<sup>9</sup> Komjáthy 1993, 245.

<sup>10</sup> Ady 1968, 229. Übers. Gy. E.

Zukunft.<sup>11</sup> Es ist weiterhin nicht zweifelhaft, dass auch die Kurutzen-Gedichte von Ady der historischen Vergangenheit gegenüberstehen. Doch sie können ihre sprachliche Zugehörigkeit nicht verleugnen.

Es gibt kaum einen massiveren Ausdruck, eine bekanntere stereotype Formel in der ungarischen geschichtlichen Erinnerung für die Ursache, den Charakter und die Folgen des nationalen Verfalls, als den Namen einer südungarischen Stadt: Mohács. Dieser Name wandelte sich hauptsächlich seit der Romantik zu einem oft gebrauchten Symbol der Vergänglichkeit des alten Ruhms, den Károly Kisfaludys Gedicht zeigt. Aber die Allegorese der Stereotype und die Modernität des Gedenkens veränderten auch in der Dichtung von Ady grundlegend die Diachronie dieses Wortes. Der Name Mohács bewahrt zwar seinen leidensvollen Bedeutungskreis, gleichzeitig aber wird er vom Urbild des Unterganges in die Bezeichnung des Weitergehens des nationalen Neuanfangs verkehrt. Der Auftakt des Gedichtes *Wir brauchen ein Mohács (Nekünk Mohács kell)* verwandelt die Anfangszeile der *Hymne* von Kölcsey in ihr Gegenteil, und anstelle von göttlichem Segen für die Ungarn wird Gott um gnadenlose Plagen gebeten. Diese Tonart währt in der ganzen Dichtung fort. Aber das Verdammnis bedeutet doch ein inständiges Flehen um das Leben, gleich dem Wunsch nach Gottes Hilfe bei Kölcsey. »Es sei uns keine Minute Frieden gegeben, denn das wäre unser Ende, unser Ende.« (»Ne legyen egy félpercnyi békességünk, / Mert akkor végünk, végünk.«) Das Stereotyp des Erschreckens vor dem Nationaltod bildet eine Bedingung des Fortbestehens, welches Mohács nicht als ein einmaliges, vergangenes und drohendes Ereignis, sondern als ein in die ungarische Geschichte geschriebenes, immer wieder neu reflektiertes Phänomen in Evidenz hält. Mohács ist somit nicht mehr nur das Sinnbild einer verlorenen Schlacht und des nationalen Leidenswegs. Der Stadtname wird zu einer Komponente der Sprache über die nationale Identität, welche sich durch zahlreiche neue Entwicklungen entdecken lässt. Es gibt nunmehr keine umfassenden nationalen Narrative ohne Mohács. Ohne sie ist so die bekannte narrative Komponente der allegorischen Rede auch nicht möglich, wenn wir über die ungarische Nation ab Beginn des

---

<sup>11</sup> Ebd., 94. Übers. Gy. E.

<sup>12</sup> Ady 1977, 25.

16. Jahrhunderts irgendetwas sagen wollen. Das Auftauchen des Namens Mohács ist also die Wiederholung dieses Bezugs und die Neubildung der früheren Bedeutungen im Besitz der immer neueren historischen Erfahrungen. »Wir brauchen ein Mohács«, – nun dazu, dass wir in unserer eigenen Sprache etwas über uns selbst und unsere Geschichte abfassen.

Dieser Ort und dieser Stadtname verwandelten sich in der ungarischen Literatur immer mehr in eine Zeitbestimmung und in das Symbol eines Zeitintervalls. Er verhält sich eigentlich wie ein Begriff für eine Epoche, der auch die darauf bezogenen nachträglichen literarisch-künstlerischen Erfahrungen in sich einschließt. Dies ist erwähnenswert, weil ein früher Zyklus von Dezső Kosztolányi, *Die ungarischen Sonette (Magyar szonettek)*, an mehrere alte ungarische historische Ereignisse, darunter an die Schlacht von Mohács mit den charakteristischen Formen des Ästhetizismus erinnert. Die Poetik der modernen Literatur nimmt Bezug auf die Vergangenheit mit einer Betonung des gegenwärtigen Rückblicks und schafft eine Zugehörigkeit der Vergangenheit zum Heute ausschließlich durch die hermetische Aktualität der Bedeutungen. Damit schwächt sie zweifellos – auf grammatischer Ebene – die historisch-allegorische Lesbarkeit der Stereotype, verstärkt aber dennoch die Verneinung ihrer Schablonen. Bei Kosztolányi werden uns die Bilder der Landnahme und der Schlacht von Mohács zweifellos als Momente einer neuen Bedeutungsreihe vorgeführt. Árpád zum Beispiel weint wie ein Kleinkind; er ähnelt offensichtlich in nichts dem in Pantherfell gekleideten Helden aus *Zaláns Flucht* von Vörösmarty. Die Beschreibung der Schlacht von Mohács wurde wahrscheinlich nur wegen der folgenden Reimidee geboren. »Győzött az ellenség ármánya és csele / királyi zsákmányát ragadja a Csele.« (»Es siegte des Feindes Intrige und Trug, die königliche Beute der Csele davontrug.«)<sup>13</sup> An dieser Stelle ist die Wortmagie des Ästhetizismus zu erwähnen. Ein gleicher Ausdruckszauber der verdichteten Wesensschau ist bezeichnend auch für das Gedicht von Mihály Babits: *Messze... messze...* (*Weit ... weit ...*). Dieser Text figuriert Stereotype, welche sich wahrscheinlich aus der Sichtweise des ungarischen Menschen ergeben – also daraus, wie wir die übrigen Nationen sehen. Genau-

---

<sup>13</sup> Kosztolányi 1975, 77. Übers. Gy. E.

er gesagt sehen wir sie überhaupt nicht, da die Dichtung den Mangel der diesbezüglichen Erfahrungen betont: »Balsorsom milyen mostoha, / hogy *mind* nem láthatom soha.« »Mein Schicksal wie feindlich (stiefmütterlich) / dass ich all das nie sehen werde«. <sup>14</sup> Damit spricht das Gedicht einerseits über die Sehnsucht und das Kunstwollen eines Subjekts, aber es gesteht andererseits unwillkürlich die äußere traditionelle Herkunft seiner fertig erhaltenen Vorstellungen. Der Text kann so – pragmatisch – auch als in Bezug auf den ästhetischen Hermetismus und die Subjektauffassung ironisch verstanden werden.

Es ist kein Zufall, dass der Zeitraum um Mohács in der ungarischen spätmodernen Lyrik auch mit der Landnahme in Zusammenhang gerät. Die Katastrophen des 16. Jahrhunderts, die Erinnerungszeichen der höchsten Gefahr, treten in einen Dialog mit den Erinnerungszeichen aus der Epoche der Gründung und des Blutsvertrags – als eine Folge der bekannten Veränderung zwischen Subjektivität und Historizität. Das Gedicht von Attila József, *A Dunánál* (*An der Donau*) projiziert die Geschehnisse der zwei Epochen als lyrische Ich-Geschehnisse, aber gleichzeitig als überindividuelle Ich-Bestimmungen aufeinander. Dadurch gibt es überhaupt seinem sich erinnernden und traditionsvermittelnden Ich eine Stimme: Einerseits »Árpád und Zalán«, andererseits »Werbőczi und Dózsa«. Diese Stimme möchte aber später doch eine geschlossene menschliche Individualität bilden und versucht eine Subjektivität gerade durch die historischen Zeitalter, genauer gesagt durch die Vermischung der Schicksale der Völker zu verstärken, also all das in eine begrenzte Innerlichkeit zu ziehen: »Türke, Tatare, Slowake, Rumäne wirbeln in meinem Herzen« (»török, tatár, tót, román kavarg e szívben«). <sup>15</sup> Die Betonung der vielfältigen Abstammung, führend zu einer Blutsverwandtschaft, suggeriert erneut einen natürlichen Zusammenhalt, auch neben der sehr einnehmenden Art und Weise des Gedichtes. So kehrt sie wieder zu einem Stereotyp zurück, welcher auch mit dem Motiv des Blutsvertrags – mit dem Topos der Nation als Vertrag – umgekehrt werden kann. Des Weiteren erreicht diese

---

<sup>14</sup> Babits 1968, 12. Übers. Gy. E.

<sup>15</sup> József 1961, 360. Übers. Gy. E. Vgl. dazu auch die Übertragung von Stephan Hermlin in: József 1975, 30.

Vermischung der nationalen Schicksale kaum eine aus der anderen Fremdheit sich ergebende Selbsterkenntnis. Sie möchte sich vielmehr in einer sentimental Zielvorstellung und in einer Harmonie der Innerlichkeit des »Herzens« auflösen, die die einheitliche humanistische Illusion ihrer Individualität erschafft. So wendet sie sich von der Tradition ab, auf die sie sich früher berief. Das heißt anstatt einer Allegorese der historischen Entfernungen, zum Beispiel anstatt der Bedeutungsbildung, gegeben aus dem Zusammenspiel der Ereignisse der Landnahme und der Schlacht von Mohács, wird ein Stereotyp neu schematisiert, der eine ausgleichende Versöhnung wünscht und die kämpferische Vergangenheit und das jeweilige Anderssein verdeckt. Aber wenn wir nicht nur nostalgisch sein wollen, dann müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass die Erinnerung den Streit, die sinnbildende Spannung der historischen Gegensätze zwischen den verschiedenen Polen nicht auslöschen kann. Gerade dieser Streit macht beide Hälften gleichrangig und verhindert die endgültige Besiegung und Angleichung. (In mehreren Gedichten von Attila József ist natürlich eine ganz andere Poetik zu erfahren.)

Die nationalen Stereotype können sich also am meisten durch die Formeln, bestimmbar durch die Figurationen des Anfangs und des Endes, zur poetischen Gestalt wandeln. Die fortwährende Neuerschaffung der Bedeutungen macht in der Romantik und in der Moderne im Verein mit den Akten der Selbstidentifikationen des lyrischen Ichs ihre dichterische Funktion überhaupt möglich. Man kann sagen, dass auch das einfache Auftauchen des Stereotypbegriffes gleichzeitig auch den dekonstruktiven Charakter des Sprachgebrauchs, so die symbolische, wie auch die allegorische Tendenz der Rede, und den geschichtlich-rhetorischen Prozess dieses Verhältnisses zeigt.

**Literatur**

- Ady, Endre: *Ady Endre Összes Versei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1968.
- Der verirrte Reiter. Gedichte. Berlin 1977.
- Babits, Mihály: *Babits Mihály Összegyűjtött Versei* [Gesammelte Gedichte]. Budapest 1968.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1. Frankfurt a.M. 1983.
- Berzsenyi, Dániel: *Berzsenyi Dániel versei* [Gedichte]. Budapest 1976.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen <sup>15</sup>1979.
- József, Attila: *József Attila összes versei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1961.
- *Poesiealbum 90*. Berlin 1975.
- Kölcsey, Ferenc: *Kölcsey Ferenc Összes Versei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1988.
- Komjányi Jenő: *Komjányi Jenő Összes Költeményei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1993.
- Koselleck, Reinhart: Geschichte, Historie. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Stuttgart 1975, 593–717.
- Kosztolányi, Dezső: *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött Versei* [Gesammelte Gedichte]. Budapest 1975.
- Petőfi, Sándor: *Petőfi Sándor Összes költeményei I–II* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1960.
- Vajda, János: *Vajda János Összes Művei I* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1969.



## **Das Archiv der Stadt György Klösz fotografiert Budapest**

Der ungarisch-amerikanische Historiker John Lukacs beginnt sein Buch *Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and Its Culture* mit einer Beschreibung der Beisetzung des berühmten Malers Mihály Munkácsy.<sup>1</sup> Dieses Ereignis des Jahres 1900 soll dem Autor die Möglichkeit geben, die »Atmosphäre« der Stadt erfassen zu können. Der Tod des spätromantisch-realistischen Malers wird zum bemerkenswerten Sinnbild für die etwas verspätete Vehemenz des Modernisierungsprozesses in der ungarischen Hauptstadt.

Der Titel des ersten Kapitels lautet »Colors, Words, Sounds«: Lukacs will also das zeitlich und räumlich fern liegende Budapest um 1900 mit Hilfe von Farben, Wörtern und Tönen imaginieren, d. h. es seinem vornehmlich amerikanischen Publikum zugänglich, erfahrbar machen, re-präsentieren. Die einleitende Begriffstria verspricht nicht nur ein ausführliches Panorama des damaligen Kunstlebens (Malerei, Literatur, Musik), sondern eine sinnlich-unmittelbare Erfahrung der historischen Zeit und des historischen Ortes. Im Weiteren möchte ich die Aufmerksamkeit weniger auf die ursprüngliche Absicht des »kulturhistorischen Essays« (etwa das sich rasch entwickelnde Budapest als einen ernst zu nehmenden kulturellen Konkurrenten der Wiener Moderne aufzuzeigen)<sup>2</sup> als auf seine historiographische Methodik lenken. Lukacs' plastische Darstellungen beruhen auf schriftlichen, vorwiegend auf literarischen Quellen; die drei Leitbegriffe dieser Herangehensweise (Farbe, Wort, Ton) geben zuweilen medienhistorisch ganz genau an, was die Fotografien aus dieser Zeit *nicht* leisten konnten.

---

<sup>1</sup> Lukacs 1988, 3f.

<sup>2</sup> Dies erwähnt Lukacs selbst in einem Porträtgespräch, s. unter [http://ondemand.video.axelero.hu/mte/portrek/051024\\_lukacs\\_portre\\_szeles.wmv](http://ondemand.video.axelero.hu/mte/portrek/051024_lukacs_portre_szeles.wmv) (2.10.2010, in ungarischer Sprache).

Um 1900 galt die Fotografie keinesfalls als Kuriosität: Budapest wurde, wie auch andere Großstädte der Welt, eifrig fotografiert; die Herstellung, die »Poetik« dieser Bilder war freilich bei weitem nicht so selbstverständlich, wie es dem heutigen Betrachter, der etwa die spärlichen Illustrationen im Buch von John Lukacs anschaut, erscheinen mag. Die Fragen, wie solche Fotografien zustande kamen und was sie repräsentieren können, möchte ich im Folgenden am Beispiel des Fotografen György Klösz stellen.

Klösz, Budapests wohl bekanntester Fotograf, ist 1844 in Darmstadt geboren; er kam um 1866–67 mit zwei älteren Kollegen, die er in Wien kennen gelernt hatte, nach Pest und fing seine Karriere als Fotograf an. Er erwies sich als fleißiger Handwerker und agiler Unternehmer: Das Atelier in der Pester Innenstadt, das er bald allein betrieb, wurde immer größer und erfolgreicher; neben dem Hauptprofil Porträtfotografien handelte Klösz mit Fototechnik und -zubehör, übernahm immer größere Freiluft-Aufträge, arbeitete als Verleger und Drucker. Als er 1913 starb, hinterließ er seinem Sohn eine prosperierende Druckerei, die vorwiegend Plakate, Etiketten, Zeichnungen, Kalender und Ähnliches produzierte.

Wann und warum der junge Porträtfotograf Klösz seine ersten Freiluft-Fotografien aufnahm, ist schwer zu rekonstruieren. Ein wichtiger Impuls war allerdings 1873 die Wiener Weltausstellung; hier wurde, dem Wunsch des Generaldirektors Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn folgend, das ganze Ausstellungsgelände planmäßig fotografisch dokumentiert.<sup>3</sup> Klösz nahm als Mitglied der frisch gegründeten »Wiener Photographen Association« an diesen Arbeiten teil (Abb. 1+2). Die Wiener Weltausstellung war für Klösz nicht nur eine wichtige berufliche Erfahrung und die Begründung seines Rufes als Fotograf: Die Medaille, die er in Wien für seine Leistung erhalten hat, erscheint ab 1873 – später ergänzt durch weitere Auszeichnungen – auf allen Versoseiten neben dem Namen György Klösz.

Die groß angelegte Arbeit in Wien deutet auch einen Funktionswandel oder zumindest eine Tendenz betreffend der Anwendung der Fotografie an. Auf der Weltausstellung, die deutlich in der seit

---

<sup>3</sup> Vgl. Fellner-Feldhaus/Krasny/Felber 2004.

dem 18. Jh. florierenden Tradition der Panoramabilder und Dioramen steht, bestand die Rolle des Fotografen nicht mehr oder zumindest nicht mehr ausschließlich darin, an dem Spektakel teilzunehmen und sein handwerkliches Können zu demonstrieren, um das Publikum zu beeindrucken; seine Aufgabe lag nun vielmehr in der Dokumentation, deren Ziel das möglichst getreue, genaue Festhalten der Ereignisse war – eine Art Inventar, dessen Elemente ein Archiv bereichern oder ein künftiges Archiv bilden sollen. Ein bedeutender Teil von Klösz' Stadtfotografien ab den 70er Jahren wurde in der Tat von Archiven, Museen oder privaten Sammlungen in Auftrag gegeben. So wird Klösz etwa 1895 beauftragt, das Tabán, also die Budaer Seite der Stadt Budapest zwischen Gellért- und Burgberg, fotografisch festzuhalten – ein Viertel, dessen kleinstädtische Architektur und Atmosphäre durch den Bau der beiden neuen Donau-Brücken endgültig zu verschwinden drohte. Der Initiator dieses Unternehmens war László Toldy, Sohn des Literaturhistorikers Ferenc Toldy, zu dieser Zeit »főlevéltárnok« (Hauptarchivar), d. h. Generaldirektor des Budapester Stadtarchivs, der den Rat der Stadt in diesen Jahren mehrmals erfolgreich um finanzielle Unterstützung bat, um das durch die großen Bauprojekte sich verändernde, d. h. das »alte« sowie das »neue« Budapest fotografisch festhalten zu lassen.<sup>4</sup>

Die an dieser Stelle dringend auftauchende Frage, inwiefern die (Stadt-)Fotografie die schon existierenden Praktiken und Institutionen des Archivierens umstrukturierte, muss ich hier unbeantwortet lassen; darauf jedoch, inwiefern der archivalische Kontext der Produktion die Selektions- und Darstellungsstrategien der Klösz-Aufnahmen, d. h. was und wie auf den Bildern zu sehen ist, mitbestimmt, kann kurz eingegangen werden.

Die Stadtfotografien bilden, so banal es auch klingen mag, meistens möglichst gut erkennbar, getreu, genau einen gut definierbaren Abschnitt des Raums (ein Gebäude, einen Platz, eine Straße usw.) ab (der als Titel der Fotografie angegeben wird). Die Exaktheit bzw. die Klarheit und Breite der Perspektive wird von den Zeitgenossen am häufigsten gelobt; diese Kriterien fordern die sich immer weiter entwickelnde Fototechnik heraus und dienen als ungefähres Maß

---

<sup>4</sup> Kolta/Tóry 2007, 148.

für das fachmännische Können des Fotografen. Dazu kommt die Systematik der Aufnahmen, wenn etwa ganze Viertel, sämtliche Gebäude in einer Straße oder – um an Klösz' geplantes Projekt für die Pariser Weltausstellung zu erinnern – alle Schlösser Ungarns mit dem Anspruch auf Vollständigkeit festgehalten werden. Mit der von den Theoretikern der *visual culture* mit Vorliebe angewendeten, anthropologischen Terminologie könnte man behaupten, die Poetik dieser Fotografen werde vom Blick des Archivierens, des Sammelns, von einer »Philologie des Auges«<sup>5</sup> bestimmt, auch dann, wenn ein Großteil der Aufnahmen nicht unbedingt für ein konkretes Archiv gedacht, nicht von einem Archiv bestellt wurde. Werden diese Fotografien in die kunst- und kulturhistorische Tradition eingebettet, werden etwa die kompositorischen Parallelen zur Landschaftsmalerei oder eben die schon erwähnte unmittelbare Verbindung mit der Ästhetik der Panoramabilder, der Ausstellungs- und Spektakel-Charakter hervorgehoben, kann man den wesentlichen Aspekt dieser archivalischen Poetik leicht aus den Augen verlieren, wobei das medienhistorisch Spezifische der Fotografie – »eine Speichertechnik, um empfangene Bilder über Zeit und Raum hinweg zu übertragen und an einem anderen Punkt in Raum und Zeit wieder senden zu können«<sup>6</sup> – vielmehr mit den Speicher- und Kategorisierungsfunktionen des Archivs in Zusammenhang gebracht werden kann. Ähnlich problematisch ist es, wenn man, wie es in der Geschichte der Fotografie öfters anzutreffen ist, das Klösz-Oeuvre aus der Perspektive einer allgemeinen Ästhetik angeht, die den schaffenden, kreativen Künstler und seine künstlerische Leistung in den Mittelpunkt stellt; weniger, weil Klösz sich selber wahrscheinlich nie als Künstler bezeichnet hätte, sondern vielmehr, weil die Aufnahmen so aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und in einem anderen Diskurs rekontextualisiert werden, wie etwa das berühmte und in dieser Hinsicht spektakuläre Beispiel von Eugène Atget, Klösz' Zeitgenossen, dessen fotografisches Werk in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten mit dem von György Klösz aufweist. Atget wurde noch zu Lebzeiten von der surrealistischen Bewegung, unter anderen von Man Ray, entdeckt; einige Aufnahmen wurden, trotz

---

<sup>5</sup> Vgl. Stiegler 2001.

<sup>6</sup> Kittler 1999, 155.

des Zögerns des alten Atget, in avantgardistischen Zeitschriften neu verlegt.<sup>7</sup> Erst auf diesem Umweg kamen Atgets Fotografien in Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie*, wo er als verkannter »Vorläufer« des Surrealismus gepriesen wird, der die Wirklichkeit »abzuschminken« begann und sich damit gegen den »exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen« wandte; die »Leere« fast aller Atget-Fotos ist für Benjamin weder eine Konsequenz der längeren Expositionszeiten, noch der kalten, systematischen Beständigkeit eines Archivs, sondern etwas Seltsam-Geheimnisvolles, eine künstlerische »Leistung«, in der »eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet« wird.<sup>8</sup>

Sicherlich nicht zufälligerweise erfuhr das Werk von György Klösz keine ähnliche »Wiederbelebung« durch die avantgardistische Bewegung; als 1979 durch das Fotoalbum *Budapest anno ...* seine Stadtfotografien einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden,<sup>9</sup> lag der Akzent nicht auf dem Künstlerischen der Aufnahmen, sondern vielmehr auf der Faszination für die vergangene Epoche, die die Bilder dokumentieren, für die Nostalgie, die von der typologischen Gestaltung des Bandes noch unterstrichen wird. Ebenfalls aus dieser Zeit, von 1982, stammt der Entwurf des neoavantgardistischen Künstlers Miklós Erdély zu einem Fotoalbum, in dem neben den Klösz-Fotos ihre »Remake«-Versionen von denselben Orten gestanden hätten. Bei dieser Idee, erst 2001 von dem Fotografen László Lugosi Lugo verwirklicht,<sup>10</sup> (Abb. 3+4) geht es, meint Erdély, um den Akt des Vergleichs, denn »etwas kann mit sich selber verglichen werden, seitdem die perfekte Abbildung entstand: die Fotografie.«<sup>11</sup> Ungeachtet des etwas naiven Glaubens an die fotografische Abbildung zeigt sich in diesem Versuch – wie auch in den Überlegungen Walter Benjamins – eine Problematisierung des

---

<sup>7</sup> Vgl. Krase 2008, 141f.

<sup>8</sup> Benjamin 2002, 308f. In seinem späteren *Pariser Brief* gibt Benjamin zu, der »Versuch der Surrealisten, die Photographie »künstlerisch« zu bewältigen, ist fehlgeschlagen.« Vgl. Benjamin 2002, 337.

<sup>9</sup> Sivó 1979.

<sup>10</sup> Klösz/Lugosi Lugo 2001.

<sup>11</sup> Erdély 1991, 109.

medialen Zugriffs auf die Wirklichkeit, auf das Vergangene, auf die Erinnerung; eine Problematik, die in Ungarn erst in den 90ern, von den von neueren kulturwissenschaftlichen Theorien inspirierten geisteswissenschaftlichen Diskursen artikuliert wurde, die so ein erneutes Interesse am Werk von György Klösz gefunden haben.<sup>12</sup>

Der Einblick, den uns die Klösz-Fotografien gewähren, führt uns nämlich nicht direkt in das Budapest Stadtleben um 1900 hinein, sondern vielmehr in ein Archiv, wo diese Aufnahmen durchnummeriert und thematisch geordnet gesammelt werden. Dies ist jedoch nicht nur Ergebnis der archivalischen Gewalt der nachkommenden Generationen, sondern, wie ich es zu zeigen versuchte, gewissermaßen in den Aufnahmen selbst einprogrammiert.

Dieses Programm behandelt Budapest, die sich rasch entwickelnde moderne Großstadt, als einen kulturellen Raum, den man in einem Archiv festzuhalten und dort zugänglich zu machen versucht, denn »was besteht oder getan wird, ist für die Modernität in ganz prägnanter Weise ›jetzt‹«, wie Günther Figal schreibt.<sup>13</sup> Die permanente Zugänglichkeit, die zeitlose Beständigkeit des Archivs heißt auf der anderen Seite, dass die Zeit im Archiv im Figalschen Sinne »domestiziert«<sup>14</sup> wird, d. h. dass das archivierende Programm auch die Transparenz des Archivs vorschreibt; in diesem Fall wäre die Garantie für diese Transparenz die in der Fototheorie so oft problematisierte Authentizität der Fotografie, ihr Versprechen, Vergangenes gegenwärtig machen zu können. Unter diesem Aspekt wäre etwa die technische Entwicklung der Fotografie als eine fortwährende Perfektion dieser Transparenz zu beschreiben. Um 1880 haben die sog. Trockenplatten das nasse Kollodium-Verfahren teilweise ersetzt; György Klösz war einer der ersten Importeure dieses neuen Fotomaterials, das die Expositionszeit radikal verkürzte und dem Fotografen mehr Mobilität ließ. Auf den Aufnahmen ab den 80er Jahren, so beschreibt László Lugosi Lugo, der schon erwähnte Monograf von Klösz, seine Bilder: »die Straße wird belebt, die Gebäude werden in den Hintergrund gerückt, die Stadt wird inniger, da

---

<sup>12</sup> Kiss 2004.

<sup>13</sup> Figal 1996, 112.

<sup>14</sup> Ebd., 131.

der Fotoapparat so ein belebtes, ›augenblickliches‹ Stück Leben verewigt«, man sieht die Menschen in »spontanen«, »dynamischen« Szenen abgebildet.<sup>15</sup> (Abb. 5+6) 1896 gibt Klösz die mit dem nassen Verfahren aufgenommenen Fotografien aus den 70ern mit dem Titel *Bilder des alten Budapest* heraus, im Gegensatz zu den neueren, die er mit *Bilder des neuen Budapest* betitelt – die Unterscheidung zwischen ›alt‹ und ›neu‹ kann also auf die Entwicklung der Stadt (als Thema) wie auch auf die der fototechnischen Verfahren (als Methode) bezogen werden.

Die Muster, Vorläufer und Konkurrenten zu dieser Unmittelbarkeit und Vollständigkeit, auf die das archivalische Stadtfotografie-Projekt von György Klösz (und vielen anderen zeitgenössischen Fotografen) abzielte, sind wohl weniger unter den malerischen Bestrebungen der Zeit, als vielmehr unter den literarischen Versuchen der realistisch-naturalistischen Prosa und der modernen Lyrik zu suchen, obwohl Klösz sich bezüglich der Perspektive und Komposition zweifelsfrei von der damaligen Landschaftsmalerei inspirieren ließ. Es ist nicht die neue Art und Weise, sondern die Säkularisierung der Abbildung, die Exaktheit und Quantität der produzierten Bilder, die es dem technischen Medium »Fotografie« ermöglichen, eine Stadt – die dem Leser bisher vornehmlich durch umfassende Beschreibungen eines Romanciers oder durch die Impressionen eines sensiblen Flaneurs zugänglich gemacht wurde – als einen kulturellen Ort zu archivieren.

An dieser Stelle möchte ich abschließend nochmals John Lukacs' historiographischen Essay in Erinnerung rufen; das erste Kapitel mit dem Titel »Colors, Words, Sounds« lässt sich als ein Versuch interpretieren, die vergangene, historische Zeit zu evozieren, d. h. die farblosen, stummen und starren Bilder der Erinnerung wachzurufen, zu beleben, zu animieren; Lukacs' Unternehmen wird damit dem Baudelaires ähnlich, der in seinem Gedicht *Correspondances*, aus dem die drei Begriffe des Titels zitiert wurden, eine »ténébreuse et profonde unité« imaginiert, wo »les parfums, les couleurs et les sons se répondent«. Die leblose, passive Erinnerung jedoch, die sich auf der Kehrseite dieser Imagination von Lukacs abbildet, scheint als

---

<sup>15</sup> Lugosi Lugo 2002, 44.

ein Archiv von fotografischen Aufnahmen konstruiert zu sein. Demnach soll die Literatur einerseits die »toten« Bilder der Erinnerung zum Leben erwecken, andererseits – wie auch die Foto-Literatur-Forschung reichlich belegt hat<sup>16</sup> – auf die medialen Defizite der fotografischen Abbildungen hinweisen. Literatur und das fotografische Archiv bleiben also in einem gegenseitigen Verhältnis, in dem die beiden Seiten einander provozieren und sich durch die Differenzen zum jeweils anderen identifizieren lassen. Wenn also, wie Gábor Bednatics beim Nachdenken über die ungarische Großstadtlyrik des späten 19. Jhs. festgestellt hat, die moderne Großstadt um 1900 zum lesbaren »Stadt-Text« wird,<sup>17</sup> ist damit nicht nur eine hermeneutische, sondern auch eine archivierende Geste gemeint. Und wenn sich diese Lektüre, um Bednatics' Studie weiter zu folgen, »zwischen Topografie und Mythologie«, d. h. zwischen dem Erleben und Erfahren der Stadt und den tradierten kulturellen Topoi bewegt, ist dieses Modell eventuell durch das kulturelle Archiv zu ergänzen, das in reger Interaktion nicht nur mit der Topografie und der Mythologie, sondern auch mit anderen archivierenden Formen steht, genau da, wo die »Lektüre« der Stadt zumeist stattfindet.

### Literatur

Bednatics, Gábor: Topográfia és mitológia között [Zwischen Topographie und Mythologie]. In: Ders./ György Eisemann (Hg.): *Induló modernség – kezdődő avantgárd* [Start der Moderne – Beginn der Avantgarde]. Budapest 2006, 213–234.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M. 2002, 300–325.

— Pariser Brief (2). Malerei und Photographie. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M. 2002, 329–343.

---

<sup>16</sup> S. z. B. Plumpe 1990.

<sup>17</sup> Bednatics 2006, 216.



- Erdély, Miklós: Két Budapest [Zwei Budapests]. In: Erdély, Miklós: *Művészeti írások* [Schriften zur Kunst]. Budapest 1991, 109–112.
- Fellner-Feldhaus, Manuela/Krasny, Elke/Felber, Ulrike: *Welt ausstellen. Schauplatz Wien 1873*. Wien 2004.
- Figal, Günter: Modernität. In: Figal, Günter: *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart 1996, 112–132.
- Kiss, Noémi: Fényképezés, szöveg, archiválás [Fotografie, Text, Archivierung]. Klösz György fotográfiái. In: *Alföld* 5 (2004), 75–92.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien*. Berlin 1999.
- Klösz, György/Lugosi Lugo, László: *Budapest 1900–2000*. Budapest 2001.
- Kolta, Magdolna/Tóry, Klára: *A fotográfia története* [Geschichte der Fotografie]. Budapest 2007.
- Krase, Andreas: Archiv der Blicke – Inventar der Dinge. Eugène Atget Paris. In: Adam, Hans Christian (Hg.): *Paris – Eugène Atget 1857–1927*. Köln 2000, 126–143.
- Lugosi Lugo, László: *Klösz György élete és munkássága 1844–1913* [György Klösz. Leben und Werk]. Budapest 2002.
- Lukacs, John: *Budapest 1900. A historical portrait of a city and its culture*. New York 1988, 3–5.
- Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990.
- Sivó, Mária (Hg.): *Budapest Anno ...* Budapest 1979.
- Stiegler, Bernd: *Die Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001.

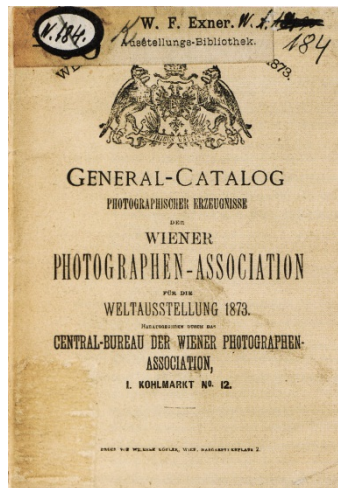
## Abbildungen

*Die »Wiener Photographen Association« und die Weltausstellung in Wien 1873*

Abb. 1: Pavillon der »Wiener Photographen Association«



Abb. 2 Gesamtkatalog der »Wiener Photographen Association«



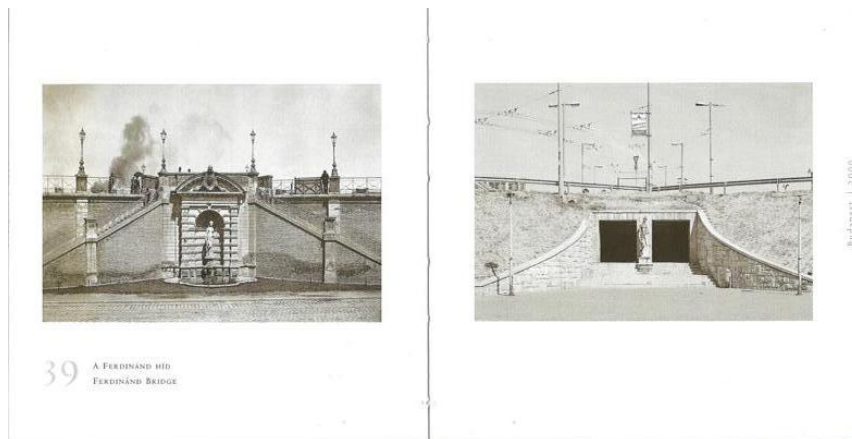
(Quelle:  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\\_Phographen-Association](http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Phographen-Association))

*Budapest 1900–2000 [Album von Klösz, György und Lugosi Lugo, László]*

Abb. 3. ehem. Gebäude des Nationaltheaters



Abb. 4: Ehem. Ferdinand-Brücke



(Quelle: Eingesannt vom Album)

»Altes« und »neues« Budapest

Abb. 5: Gizella-Platz, aus der Reihe »Altes Budapest«



Abb. 6: Gizella-Platz, aus der Reihe »Neues Budapest«



(Quelle: <http://klosz.bparchiv.hu>)

**Ungarische Reiseliteratur in der Zwischenkriegszeit (Lőrinc Szabó, László Németh, Dezső Kosztolányi und Sándor Márai)**

... und aus dem Bekannten wegzu-  
gehen ist mir heute noch wichtiger,  
als im Unbekannten anzukommen.  
(Sándor Márai: *Bekenntnisse eines  
Bürgers*<sup>1</sup>)

Wer denkt, dass über die Reise zu erzählen vielleicht sehr leicht ist, irrt sich sicherlich nicht. Heutzutage gehören mehr oder weniger lange oder weite Fahrten zur Alltagsroutine, die verschiedenen Reisearten zu den ständigen Themen der Alltagsgespräche. Über die Darstellung einer Reise haben wissenschaftliche Diskurse sowie kultur- und literaturgeschichtliche Übersichten jede Menge Banalitäten und scharfe Beobachtungen gesammelt, die von den Archetypoi der Flucht, des Exils, der Wüsten- und Seefahrten über die Feldzüge, die Pilgerfahrten, die Peregrinationen bis zur Gegenüberstellung von Touristen und noblen Reisenden reichen. Die reale oder imaginäre Reise und die Reiseerzählung sind anthropologische Konstanten, die zum kulturanthropologischen Modell werden konnten, weil sie zugleich Medium des menschlichen Selbstbildes, der Selbstgestaltung sind, da die Reise eine kulturelle Praxis und ein literarisches Repräsentationsmuster darstellt, die bzw. das epochenabhängig in unterschiedlichen Versionen existiert. In ihrer einander abwechselnden Geschichte verknüpfen die frühneuzeitlichen Peregrinationen die Reise nachdrücklich mit dem Erkenntnisgewinn, mit dem Vervollkommungsprogramm des Individuums und zugleich mit der Verschiebung der Relation des Fremden und des Eigenen in den Mittelpunkt. (Protestantische Adelige in Ungarn schickten ihre Söhne mit Warnungen zur Vorsicht auf eine Italien-Reise, wobei sie vom Kennenlernen der katholischen Mentalität die Befestigung ihrer eigenen protestantischen Identität erwarteten. Genauso ging es den

---

<sup>1</sup> Márai 2000, 378.

jungen englischen Aristokraten, die im 17. und 18. Jahrhundert die Grand Tour absolvierten.) In der Subjektauffassung der Moderne spielt die reale oder imaginäre Reise eine grundlegende Rolle: Die Persönlichkeit befindet sich auf dem Weg, sie besucht Landschaften und Städte, sie lernt die Vergangenheit kennen und begegnet Fremden. Durch diese Begegnungen wird sie befähigt, sich selbst anders zu interpretieren, oder mit Nietzsche gesagt, ihre heißersehnte Einzigartigkeit mit Hilfe von neuen Metaphern zu artikulieren.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die alten Reiseberichte, die nicht ausschließlich mit einem praktischen Ziel entstanden sind (seit den mittelalterlichen *guidas*, die oft einfach abgeschrieben und von den reisenden Verfassern der Spätrenaissance benutzt wurden, gab es immer Reiseberichte von praktischem Nutzen, und ab dem 19. Jahrhundert gab es die Baedeker), für historisch-anthropologische Analysen als mentalitätsgeschichtliche Quellen<sup>2</sup> bzw. im autobiographischen Diskurs als Praktiken der Selbstinzenierung gelten. In dieser Hinsicht werden die Reiseberichte als Sammlung kultureller Praktiken, d. h. als Texte behandelt, die das dynamische Verhältnis des Fremden und des Eigenen erforschen und Mentalitätsstrukturen und kulturelle Regelsysteme dokumentieren. Um jetzt nur einige ungarische Beispiele zu erwähnen: Albert Szenci-Molnár, Márton Szepsi Csombor, István Széchenyi, Sándor Bölöni Farkas und László Németh.

Schreiben, Lesen und Reisen wurden miteinander durch die frühneuzeitliche *ars peregrinandi* eng verbunden, wobei dieses Verhältnis zwar in verschiedenen Kontexten, aber dauerhaft erhalten blieb. Kant zum Beispiel meinte, dass die Reise durch das Lesen, also durch ihre Imagination, zu ersetzen sei, und die Ansicht ist auch bekannt, welche beinahe eine Analogie zwischen Reisen und Lesen/Schreiben annimmt, da der Reisende immer die Spuren ehemaliger Reisender liest und sich aneignet.<sup>3</sup> Wenn es sich tatsächlich so verhält, wenn also das Reisen und das Schreiben/Lesen als sprachliche Inskription der Wahrnehmung und deren Imagination in diesem Sinne miteinander mehrfach – als Voraussetzung, als Supplement, als eine Art Analogie – verschränkt sind, wissen wir immer noch

---

<sup>2</sup> Vgl. Harbsmeier 1982.

<sup>3</sup> Vgl. Grivel 1988, 616.

verhältnismäßig wenig über die Unterscheidungskriterien der praktischen und literarischen Reiseberichte. Auch wenn wir in Betracht ziehen, dass die Figur des Reiseberichts eine entscheidende Rolle zum Beispiel bei der Entstehung des modernen Romans spielte (Cervantes, Sterne, Goethe usw.), beim Studieren der altungarischen Reiseliteratur fällt sofort auf, dass die betont literarische Lesbarkeit der Reiseberichte auch als die Vergänglichkeit ihres praktischen Nutzens – die mit der Zeit zwangsläufig einsetzt – und als Verstärkung des Plötzlichkeit-Effekts aufgefasst werden kann. So lassen zum Beispiel der Tagebuchschreiber Albert Szenci Molnár (*Meine Reise in Italien*, 1596) und Miklós Bethlen in seiner Autobiographie (*Mein Leben – geschrieben von sich selbst*, 1708) zumeist die Landschaftsbeschreibungen und die Anhaltspunkte der praktischen Orientierung aus eben dem Grund weg, weil sie den *guidas* sowieso zu entnehmen sind. Im Gegensatz zu dem schematischen, topischen Denken kommt bei ihnen den eigenen Erfahrungen, die die Programmierbarkeit und Automatisierbarkeit des Reisens verhindern, sowie dem Ereignischarakter der nicht voraussehbaren Zukunft eine ausschlaggebende Bedeutung zu. Leitmotive der Reisenotizen Albert Szenci Molnárs sind die Verewigung der persönlichen Begegnungen, die Bekanntschaften mit Menschen und die Schilderung der Diskussionen; Bethlen stellt dagegen eher die Veränderung seiner eigenen Persönlichkeit dar. Während die *guidas* und ab dem 19. Jahrhundert Baedeker-Führer potentielle Sehenswürdigkeiten und empfehlenswerte Reiserouten kanonisierten, wird unsere Aufmerksamkeit in den literarischen Reiseberichten gerade auf das gelenkt, was am wenigsten nützlich, kalkulierbar bzw. vorhersagbar ist.

Bei der Unterscheidung zwischen Reiseführer und literarischem Reisebericht läge es nahe, mit dem Gegensatz zwischen Fiktivem und Nicht-Fiktivem zu argumentieren, aber im Gewebe der fiktiven und realen Elemente sind sie nicht einmal bei den letzteren (d. h. bei den literarischen Reiseberichten) klar voneinander zu trennen. An anderer Stelle habe ich mich bereits mit der Frage auseinandergesetzt, ob es produktiv wäre, die Abgrenzung dieser hybriden »Gattung« im Rahmen des Medienstreits im 19. und 20. Jahrhundert neu zu denken.<sup>4</sup> Es wäre nämlich zu untersuchen, wie die

---

<sup>4</sup> Szirák 2011.

Reiseberichte auf die Verbreitung der optischen/visuellen Medien in der Vermittlung der Reiseerfahrung reagierten. Während in den Reiseführern eine Dominantenverschiebung vom Text zu den Bildern und die Vereinfachung der sprachlichen Mitteilung zu beobachten ist, gründen die literarischen Reiseberichte ihre Wirkung auf die Komplexität ihrer sprachlichen Verfasstheit. Erstere sind also multimediale Produkte aus Texten, Bildern und Karten, die einen Kanon für Touristen in leicht konsumierbarer Form darstellen, letztere befragen demgegenüber durch Ausnutzung und Kompensierung ihrer monomedialen Möglichkeiten die Bedingungen und Funktionsweise der Wahrnehmung des Fremden, d. h. die Art und Weise der Perzeption und der Sinnggebung.<sup>5</sup> Die Höchstleistungen der ungarischen Reiseliteratur aus der Zwischenkriegszeit vermögen auch darauf hinzuweisen, welches Spannungsverhältnis zwischen der Produktion von Präsenz und Präsenzdefizit einerseits<sup>6</sup> sowie zwischen der Auswirkung des Reisens auf den Körper und deren sprachlicher Darstellung andererseits besteht.

Während die inszenierte Zufälligkeit bei László Németh – sowohl in dem Reiseessay *Die Ungarn in Rumänien* als auch im *Tagebuch aus San Remo* – fast keinen Platz bekommt, sind die als Zeitungsberichte entstandenden Reisebeschreibungen von Lórin Szabó voll von zufälligen, kontingenten, unvorhersagbaren Geschehnissen. Auf seiner Reise nach Siebengürgen 1927 machte sich Szabó die ihn – trotz der Erinnerung an die Vertrautheit – umgebende Fremdheit mit Szenen bewusst, die er eben nicht interpretieren konnte.<sup>7</sup> Der Besuch in Weißkirch bei Schäßburg (Fehéregyháza/Albești – Ort des Todes von Sándor Petőfi) zeichnet sich auch durch seine Ereignishaftigkeit aus. Der Petőfi-Gedenkort, der sein verständnisvolles Publikum und seinen Kontext einbüßen musste, und die durch ihn in Gang gesetzte Erinnerung lösten in dem Reisenden eine Erschütterung mit physiologischen Wirkungen aus:

---

<sup>5</sup> Michel 1990, 256.

<sup>6</sup> Gumbrecht 2004, 30–34.

<sup>7</sup> Siehe den Zwischenfall auf dem Hauptplatz in Klausenburg in der Serie *Utazás Erdélyben* [Reise in Siebenbürgen]. In: Szabó 2003, 199.



Keine einzige Petőfi-Zeile fiel mir ein, mit keinem einzigen Ungar sprach ich über den Dichter, jedoch lebte Petőfi plötzlich in mir, nicht als Literatur, sondern als Schicksal, und die Nähe des Schlachtfelds, des Heiligen Landes, erfüllte mich mit weinendem, stummem Leid.<sup>8</sup>

Lőrinc Szabó, dessen Interpretationsverfahren immer vorsichtig, manchmal sogar un schlüssig waren, berichtete ähnlich über seine Reisen nach Ägypten, Italien oder Deutschland.

László Németh hingegen beschrieb seine Reisen nicht als Journalist, sondern als Schriftsteller. Während Lőrinc Szabó den Reisebericht eher mit der Tagebuchhaftigkeit verknüpfte, erscheint er bei László Németh in Verbindung mit den Gattungen der Bekenntnisse und der Abhandlung. Die geschichtliche Erinnerung spielt bei beiden Autoren eine ausschlaggebende Rolle. Doch während Lőrinc Szabó die in ihrer »Bildhaftigkeit« nicht aufgehende, kaum anzueignende, kontingente Erfahrung des Fremden beibehielt, überdecken László Némeths Bildung, seine Neigung zum systematischen Registrieren und seine utopisch-teleologische Weltanschauung das Gesehene mit einem Netz, dem kaum zu entkommen ist. Das *Tagebuch aus San Remo* ist zugegebenermaßen ein Lesetagebuch. In ihm werden vor allem die kulturmorphologischen und imagologischen Ansichten von Spenglers *Untergang* und Frobenius' *Schicksalskunde* thematisiert, die Németh von Karl Kerényi bekam, während von der Darstellung der Reiseumstände, der Körperlichkeit und Wahrnehmung des Reisenden sowie Landschaftsbeschreibungen nur Spuren vorhanden sind. Das Ziel ist eine Art innere, »geistige Reise«, bei der die äußeren Umstände als bekannte Kulissen fungieren, die von dem Reisenden eher vorgestellt oder heraufbeschworen als tatsächlich wahrgenommen werden:

Der Eisenbahner schreit die Namen der bekannten Stationen von Karst [ein Teil der Dinarischen Alpen – P. SZ.] schon in die Finsternis. Ich höre Nabrezina, als Frobenius seine kühnen Ansichten über die Zahlensymbolik offenbart, und dieses Wort reicht, um auch im Dunklen die bummelnden, laufenden, scherzenden und schimpfenden, winzigen italienischen Eisenbahner des Bahnhofs zu spüren, deren gelegentlich hingeworfene durch die Disziplin des Dienstes hindurch die ureigene

---

<sup>8</sup> Szabó: *Petőfi sírjánál* [An Petőfis Grab]. Ebd., 213.

Verspieltheit aufleuchten lässt, die das Volk dieses Landes: den Soldaten, den Lokführer, den Bahnhofsvorsteher, Mussolini, zu einer spielenden Kinderschar macht.<sup>9</sup>

[D]ieses im Sturm eingenommene Venedig war nur halb aus Stein – zur anderen Hälfte bestand es aus Seele, aus Vision, die die plötzlich sich öffnenden Kirchenräume und das über die Mauer hinüberreichende Laub nur heraufbeschworen, anstatt ihr Material auszumachen.<sup>10</sup>

Auf seiner Reise in Rumänien ließ László Németh der nicht-literarisch (nicht durch die Buchstaben) gesteuerten Erfahrungsweise einen größeren Raum, obwohl er mit gründlichen historischen, soziologischen und ethnografischen Kenntnissen ausgerüstet in den Donaudampfer in Richtung Giurgiu stieg, auf dem er sogar in einem rumänisches Sprachbuch blätterte, um das zu entdeckende Land »im Original« lesen zu können. Im Namen einer unter der Oberfläche leidenschaftlich gesuchten *Tiefe* sind wir tatsächlich Zeugen von immer aufregenderen *Interpretationen von Zeichen*. Aus dem Vergleich von Sprachtyp und Artikulation schließt Németh zum Beispiel auf den Unterschied zwischen *Sprache* und *Anthropologie*: »In der Tiefe der rumänischen Sprache fühle ich die eigensinnige Mundhaltung eines alten, verlorenen Volkes.«<sup>11</sup>; historisch-geografische Erörterungen führen in die Abschnitte über die Veränderungen der Siedlungsstruktur von Bukarest ein, die geistreiche Analyse der Vergnügung – Unterhaltung, Gesang, Tanz – in einer Kneipe dient zu kulturanthropologischen Folgerungen.<sup>12</sup> László Németh macht sich mit großer Lust mit der archivierten und in der lebendigen Umgebung bis heute bewahrten rumänischen Folklore von der Ornamentik der Gewebe über die Ikonenmalerei bis hin zum Bilderreichtum und den Taktarten der Balladen vertraut. Die Selektion und Interpretation des Gesehenen sowie die Wertorientierung werden einerseits von den Einsichten der Kulturmorphologie von Frobenius<sup>13</sup>,

---

<sup>9</sup> Németh 1981, 20.

<sup>10</sup> Ebd. 26.

<sup>11</sup> Németh 1989, 341.

<sup>12</sup> Ebd. 348.

<sup>13</sup> Gemeint sind die *Kulturgeschichte Afrikas* und die *Schicksalskunde*, die auch im *Tagebuch aus San Remo* mehrmals erwähnt wird.

andererseits von der für László Németh immer charakteristischen Kulturideologie geleitet, nach der eine Erneuerung ausschließlich durch die Verbindung des Archaischen mit dem Modernen zu erwarten sei. Dies geht mit einem Interesse am Verstehen einher, das seinerseits eine Vogelperspektive geradezu ausschließt: der Reisende erkennt die Rumänen als Träger einer äußerst überlebensfähigen *anderen* Kultur.<sup>14</sup> Die Idee der prinzipiellen Gleichberechtigung hängt mit einer der wichtigsten Motivationskräfte für die Abreise und für die Betrachtungen zusammen, mit der sogenannten – in Némeths Essays auch anderswo vorkommenden – »Milchbruderschaft« oder mit dem »Donau-Gedanken« (Gedanke einer Donau-Konföderation), der von der gemeinsamen Ausgeliefertheit der kleinen Völker des Karpatenbeckens ausgehend die kulturelle und politische Kooperation, ja sogar eine staatliche Vereinigung vorschlägt. Dieser Raum stellt daher für den Reisenden nicht nur einen realen Ort, sondern zugleich die Wiege der Zukunft, einen Ort der Ansiedlung der *Utopie* dar.

In den Reiseberichten von Dezső Kosztolányi spielen im Allgemeinen die Landschaftsbeschreibungen und die Darstellung der Sitten und Gebräuche eine größere Rolle, dafür interpretiert er aber selten. Genauer gesagt verschiebt er die Interpretation/Bewertung immer, wenn er die sprachliche Inszenierung der *Wahrnehmung*, d. h. die *Einschreibung* der Konturen, der Farben, der Töne und der Aromen *in die Sprache* vornimmt. Zum Beispiel wird die Festlichkeit des feierlichen Zugs der Kardinäle in Rom nicht durch ein kirchlich-kulturgeschichtliches Phänomen, sondern allein durch den Anblick der Oberfläche, durch das Farbenspiel der Kleider der Kirchenoberhäupter unterstützt. Der »beschriebene Blick« konzentriert sich auf die Farben und Stoffe und unterscheidet die Teilnehmer nach dem Farbcode ihrer Bekleidung und ihrer Fahnen. Dieses »Standbild« inszeniert eben jene Eigenschaft, nämlich die Vielfältigkeit der Farben, die das Foto und der Film zu dieser Zeit nicht zu zeigen vermochten. Das stumme Tableau wird zugleich durch die italienische Volkssprache begleitet: durch das Aufrufen des rustikalen Diskurses (»i gamberi cotti«, d. h. gekochte Krebse), der aufgrund einer Ähnlichkeit ferne Vorstellungen miteinander verbindet und die feierli-

---

<sup>14</sup> Ebd., 364.

che Szene ironisiert. (Die humorvolle Ausdrucksweise ist vielsagend, denn sie vergleicht die vom Scheitel bis zur Sohle rot gekleideten Priester mit dem Panzer des Krebses und vertauscht dabei einen kulturellen Code mit einer Naturgegebenheit ...) Darüber hinaus enthält das Bild keinen weiteren Gestus der Interpretation: der Schluss des Abschnitts – »Dies ist das Märchen der Farben.«<sup>15</sup> – deutet auf eine mögliche Semiotik der Farben hin, ohne sie ausführlich zu entfalten. Dass die Einmaligkeit nicht zitierbar ist, wird mancherorts durch die Verwendung von Touristenklischees bestätigt:

Diese Straße in Neapel ist voller Schein, voller Lärm, voller Duft, voller Geschmack, voller Schärfe und voller Erdschollen. Sie bestürmt alle meine fünf Sinne, pocht heftig an das Tor des Lebens und ich öffne es, um alles in mich aufzunehmen, es zu verschlingen.<sup>16</sup>

»Die Straße in Neapel« erscheint als eine Art Baedeker-Zitat, als ein Effekt, der das topische Denken des Lesers hervorruft. Sie muss für sich selbst stehen, weil ihre Beschreibung in einer Wiederholung (voller ..., voller ..., voller ...) besteht, die ihre Einmaligkeit gerade nicht zu vermitteln vermag. Statt der oft ins Allgemeine oder ins Leere laufenden Beschreibungen von Ansichten legt Kosztolányi eher Wert auf die Kontaktaufnahme mit den Menschen und die Inszenierung des Gedankenaustauschs mit ihnen. So widmet er »*der Lektüre*« des sich in der Öffentlichkeit bewegenden *Körpers* große Aufmerksamkeit, wobei er regelmäßig mit dem topischen Denken kämpft, welches kulturelle Kenntnisse der Perzeption vorziehen würde. Die miteinander verschränkten Diskurse und das ironische Zusammenspiel des Sinnlichen und des Abstrakten stehen beispielhaft für die Bedingtheit der Wahrnehmung, für die Ungewissheit der Möglichkeit von Erfahrung, letztendlich für die Unentscheidbarkeit von Kognition und Performativität.

Von allen Autoren der ungarischen Reiseliteratur in der Zwischenkriegszeit war es Kosztolányi, der am ehesten zur *Selbstreflexion* neigte. Als leidenschaftlicher und bekennder Liebhaber des Reisens verband er damit die Möglichkeit des Spiels und des ab-

---

<sup>15</sup> Kosztolányi 1996, *Az ünnep*, 21–22.

<sup>16</sup> *Itália*, Ebd. 71.

wechslungsreichen Rollenspiels – d. h. der Selbstinszenierung – und dadurch auch die Möglichkeit der Aufhebung der Gültigkeit von verfestigten Kenntnissen und Identitäten, sowie das Erlebnis der virtuellen Befreiung vom Geschehensein. Die Gestaltbarkeit der Identität des Reisenden wird dadurch nur noch gesteigert, dass er sich als Produkt des vermeintlichen, imaginären Blicks des Anderen, als Teilnehmer eines von dem Anderen mitverfassten Rollenspiels versteht.<sup>17</sup> Kosztolányis literarische Reiseberichte haben das Ziel, *das Imaginäre* zu aktivieren, sie versuchen also die – visuelle oder stimmungsbedingte – *Einmaligkeit und den Ereignischarakter der Erfahrung durch sprachliche Vorstellung* zu vermitteln. Dies wird im Rahmen eines Kampfes mit den technischen Medien vollzogen, d. h. im Bewusstsein des defizitären Charakters der Literatur in Bezug auf Spektakularität und Versinnlichung einerseits und in voller Kenntnis der Tatsache andererseits, dass die Elemente der medialen Bedingtheit (die ins Gedächtnis eingeprägte Wahrnehmungsschemata, Texte und Bilder) der Erfahrung immer schon zuvorkommen.

Sándor Márai entwirft eine besondere Mischung aus der Lebendigkeit des Ausschau-Haltens und der Beschreibung der Spektakularitäten, wie sie für Kosztolányi charakteristisch sind, und aus den Reisekommentaren, die eher als Abhandlungen zu betrachten sind und in denen die kulturhistorische Geschultheit in *Kulturkritik à la László Németh* übergeht. In dem ersten großangelegten Reisebericht des von Spengler beeinflussten Márai, der 1926 mit dem Titel *Auf den Spuren der Götter* über seine Nahost-Reise entstand, scheinen die Interpretationschemata und die Wertorientierung genauso durch die Ansichten dieses einflussreichen Geisteswissenschaftlers bestimmt zu sein, wie später in den entsprechenden Abschnitten der *Bekenntnisse eines Bürgers*, der *Tagebücher* oder sogar im *Wunder des San Gennaro*. Über den *Blick*, den der reisende Erzähler auf Ägypter, Pariser oder Neapolitaner wirft, kann gesagt werden, dass er grundsätzlich Typen herstellt, und zwar so, dass er das Gesehene schon bekannten, als Evidenz geltenden, kulturmorphologisch begründeten *Topoi* zuordnet. Die Frage der Fremdheit wird daher entweder den großen *Darstellungen* der europäischen Hoch-

---

<sup>17</sup> Vgl. Passagen in *Esti Kornél und Esti Kornél kalandjai*; Kosztolányi 2005; 2006.

kultur, d. h. den kulturgeschichtlichen-künstlerischen Codes, oder – zumeist von Spengler stammenden – *kulturmorphologischen* bzw. *imagologischen Klischees* zugeordnet, die in der Regel »die Verarbeitungswege der fremden Erfahrung vorschreiben«. <sup>18</sup> Die Figuren in Kairo, Paris oder Neapel erscheinen zumeist als Verkörperung von Urtypen, deren Habitus in der fernen Vergangenheit wurzelt, durch sie bestimmt ist und eigentlich seit Jahrhunderten und Jahrtausenden unverändert geblieben ist: »Während seiner Arbeit sieht der Fellache dem überstürzten Eilzug der Eroberer heute genauso nach wie vor fünftausend Jahren, zur Zeit des ersten Pharaos Menes.« <sup>19</sup>

Wie er nun, als die Tür sich öffnet, an der Schwelle stehenbleibt, mit einer Hand den Eierkorb vom Kopf nimmt, dann leicht das Knie beugt und die rechte Hand mit einer schwungvollen Bewegung grüßend an die Stirn führt: Diese Armbewegungen sind spanisch. So grüßten die Granden und die Hidalgos, den Hut mit dem Federbusch behäbig schwenkend, den Vizekönig. <sup>20</sup>

In *Das Wunder des San Gennaro* warten die Fischer von Neapel in einer mythischen Zeitlosigkeit auf die Überraschung und auf das Wunder. Ihr Blick, ihr Warten ändert sich durch die Jahrtausende nicht: sie nehmen die Landung von Ulysses und die ankernde amerikanische Flotte, also die Gründung und den Untergang der europäischen Kultur, mit dem gleichen Blick wahr. Während wir über die Natur des uralten »Blicks« und des »Wartens« dieser Fischer, folgerichtig über die Natur der »Überraschung« und des »Wunders« eigentlich nichts Näheres erfahren, versucht der Erzähler, sich als Zeuge großer Zeiträume darzustellen, indem er die bekannte Formel über den Gegensatz zwischen den großen kulturgeschichtlichen Epochen und dem von ihnen getrennten, aber sie alle überdauernden einfachen Volk anwendet. Dieses unverhohlene Überlegenheitsbewusstsein wird nicht selten mit der *Übertreibung des kulturmorphologischen Vergleichs*, mit der humorvollen zeitlichen Ausdehnung der Ähnlichkeit, d. h. mit der rhetorischen Ver-

---

<sup>18</sup> Siehe Kulcsár Szabó 2010, 149.

<sup>19</sup> Márai 1927, 44. Übers.: Péter Szirák.

<sup>20</sup> Márai 2004, 20.

hüllung des temporalen Unterschieds verbunden.<sup>21</sup> Nach diesen Textabschnitten »kann das Verstehen, das überwiegend auf kulturelle Klischees zurückgreift, nur die Erfahrungen verzeichnen, die es selbst vorbereitet, sogar zum Teil als bereits Bekanntes (voraus)gesetzt hat«<sup>22</sup>. Die Figuren der bereisten Landschaften werden aufgrund der »kulturgeschichtlichen Klischees der Bekanntheit« dargestellt. Die fehlende Neuformulierung ihrer Seinsweise, ihrer Individualität sowie die atemporale Struktur der humorvoll wirkenden Vergleiche verweisen auf einen erzählerischen Blick, der eher die aus den Vorkenntnissen stammende Stabilität als die Veränderbarkeit zu registrieren vermag. Die vielleicht viel zu prägnante Musterhaftigkeit von Márais Reiseberichten und Reisenotizen folgt Spenglers kulturideologischer Formel über das Verkommen der europäischen Kultur zu einer Zivilisation.

Der literarische Reisebericht, eine recht produktive »Gattung« der ungarischen Literatur, die ihre Höchstleistungen in der Zwischenkriegszeit erreichte, mag in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zuvorderst aus politischen und mentalitätsgeschichtlichen Gründen verschwunden sein. Aus Némeths, Márais und besonders Kosztolányis Feder wurde er zu einem Vorbild der komplexen literarischen Textualität, und sein Aufschwung in neuerer Zeit gilt als Verdienst von Péter Esterházy, dem Schriftsteller nämlich, der in seinem Buch *Donau abwärts* auf die von Kosztolányi ausgearbeiteten Gattungsformeln zurückgreift.

*Aus dem Ungarischen von Ibolya Gadóczy*

---

<sup>21</sup> »Die vier Hallen des Forums der Galleria Umberto, die als Spazierwege dienten, füllten sich zu dieser Stunde mit Müßiggängern. Alle waren sie da, die seit mehreren tausend Jahren schon ihre Zeit zu Mittag und zu Abend hier zubrachten: die Schwarzmarkthändler; die Mädchen, die auf die amerikanischen Matrosen warteten; die Winkel-Schreiberlinge; die berufsmäßigen Gelegenheitszeugen; die Fremdenführer; die Schuhputzer; die Morphiumsmuggler; die Valutenhändler; die Geheimpolizisten, die das schlendernde Völkchen gelassen beobachteten; schließlich alle, die gekommen waren, um Morphium zu kaufen oder einen Zeugen zu heuern, weil sie am Vormittag auf dem Rathaus oder auf der Polizei etwas zu erledigen hatten.« (Márai 2004, 31)

<sup>22</sup> Kulcsár Szabó 2010, 150.

## Literatur

- Grivel, Charles: Reise-Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht/ Ludwig K. Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988, 615–634.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M. 2004.
- Harbsmeier, Michael: Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen. Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen. In: Antoni Mączak/Hans-Jürgen Teuteberg (Hg.): *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung*. (Wolfenbütteler Forschungen 21). Wolfenbüttel 1982, 1–31.
- Kosztolányi, Dezső: *Elsüllyedt Európa* [Versunkenes Europa]. Budapest 1996.
- *Ein Held seiner Zeit*. Reinbek bei Hamburg/Berlin 2005.
- *Die Abenteuer des Kornél Esti*. Berlin 2006.
- Kulcsár Szabó, Ernő: A tudás mint a nyelv »befagyasztása«. Avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez? [Das Wissen als »Einfrierung« der Sprache. Oder: Tragen Stereotype zum Verstehen bei?] In: Ders.: *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*. Budapest 2010, 135–159.
- Márai, Sándor: *Istenek nyomában*. [Auf den Spuren der Götter]. Budapest 1927.
- *Bekenntnisse eines Bürgers*. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. München 2000.
- *Das Wunder des San Gennaro*. Aus dem Ungarischen von Tibor Simányi. München 2004.
- Michel, Willy: Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart. In: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990, 254–281.



- Németh, László: *San Remó-i napló* [Tagebuch aus San Remo]. Budapest 1981.
- *Magyarok Romániában* [Die Ungarn in Rumänien]. In: Ders.: *Sorskérdések*. Budapest 1989. 336–408.
- Szabó, Lőrinc: *Emlékezések és publicisztikai írások* [Erinnerungen und Publizistisches]. Budapest 2003.
- Szirák, Péter: Az utazás eseményszerűsége. A kora újkori magyarországi utazási irodalom egynémely aspektusa [Die Ereignishaftigkeit der Reise. Aspekte der ungarischen Reiseliteratur der frühen Neuzeit]. In: Mihály Imre et al. (Hg.): *Eruditio, virtus et constantia. Tanulmányok a 70 éves Bitskey István tiszteletére I–II*. Debrecen 2011, 327–333.

## **Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur in dem Roman *Donau abwärts* von Péter Esterházy**

*Wohin man reisen muß.* – Die unmittelbare Selbstbeobachtung reicht lange nicht aus, um sich kennen zu lernen: wir brauchen Geschichte, denn die Vergangenheit strömt in hundert Wellen in uns fort; wir selber sind ja nichts als das, was wir in jedem Augenblick von diesem Fortströmen empfinden. [...] man *reisen müsse*, wie Altvater Herodot reiste [...] Es leben sehr wahrscheinlich die letzten drei Jahrhunderte in allen ihren Kulturfärbungen und -strahlenbrechungen auch in *unsrer Nähe* noch fort: sie wollen nur *entdeckt* werden. [...] Wer, nach langer Übung in dieser Kunst des Reisens, zum hunderttägigen Argos geworden ist, der wird seine *Io* – ich meine sein *ego* – endlich überall hinbegleiten und in Ägypten und Griechenland, Byzanz und Rom, Frankreich und Deutschland, in der Zeit der wandernden oder der festsitzenden Völker, in Renaissance und Reformation, in Heimat und Fremde, ja in Meer, Wald, Pflanze und Gebirge die Reise-Abenteuer dieses werdenden und verwandelten *ego* wieder entdecken.

(Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches)

### **I. Über Reiseliteratur**

Mit seinem 1991 veröffentlichten Roman *Donau abwärts* pflegt Esterházy eine kulturelle Tradition, die vermutlich bis zu den Anfängen der Literaturgeschichte zurückreicht. Trotz des Universalcharakters dieser Tradition handelt es sich hierbei um eine kulturelle Praxis, die je nach Epochen in verschiedenen Formen vorhanden ist und deren literarische Repräsentationen parallel zu der Gestaltung dieser Praxis immer wieder nach neuen Mustern strukturiert wurden und werden. Nietzsches oben zitierte Worte vom Ende des 19. Jahrhunderts deuten bereits auf einen komplexen und bis in die kleinsten Details ausgearbeiteten Reisebegriff, in dem die früheren Auffassungen kulminieren: Auf einer Entdeckungsreise begegnen wir nicht nur Gegenden, sondern auch der durch diese Reisen

erschlossenen Vergangenheit, in deren Kontext sich Selbstwahrnehmung und Selbstdefinition immer wieder verändern.

Parallel zur Umwandlung der Reisepraxis und zur Verbreitung des Massentourismus, der schon zu Nietzsches Zeit in einer gewissen Form vorhanden war, wurde nicht nur die Reise nach und nach organisierter und zunehmend institutionell kodiert, sondern auch die Reiseliteratur selbst wandelte sich. Dabei gab es immer eine Trennlinie zwischen eher pragmatisch ausgerichteten Schriften und Texten, die die Thematik des Reisens in komplexen semiologischen Zusammenhängen behandeln. Sie wurde mit der Zeit zwar markanter, konnte jedoch noch immer nicht eindeutig identifiziert werden. Besonders problematisch ist es, zu beschreiben, worin Reiseliteratur eigentlich besteht, denn sogar die einschlägigen Definitionen weisen eher auf die Hybridität dieser literarischen Tradition hin. Mary Baine Campbell spricht beispielsweise von einer »aus anderen Gattungen geborene Gattung«.<sup>1</sup> Unter literaturgeschichtlichem Aspekt darf weiterhin nicht verschwiegen werden, dass die Entstehung der Reiseliteratur und die des modernen Romans eng miteinander verflochten sind.<sup>2</sup> Jan Brom versucht, sich über die verschiedenen Definitionen einen Überblick zu verschaffen, indem er sich für die Unterscheidung zwischen einer nicht vorwiegend fiktional ausgeprägten Gattung (*travelouge*) und einer breiteren thematischen Kategorie fiktionaler und nicht fiktionaler Werke (*travel writing*) einsetzt. Er weist aber auch darauf hin, dass in dieser Hinsicht fiktionale und nicht-fiktionale Elemente schwer voneinander zu trennen sind.<sup>3</sup> Betrachtet man jedoch die Anfänge der Reiseliteratur im Kontext der Medialitätsgeschichte, das heißt, untersucht man, mit welchen Strategien die verschiedenen Texte auf die Veränderungen reagierten, die infolge der Verbreitung der optischen Medien in der medialen Vermittlung von Reiseerfahrungen stattfanden, kommt man zu einem anderen Ergebnis. Im »*travelouge*« gewinnt die Visualität neben der Schriftsprache immer mehr an Bedeutung. Durch die Verflechtung von Text, Fotos und Karten kommt ein multimediales Produkt zustande, das die schnelle Identi-

---

<sup>1</sup> Zitiert in Borm 2004, 14f.

<sup>2</sup> Pordzik 2005, 3–4f.

<sup>3</sup> Borm 2004, 14f.

fizierung der von Touristenblicken erfassten Räume ermöglicht und gleichzeitig die Voraussetzungen für eine Fremderfahrung schafft, die mit dem Subjekt nur oberflächlich in Berührung kommt und leicht zu rezipieren ist. Willy Michel schildert hierzu, dass der literarische Reisebericht hingegen nicht über die entdeckten Gegenden und Kulturen informiert, sondern auf Grund des medialen Funktionswandels eher die Mechanismen der Fremdwahrnehmung erkundet, wobei der Reisebericht weitgehend das Ausdruckspotenzial des eigenen Mediums nutzt.<sup>4</sup> Der ungarische Literaturwissenschaftler Péter Szirák bemerkt hierzu:

Der literarische Reisebericht ist nicht von demselben Nutzen wie ein Baedeker-Reiseführer, da er eben die Schwierigkeiten der Perzeption und der Sinnstiftung, d. h. das Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden erforscht.<sup>5</sup>

Dieses wechselseitige Verhältnis nimmt im hier zu behandelnden Esterházy-Roman eine Schlüsselposition ein. Seine Gestaltung lädt zur Deutung im weltliterarischen Kontext ein und reiht das Werk gleichzeitig in die am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts durch Claudio Magris, Italo Calvino und Christoph Ransmayr gekennzeichnete Prosatradition ein, für die ein zunehmendes Interesse am Thema Reisen charakteristisch ist. Während sich der Text eine feste Position innerhalb »der regionalen Postmodernität«<sup>6</sup> verschafft, kann er ebenfalls als die Wiederbelebung einer in der ungarischen Literatur für Jahrzehnte verschwundenen Tradition eingestuft werden. Nach Sándor Márai und Dezső Kosztolányi, deren Texte in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Reiseerfahrungen eingehend und abwechslungsreich beschreiben, folgte nämlich eine lange Epoche ohne Reiseliteratur in diesem Sinne, die erst mit dem Erscheinen des Romans *Donau abwärts* endete, der sich zwar von einer anderen Warte aus, aber nicht mit einem geringeren Anspruch als Kosztolányi mit dem Wesen der Reise auseinandersetzt.

---

<sup>4</sup> Michel 1990, 255f.

<sup>5</sup> Szirák 2010, 419f.

<sup>6</sup> Kulcsár Szabó 1996, 230f.

## II. Reise und Selbstreflexion

Mit dem Titel dieses Romans verknüpft sich die wohlklingende, wenn auch vielleicht überstrapazierte Bezeichnung »Donau-Roman« – ähnlich wie *Ein Produktionsroman* als der »Fußballroman« und *Harmonia Caelestis* als der »Vaterroman« bezeichnet wird. Die Verkoppelung von Ort und Gattung passt aber in den vom Roman geschaffenen Kontext hinein. Dieses Attribut zeigt, dass sich die Donau im Roman als Textstelle(?) im doppelten Sinne des Wortes offenbart. Aus zahlreichen Anekdoten, Erzählungsfragmenten und fiktiven Briefen entfalten sich die zwei (oder unzähligen) Donau-Abenteuer so, dass der Bericht zu einer Wanderung zwischen Texten, Diskursen und Zeitepochen wird.

Selbst dieser wissenschaftliche Beitrag, der sich als Bericht über diese »Wanderung zwischen den Texten« lesen lässt, beweist wohl, wie schwer man sich von der Romansprache befreien kann, die die Reise und die Textgestaltung miteinander in Verbindung setzt und die Reisebegriffe in eine Metafiktion verweist. Die metaphorische Gleichsetzung von Schreiben/Lesen und Reise beruht in der europäischen (durch den Buchdruck geprägten) Kultur allem Anschein nach auf der Vorstellung einer linearen Fortbewegung. Dass die visuelle Wahrnehmung bei beiden Tätigkeiten eine große Rolle spielt, trägt zu dieser Gleichsetzung wesentlich bei. Die Reflexion über diese Analogie ist in den literarischen Werken schon längst nachzuweisen. Calvins *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, zehn Jahre vor dem Esterházy-Roman erschienen, konnte das poetische Potenzial in der Analogie Lesen–Reisen ausgesprochen produktiv ausnutzen. Dass sich der vorliegende Roman einer besonders reichen und ausgedehnten Tradition anschließt, indem er den in der mitteleuropäischen Kultur dominanten Donautopos einbezieht, kündigt der Text selbst an:

Da begriff ich, daß ich von diesem Fluß alles bekommen würde, Auskunft über Berge und Wasser, Geschichte, Volkskunde, Fremdenverkehr, samt Anekdoten, Hoffnungen und Toten, alles würde da sein, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft [...] und Fischsuppe, und Menschen würden sein. (31)

Semantisch sind diese Begriffe nur ziemlich locker verbunden, es ist vielmehr die diskursive Macht der Sprache, die sie nebeneinander anordnet. Der Text inszeniert, wie an mehreren Textstellen hervorgehoben wird, die Donau mit Hilfe von Anspielungen auf die ungarischen Dichter Csokonai, Kölcsey und József als »eine Fiktion« (20).

Eine traditionelle Voraussetzung für die Rezeption der Reiseliteratur ist, dass die im Buch dargestellten Länder, Städte und Gebäude auch außerhalb der Textwelt existieren, und also vom Leser beabsichtigt werden können, so argumentiert Charles Grivel in seiner interessanten Studie *Reise-Schreiben*, in der er zu der reinen Referenzialität des Reiseberichtes Stellung nimmt.<sup>7</sup> Am Beispiel der Definitionsversuche von Borm ist festzustellen, dass die Textfunktionen, die sich auf reale geographische Orte beziehen, das Dilemma des Wahrheitsempfindens zur Folge haben. Diese Problematik begleitet also die Geschichte der gesamten Gattung und bildet zugleich eine wichtige Grundlage für die Lesart des Romans, – die Selbstreflexion von *Donau abwärts* richtet sich demzufolge auch ständig auf die besondere Spannung zwischen den referentiellen und literarischen Elementen des Reiseberichts.

Bei Donaueschingen zitiert der Erzähler zum Beispiel zuerst aus seinen Notizen – »Das schrieb ich in mein Heft, dort, wo die beiden Flößchen sich vereinigen, von wo *die Sache* Donau genannt wird.« (30), dann spricht er über seinen Spaziergang an der erwähnten Stelle: »Ich lief das kurze, steile Ufer hinab und schlenderte bis zum Y.«<sup>8</sup> In diesem Kontext, der den Akt des Schreibens betont, enthüllt sich die Katachrese, die auf der Ähnlichkeit zwischen Buchstaben und Naturformen basiert. Die Beschreibung des Zusammenflusses zweier Gewässer bezieht sich nicht nur auf die beim Lesen imaginierte Landschaft, sondern gleichzeitig auf die visuelle Materialität der Beschreibung. Y ist im Ungarischen der mittlere Buchstabe des Wortes » *folyó*« (Fluss). Das bemerkt sowohl der seine eigenen Notizen lesende Erzähler als auch der implizite Leser. Im Zusam-

---

<sup>7</sup> Grivel 1988, 631.

<sup>8</sup> »Lefutottam a rövid, meredek parton, és kisétáltam az Y tövéig«. Esterházy 1991, 27f.

menwirken von Anspielungen auf Attila József wird eine typische Reisesituation geschildert:

Dort saß ich dann und blickte auf das Wasser, wie es sich mischte, versuchte, es auseinanderzunehmen, mit einiger Übertreibung: die Wassermoleküle zu erkennen, dies ist das der Breg, dies sicherlich das der Brigach, und dort!, das dort ist schon die Donau. (30)

Die Inszenierung ruft das Gedicht »An der Donau« (»A Dunánál«) wach, und das Wort Wassermoleküle selbst erinnert uns an ein anderes Gedicht, an »Eine Winternacht« (»Téli éjszaka«). Mit einem Blick, der die Technik der optischen Medien imitiert, beobachtet also der Erzähler das Wasser, in dem die Breg- und Brigach-Tropfen zur Donau werden. Während die Donau-Allegorie im Gedicht von Attila József mit dem Bild des »wirren, weisen und großen« Flusses die harmonische Einheit von Individuum und Gesellschaft impliziert, garantiert hier die Begegnung mit der Donau und mit den von ihr wachgerufenen Überlieferungen die Integrität des Subjekts nicht, da diese Begegnung nur als Ergebnis rhetorischer Mittel zu verstehen ist:

Angeblich soll man – ich weiß nicht mehr, wo ich es gelesen habe – die Donauquelle finden, indem man einen Fluß sucht, der glaubwürdig die Donau ist, und dann am Ufer entlang geht und geht, ohne Unterlaß murmelnd: Das ist die Donau, das ist die Donau. (30)

Der Text ist demzufolge das Endprodukt einer Kombination von Erzählerpositionen. Wollten wir ein Schema der narrativen Bewegungen angeben, so ist zu behaupten, dass der Leser zwei Donau-Geschichten verfolgen kann, zwischen denen dreißig Jahre liegen. Aufgrund der Anspielungen kann der Erzähler des retrospektiven Berichts über das Roberto-Abenteuer mit dem Erzähler gleichgesetzt werden, der als Erwachsener die Reise erlebt, also mit dem Reisenden selbst. Diese stark anthropomorphisierende Lesart, die sich vor allem am Gebrauch der Ich-Form orientiert, gerät jedoch ins Wanken, sind doch die Bezugselemente der Ich-Formen dank der abwechslungsreichen und wechselhaften Modalitäts- und Perspektivenwechsel des Textes nicht eindeutig zu identifizieren. Der Reisende steht weiterhin in einem ständigen Dialog mit seinem

geheimnisvollen Auftraggeber. Ihm schwebten nicht nur Worte von Batsányi (»Reisender begann zu reisen. Er richtete den schläfrigen Blick auf Donaueschingen« [37]) vor, sondern auch ein Satz aus dem Märchen Robertos: »Das ist kein Märchen, plusterte ich mich sofort auf, es handelt doch von uns, denn es handelte von einem Reisenden, der an der Donau entlang reiste, ›der den schläfrigen Blick wiederholt auf Donaueschingen richtete.« (37) Die Beschreibung des Verhältnisses zwischen dem Kind und der Geschichte Robertos beziehungsweise der Mutter interpretiert ebenfalls das Verhältnis zwischen dem Reisenden und dem Auftraggeber aus einer durch den Intertext erschaffenen Distanz. Der Literaturwissenschaftler Péter Fodor hat darauf hingewiesen, dass das Verhältnis zwischen den beiden Figuren als eine Beziehung zwischen »Bericht-Erzähler und fiktivem Rezipienten« interpretiert werden kann.<sup>9</sup> Die eine Seite wird durch bestimmte Erwartungen (»Machen Sie die Wirklichkeit wirklichkeitsgetreu« [112]), durch das Moment des Erlebens und Einswerdens sowie durch die Präferenz einer soliden, genau festgelegten Identität gekennzeichnet. Die andere Seite hingegen zeichnet sich durch die Ablehnung von »Who is Who«-Fragen im Namen eines heterogenen Subjekts aus, das durch die performative Macht der Sprache geschaffen wurde (»und den hauptsächlich dieses *Ist* erschuf« [36]) Das Zitat aus den eigenen Schriften strukturiert gleichzeitig die narrativen Verhältnisse um, da der von Roberto erzählende Reisende selbst als eine Figur in Robertos Märchen erscheint, wodurch die unendliche Widerspiegelung zum wesentlichen Bestandteil der gesamten Erzählung wird.

*Donau abwärts* ist merklich bestrebt, den metaphysischen Ursprungsbegriff umzudeuten und ihn in einen ironisch-relativierenden Kontext einzubetten. Fodor geht weiterhin darauf ein, wie das Spiel mit der Doppeldeutung des Wortes Quelle – die natürliche und die philologische – in diesen Vorgang einbezogen wird.<sup>10</sup> Am Anfang des Buches erzählt Roberto über die Quelle der Donau,

... er, Roberto, habe mit *jener* Frau gesprochen, in deren dunkler, säuerlicher Küche die, sagen wir so, Donau *entspringt*, obzwar es nicht

---

<sup>9</sup> Fodor 2003, 55f.

<sup>10</sup> Ebd.



ausgeschlossen sei, daß das aus der niedrigen Traufe herabrinne Wasser die Quelle speist, aus der die Traufe ihr Wasser bezieht, so daß sich hier also gleich ein endloser Zyklus ergibt. (22)

Der Ursprung als das einzige, identische Bild des erzählerischen Subjekts wird aufgehoben: Die Textstelle, die das Konzept Fluss umdeutet und es statt einer Quelle eher als einen ständigen Kreislauf betrachtet, lässt sich als *mise en abyme* der Erzählstruktur des Werkes deuten.

Wie die Suche nach der Donau-Quelle zeigt, kommt dem Motiv der Suche im Roman eine besondere Bedeutung zu, was mit der gattungs- und reisehistorischen Vorgeschichte zu erklären ist. Die Entdecker der früheren Neuzeit machten sich in der Hoffnung auf noch nicht eroberte Gebiete und noch nicht gefundene Schätze auf den Weg. Zweck der späteren Reiseliteratur, die sich mit dem Bildungsroman verflochten hat, wird eine Art (Selbst)Erkenntnis. Diese Tendenz wird aber durch die Stil- und Gattungsregister der Sprache des Romans *Donau abwärts* recht ironisch neu definiert. Die Erzählung ist – besonders bei den Abenteuern mit dem geheimnisvollen Roberto – von Wendungen aus Detektiv- und Spionageromanen durchsetzt (»ich nicht behauptete [...] sie seien das Ehepaar Rosenberg auf der Flucht vor den FBI-Bütteln« [51]) Die Erzählstränge finden sich nicht in einem für den Leser beruhigenden Ende zusammen. »Die Ermittlung« wird auch als philologische Tätigkeit inszeniert. Während am Anfang des Werkes die retrospektive Erzählweise dominiert, herrscht im dritten Kapitel die wissenschaftliche Objektivität, gekennzeichnet durch die Verwendung der zweiten Person Plural, vor. Der absichtlich manierierte, wichtigtuersche Stil gilt als Parodie des typischen philologischen Diskurses: »überhaupt etwas zu sein – ja wohl eine Parodie ist« (17). Nicht einmal auf diese Weise kann das Lesen jedoch zu einer festen, endgültigen Lösung verhelfen – ob es nun um Schicksalsfragen von Ost-Mitteleuropa oder um das Wesen des Deutschseins (oder Französischseins) geht. Der Text stellt auch die Nationalidentität als Produkt der einander erklärenden Perspektiven, als ein kontextabhängiges Phänomen dar: »Aber wer bräuchte denn Paris auch dringender als ein Deutscher! Denn Paris, der Franzose, der Nicht-Deutsche hat dann und nur dann eine Bedeutung, wenn der Deutsche eine hat!« (17)

Das Motiv der »Spurensuche« verknüpft sich im tropischen Rahmen des Romans immer wieder mit der Intertextualität: »Nur bis zum nächsten Baum, sagte der Reisende, er weiß nicht mehr, nach wem.« (74) Das Idiom »jemandem auf der Spur sein« gewinnt seine ursprüngliche Bedeutung – im Sinne von Bewegung im Raum – zurück, wandelt sich aber gleichzeitig in eine metafiktionale Form um, da der Rezipient auch »die Spuren« des Gedichtes *Fától fáig* [Von Baum zu Baum] von Sándor Kányádi erkennt.

Zur Aufdeckung des Geheimnisses der Donau verwendet die Erzählung auch Mittel der naturwissenschaftlichen Welterklärungen: Zahlen, Rechnungen werden instrumentalisiert. Es taucht sogar das Experiment als Erkenntnismethode auf: »[Ich] warf so weit wie möglich (Hauptströmung!) ein Blatt hinein und maß die Zeit, 10 Sekunden, das sind dann in 1 Minute, sagen wir, 20 Meter« (30). Götz Großklaus berichtet, dass im achtzehnten Jahrhundert die Beschreibung der wilden Natur im mathematisch-geometrischen Rahmen zwecks ihrer Zähmung zu einer verbreiteten Strategie zur Bewältigung der durch die fremden Naturräume hervorgerufenen Fremderfahrung wurde. Eine solche Thematisierung der Naturräume »überführt deren sinnliche und gegenständliche Wirklichkeit ins Abstrakte von Maß-Relationen.«<sup>11</sup>

Esterházy's Text deutet oft auf die Tradition der Fremdwahrnehmung hin. Die Eindeutigkeit als Voraussetzung für die exakten Wissenschaften wird aber durch die Romansprache aufgehoben. Die Zahlen enthüllen sich entweder als überflüssige oder nutzlose Informationen (der Erzähler nennt sich nach dem Blatt-Experiment selbst einen *Esel*). Diese Angaben können des Weiteren andersartige, nicht rationalisierbare Einsichten vermitteln – »168 seien das gleiche wie die 768« (101) – ganz gleich, ob es um die Stufenzahl des Kirchturmes in Ulm oder die der Steingrube in Mauthausen geht. »[D]ie Naturgesetze sind nicht vom Herrn, nicht von den Engeln, nicht von der Natur – vom Menschen! Nur er pusselt hier herum« (85) – so summiert sich die Skepsis den Doktrinen gegenüber den »harten Wissenschaften«. Während die Beschreibung voller Operationen mit Größen und Zahlen auf die Abstraktion der Erfahrung abzielt, wird sie beim Messen ständig durch die Materialität blockiert. Ein

---

<sup>11</sup> Großklaus 1990, 224f.

Beispiel dafür ist die »schmierige Blutspur« (195) am Schaufenster, die den Wasserstand zur Zeit des Hochwassers im Jahre 1838 zeigt, und der Deckoffizier Hubert Hegedűs, der ohne einen Pegel über den Wasserstand nur noch sagen kann: »keine Stange«! (106)

Das Motiv der Spurensuche ruft schließlich auch den Topos einer Reise in Erinnerung, die nicht zu einem äußeren, fassbaren Endziel, sondern zu inneren Landschaften der Seele führt. In den Werken von Sándor Márai kehrt diese allegorische Interpretation oft wieder, und das Werk *Füveskönyv* ist von der Erkenntnis geprägt, dass »die Selbsterkenntnis die größte Reise ist«.<sup>12</sup>

Im Roman finden wir einen Satz, der als eine Paraphrase dieser Textstelle zu deuten ist und mit der Fortsetzung des obigen Gedankenganges die konventionelle Subjektkonstruktion destabilisiert. Das Subjekt wird nicht mehr der Außenwelt entgegengesetzt und als eine höhere Stufe der Wahrheit wahrgenommen. Bei Esterházy kann das Dasein des reisenden Ichs in seinem Übergangszustand, in seiner Zeitlichkeit sowie in seiner ständigen Inszenierung erfasst werden:

Jede Reise ist eine innere Reise, das heißt, Reisender sucht sich selbst. Als ob es jemanden gäbe, den man suchen könnte. Reisender ist verpflichtet, nicht eine Persönlichkeit zu sein, irgend jemand zu sein, er hat also umherzuirren zwischen Jemand und Niemand. (38)

Die selbstreflexiven Aspekte, die gleichzeitig als Komponenten der Gestaltung von sich selbst gelten, setzen eine Lesart voraus, die ihrerseits als »Wanderung«, als eine Suche ohne jegliche von einer äußeren Instanz bestimmte Reiserouten und Endziele zu beschreiben ist.

### III. Roman der Gegensätze

Der Roman *Donau abwärts* lässt sich auch als ein Versuch lesen, in unserer Kultur einflussreiche Dichotomien zu hinterfragen. Der wichtigste Prätext des Romans, das Gedicht »A Dunánál« [An der

---

<sup>12</sup> Márai 2006, 10f.

Donau] von Attila József, ist selbst »das Gedicht der gegensätzlichen und zusammengehörenden Dualität«. <sup>13</sup> Die archetypischen Vorstellungen über das Wasser, die das Gedicht von Attila József völlig durchdringen, sind auch im vorliegenden Roman anzutreffen. Die erzählerische Stimme hält aber sowohl die Fülle an kulturellen und politischen Anspielungen im Fluss-Diskurs als auch den totalisierenden Charakter der Donau-Mythen für ein Problem. Die unendliche Variierbarkeit der berechenbaren, schematischen Metaphern (»Kulturfluß. Liebesfluß. Fessel, die Völker verbindet. Freiheitsfessel«, das »Pathos, das die Donau umgibt« [74]), der Überfluss an Bedeutungen führt nämlich zum totalen Sinnverlust des Flussnamens. Anders ausgedrückt kommt es zur Neuentdeckung der reinen Materialität, die nach Gertrude Stein mit der tautologischen (Schein-)Definition formuliert wird: »Die Donau ist die Donau ist die Donau« (205). Inwiefern die Abschaffung der tradierten Mythologeme <sup>14</sup> sowie die Verunsicherung der (auch) den Donau-Mythos prägenden diskursiven Oppositionen als eine die Werthierarchie für relativ erklärende, eindeutig postmoderne Geste zu interpretieren ist, wird später erörtert.

Der Gegensatz von Chaos und Ordnung kehrt im Reflexionsfeld des Buches immer wieder: »Schwatze nicht. Du steigert das Chaos« (6), befiehlt der Vater am Anfang, wobei der Begriff des Chaos sogleich mit Diskursivität verbunden wird. Der Befehl des Vaters kann als Aufruf zum sinnvollen, artikulierten Sprechen abgesehen werden, aber auch als Aufwertung der Stille zu einer bedeutsamen, sogar bedeutungsvollen Kommunikationseinheit. Die nächste narrative Bemerkung aber – »das war Vaters Lieblingsspruch« (6) – betont das »Gesprochensein« der Äußerung und zeigt, dass ihr Gebrauch in erster Linie nicht von nicht-rationalen, sondern von emotionalen Aspekten abhängt. Die Äußerung schließt dadurch jedoch die Möglichkeit einer Nicht-Schwätzer-Kommunikation aus: Auf Grund des diskursiven Charakters des Befehls und trotz seines beabsichtigten Inhaltes kann sich der Erzähler von den chaotischen, unkontrollierbaren Vorgängen der Sprache nicht befreien. Der Erzähler befolgt den väterlichen Befehl nicht, er »steigert das

---

<sup>13</sup> Németh 1984, 368f.

<sup>14</sup> Kulcsár Szabó 1996, 228f.

Chaos« (6) mit jedem Satz. Durch diese selbstreflexive Anspielung wird auch die Sinnstiftung durch Lesen/Schreiben des Textes der Chaos-Metapher zugeordnet.

Diese Metapher kehrt auch in der Broschüre des Reisenden zurück: »Ihr tragisches Existenzerebnis wird nicht beschränkt, in seinem Zentrum werden Sie – um mit Van Cha zu sprechen – weiterhin nicht dem die Gegensätze aufhebenden Einen begegnen, sondern dem Chaos, dem Fehlen, der Abgrundartigkeit« (40). »Einen« großgeschrieben und das Wort »aufhebenden« erinnern wieder an den Kontext von »An der Donau«. Der komplizierten Bewegung vom Eins-Werden und Sich-Vermehreren fehlt aber das Endmoment des Ineinanderverschmelzens, was dem Unterschied der Subjektkonstruktion entspringt: »Alles hängt davon ab, was man mit dem Ich anfängt« (40). Auch die vom Gegensatzpaar konnotierten Wertverhältnisse werden modifiziert: Der Mangel an Chaos kann als Verlust, als Sinnentleerung der Welterfahrung des älter werdenden, »anders erwachenden« Reisenden verstanden werden. »Sitzt man im Burggarten, besteht kein Zweifel, daß die Welt nicht chaotisch ist und nicht bruchstückhaft, sie ist geordnet, klein und fein, durchschaubar.« (132)

### *III.1 Naturbeschreibung in neuer Rolle*

Das Werk macht uns zudem auf einen weiteren Gegensatz aufmerksam, der mit der Problematik der Gattung Reiseliteratur selbst eng zusammenhängt – anders formuliert: Wie können Natur und Literarizität nebeneinander existieren? »Wieder die *entnervende* Schönheit der Natur« (243), seufzt der Erzähler in den siebenbürgischen Bergen. Als er sich vorstellt, sich nicht verlaufen zu haben und nicht in Messkirch angelangt zu sein, gerät er wieder in einen angespannten Seelenzustand: »zähneknirschend die sogenannten Schönheiten zu absolvieren [...] die vom Kitsch nicht weit entfernte *Weite* der Landschaft« (62). Die Konfrontation mit der Natur ist nach Großklaus ein paradigmatischer Fall der Fremdwahrnehmung, den der Theoretiker im Gegensatz zum Konzept Weißer Lärm der Informationstheorie eher mit einer nuancierten, hermeneutischen Theorie behandelt, die auf die Beschreibung von Grenzüberschreitungen fokussiert und den Übergang zwischen Bedeutungslosem und Be-

deutungsvollem betont. Großklaus zeigt mit Hilfe einer Reisebeschreibung von 1770, dass Nervosität und Angst natürlicherweise mit Situationen einhergehen, in denen sich das Subjekt dem ihm gegenüberstehenden Fremden ausgeliefert fühlt.<sup>15</sup> Die Inszenierung der Gereiztheit, die der unerkennbare Fremde auslöst, wirkt im Text sehr parodistisch. Das Wort »absolvieren« weist auf die Touristen-Attitüde hin, nach der die Besichtigung der Sehenswürdigkeiten eine heilige Pflicht sei. Die Ausdrücke »sogenannte Schönheiten« und »die vom Kitsch nicht weit entfernte Weite« zeigen sprachlich-kulturelle Strategien, die die bloße Wildnis in einen ästhetischen Gegenstand umwandeln. In dieser ironischen Naturbeschreibung wird das Verhältnis zwischen der »wahren« Natur und deren Repräsentation verwechselt: die Donaulandschaft wird als »eine klotzige Opernkulisse« (94) bezeichnet. In dieser Metapher gelten die Kulissen, die übrigens als ikonisches Zeichen für die Landschaft stehen; die Landschaft selbst wird zum Bezeichnenden. Über die zahlreichen Tropen hinaus, die die Wildnis gleich aus Sicht der Kultur zeigen, zählt der gereizte Erzähler oft kurz und bündig Klischees der romantischen Reiseliteratur auf: »Fels, Burg, Holzbrücke, Baumgreis« (59). Während die typischen visuellen Elemente ursprünglich mit der Bestrebung zusammenhingen, dem Fremden eine beruhigend bekannte Form zu verleihen, setzt hier die kurzgefasste Beschreibungsweise die vorherige Konditionierung der Perzeption (und der Imagination) voraus: es ist überflüssig, die Wörter in einen Kontext zu setzen – zur Belebung der fixierten Bilder der romantischen Landschaft genügen bloße Stichwörter. Die angenehm schauernde Erfahrung, die der ästhetisierende Blick auf die Berggipfel und Flussufer hervorruft, wird im Text durch Wiederholungen und Berechenbarkeit untergraben. Das zeigt, dass sich die referenziell erscheinende Beschreibung der Landschaft als Zusammenspiel von Intertexten erweist. In der Thorenburger Schlucht zitiert der Reisende einen Reisebericht aus dem neunzehnten Jahrhundert und lenkt die Aufmerksamkeit zwangsläufig auf die Grenzen der Sprache (»Wörter sind zu kraftlos, diesen Punkt zu beschreiben.« 243). Für die Beschreibungsstrategien sind hier Gleichnisse charakteristisch, die eine starke Parallelität zu den menschlich gestalteten Räumen

---

<sup>15</sup> Großklaus 1990, 222f.

schaffen (»Es ist, als hätte ein Sturm tausend Pyramiden Ägyptens aufeinander getrieben oder als stünde eine Vielzahl abgebrannter Kirchen und Türme vor uns.« 243). Die Doppelseitigkeit des Naturdiskurses – die Dualität referentieller oder performativer Sprachfunktionen – wird besonders durch Phrasen sichtbar, wobei das Lesen zwischen der figurativen und wortwörtlichen Bedeutung oszilliert: »[W]ir wissen nicht, daß wir uns auf dünnem Eis bewegen und unter uns zornig der gekränkte Fluß grummelt« (14).

Die Erfahrung, dass schon früher jemand da war und demzufolge die Betrachtungs- und Erzählweisen gewissermaßen vorgegeben sind, wird in den Text eingebaut, indem die Problematik der Unerzählbarkeit und sprachlichen Unerreichbarkeit der unberührten Natur in den Vordergrund gerückt wird. »Da mir dafür die Worte fehlen, eigene Wörter, anthropomorphisiere ich meine Beziehung, auf primitive Weise« (60), kommentiert der Erzähler seine Handhabung in Bezug auf dieses »verblüffend direkte, ja plumpe Verhältnis« (60). Der Erzähler verwendet nicht nur die Figurativität der Alltagssprache mit besonders ausgeprägter Vermenschlichung geographischer Orte (»Zagreb als die Zitzen Mitteleuropas? Und Wien seine Ohrläppchen.« 150), er kehrt sogar Metaphern um: »Auch Gesichter sind Landschaften« (142). Ein ausgezeichnetes Beispiel für diese Textfunktion ist der Abschnitt, in dem die sich streichelnde Dalma über Roberto fantasiert und dadurch der imaginäre männliche Körper und die Donaulandschaft miteinander verschmelzen: »Russe (Rustschuk), der Körper hat seine ureigenen Pfade, und diese Wege sind verschlungen, bei Silistra, am Flußkilometer 375,1, winken wir Bulgarien zum Abschied; die Hoden, die beiden Hügel des Hintern, das Dunkel, die Brücke die Cernavodă; stimmt es, daß du mich dein Seelchen nennst« (265). Esterházy's *Donau abwärts* strebt eine Konfrontation mit der allgegenwärtigen Fremdheit der Natur sowie mit dem zwangsläufigen Scheitern jeglicher Versuche, textexterne, sinnliche Spektakel zu beschreiben, an, wobei das poetische Potenzial der Figurativität des Naturdiskurses ausgesprochen erfindungsreich genutzt wird.

### III.2 Die textuelle Zersplitterung des Blicks

Die Problematik der Naturbeschreibung zeigt, dass die textkonstruierende Funktion des visuellen Codes in der Reiseepik von großer Bedeutung ist. *Donau abwärts* untersucht eine in unserer Kultur tradierte Opposition: Nämlich den Gegensatz von Blindsein und Sehen, was als Selbstreflexion auf die eigene Gattung betrachtet werden kann.

Die Reise ist nämlich mit der Zeit als eine Erfahrung institutionalisiert worden, bei der die visuelle Perzeption unter den Wahrnehmungsmechanismen eine herausragende Rolle spielt. Judith Adler erörtert in einer Studie<sup>16</sup>, wie zwischen dem siebzehnten und neunzehnten Jahrhundert der Akzent vom Hören und Schmecken des Reisenden auf das Sehen verlagert wurde, wobei sogar die Bewegung seines Blickes geregelt und organisiert wird. Von dieser Periode an beruht die Glaubwürdigkeit der Reiseberichte im Sinne einer neuen Authentizität nicht auf der Autorität von klassischen Zitaten (Plinius, Tacitus), sondern vielmehr darauf, ob der Reisende das Beschriebene »mit eigenen Augen« gesehen hat. Parallel dazu haben sich die Techno-Medien im Reisediskurs immer intensiver durchgesetzt, da die wachsende Reiselust und die Verbreitung der medial unterschiedlich ausgeprägten, visuellen Darstellungsstrategien mit der Geschichte der Modernität verflochten sind, so Osborn.<sup>17</sup> In der Reisekultur nimmt das Betrachten seit diesen Entwicklungen eine zentrale Position ein. Wenn es jedoch zur Funktionsweise der Perzeption kommt, wird nicht mehr der unmittelbare Zugang »zur Wirklichkeit« betont, sondern eher die Simulacra dieser Reisekultur.

*Donau abwärts* ist als Reflexion auf das komplexe, sich geschichtlich ändernde Verhältnis zwischen Sehen und Reisen zu lesen, andererseits wird auf durch andere Sinnesorgane vermittelte Impulse fokussiert. Durch die erwähnten Beschreibungsweisen wird nicht nur das Sehvermögen als Mittel der Welterkenntnis infrage gestellt, auch die Oppositionen Sehen–Blindsein sowie Wissen–Unwissen verlieren an Schärfe. In die Sinnstiftungsmechanismen wird ein weiterer Topos einbezogen, in dem Blindsein mit Weisheit und

---

<sup>16</sup> Adler 1989, 7–29f.

<sup>17</sup> Osborn 2000, 3f.



zugleich mit der Aktivität des inneren Auges einhergeht. (Ein Beispiel aus der griechischen Mythologie ist Teiresias.) Die figurative Sprache, die mit Wörtern aus dem Begriffskreis Sehen und Blindsein operiert, schafft für den ziemlich rätselhaften Romantitel (ungarischer Originaltitel »Hahn-Hahn grófnő pillantása« – Der Blick der Gräfin Hahn-Hahn) einen Kontext, der eine Vielfalt von Interpretationen ermöglicht. Der Name der Gräfin taucht zuerst in einem fiktiven Heine-Brief auf: »Allmählich werde ich so wie eine Schriftstellerin. Sie kennen das?! Ein Auge aufs Papier gerichtet, das andere immer auf einen Mann. Ausnahme: Gräfin Hahn-Hahn, die einäugig ist.« (21) Die Frage ist nur, wohin die Gräfin Hahn-Hahn mit dem einen Auge blickt: sieht sie zu einem Mann, und werden also die Zeilen ohne Kontrolle durch den Blick nacheinander geschrieben? Oder sieht sie auf das Blatt? Nimmt die Gräfin die mittelbare Form des Dialogs an und weist dadurch die unmittelbare Begegnung der Blicke zurück?

Später kann der Reisende nicht in Beuron »bei den gelehrten Patres, die die Geheimnisse alter Pergamente erforschen, die bloßgekratzte, abgeweckte Schrift (wenn ich so will: auch dies ein Blick des blinden Auges der Gräfin Hahn-Hahn)« (62) anhalten. In der Selbstreflexion mit Hinweis auf die Palimpsest-Technik – wo das Pronomen »dies« auf die Tätigkeit der Väter bezogen wird – deutet der Blick der Gräfin Hahn-Hahn eine Lesart an, die ihre Aufmerksamkeit den Texten hinter dem Text widmet. Man kann die »abgeweckte Schrift« ebenfalls mit dem Antlitz der Gräfin identifizieren. Es ist der Mangel, der die beiden über die grammatischen Verhältnisse hinaus verbindet. Nur eine Leere bleibt hinter ihnen zurück, und sie zu füllen ist Aufgabe der Lesestrategie der Gräfin und zugleich des ganzen Textes: Als würde sich die Gräfin in der sich widerspiegelnden Funktion des Romans selbst erblicken.

### *III.3 Reise und Tourismus*

Einem Gegensatzpaar kommen wir immer entgegen, wenn es um Reisen geht: Jonathan Culler erörtert in seiner Studie, dass der Unterschied zwischen dem Reisenden und dem Touristen immer

besteht.<sup>18</sup> Authentizität und Inauthentizität, Aktivität und Passivität, eine individuelle Leistung von Entdeckung und »Massen-Stadtbesichtigung« – man könnte die Aufzählung unendlich weiterführen, die Wertdifferenz zwischen den beiden Tätigkeitsformen liegt auf der Hand. Culler vertritt jedoch die Meinung, dass der Tourismusdiskurs selbst für diesen Unterschied zuständig ist. Der amerikanische Wissenschaftler zeigt, wie die Weltreisenden als »Agenten der Semiotik« die verschiedensten Sehenswürdigkeiten als Symbolsysteme deuten, und wie sich in diesem Vorgang die Vorstellung des authentisch-reinen, unberührten Ursprungs als bloße Konstellation von Zeichen enthüllt. Der Gegensatz zeigt sich auch in Esterházy Roman. Die Broschüre des Reisenden spricht eine von Culler verachtete Sprache der aristokratischen Absonderung:

*Dieses Jahrhundert ist nichts für Reisende. Wir sind ein Jahrhundert des Tourismus. Der Tourist reist nicht, er wechselt den Ort. [...] Er ist der Reisekrüppel des Jahrhunderts, der feige in die Zukunft flieht. Und hat er in einem der überall gleichen Hotels ausgepackt und legt sich an den für derlei vorgesehenen Strand, so spricht er hochnäsiger: »Hier kommen wir nächstes Jahr wieder her!« (40)*

Obwohl die Werbung Spuren einiger traditioneller Oppositionen trägt, wird die Trennung zwischen Touristen und Reisenden im Licht des ganzen Textes und durch die ständig präsente Selbstironie besonders problematisch. Die Reflexion über die Gegensätze ist weiterhin deswegen von Wichtigkeit, weil sich durch diese Oppositionen herausstellt, was für einen *eigenen* Reisebegriff der Text anbietet.

Statt der Eintönigkeit der Touristenreisen, die das Subjekt nicht ansprechen, bietet der Reisende eine Reise an, die eben mit ihrer zauberhaften Unberechenbarkeit und Eventualität anlockt. Die Broschüre lehnt kategorisch das Modell ab, das nur auf »Ortsveränderung« beruht. Die Verbalphrase mit einem Akkusativobjekt, die im Zitat auftaucht, impliziert eine Tätigkeit, deren Agent zwar die Tätigkeit koordiniert, aber von ihren Einflüssen auf die Identität unberührt bleibt. Im Roman *Donau abwärts* wird diese durch eine auf einer klaren Trennung basierende Beziehung abgeschafft: Die Reise

---

<sup>18</sup> Culler 1988, 156f.

erscheint in diesem Fall als eine Erfahrung, die die Grenzen der eigenen Identität infrage stellt und nie abgeschlossen werden kann. Die Broschüre legt besonders großen Wert auf das Verhältnis zur Zeit: Die Torheit des Touristen besteht darin, dass er oberflächliche Erwartungen hegt und sich auf eine Wiederholung der Gegenwart konzentriert, wodurch er die Gegenwart eigentlich schon zur Vergangenheit macht.

Die Vergangenheit, die den Reisenden fasziniert, ist jedoch von anderer Natur. Die Zitate aus Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches* zeigen, dass das Bereisen verschiedener Räume in unserer Kultur eng mit der Erkenntnis der Geschichte zusammenhängt. »Zeitspiel-Raumspiel« – mit diesem Wortspiel weist die Werbung des Reisenden nicht nur auf den geographisch-kulturellen, sondern auch auf den historischen Charakter der Fremderfahrung während des Reisens hin. Dass der Reisebegriff im Roman *Donau abwärts* von dieser Betrachtungsweise geprägt ist, spiegelt sich auch darin wider, dass die Fiktion dieser Reise entlang der Donau in sehr komplexen chronotopischen Formen aufgebaut wird. Das Roberto-Abenteuer lässt sich auf das Jahr 1963 datieren, der erwachsene Ich-Erzähler forscht zur Zeit der Wende nach den Orten seiner Spaziergänge mit dem Onkel. In der vielschichtigen Struktur der Erzählung sind weiterhin noch mehrere Zeitebenen zu unterscheiden. Die Erzählung, in der die Szenen der ungarischen Revolution von 1956, des österreichisch-ungarischen Ausgleichs von 1867 oder der Judenverfolgung sowie des Rákóczi-Freiheitskampfes zusammenhangslos aneinandergereiht werden, inszeniert die Geschichte als eine chaotische Erscheinung. Die Dynamik dieser Zeitreise garantiert die Einsicht, dass die Vergangenheit über keine feste Eigenschaft verfügt und somit an sich ohne eine Distanz undenkbar ist.

Der Unterschied zwischen dem Reisenden und dem Touristen geht aber über diese Erkenntnis hinaus. John Urry behauptet<sup>19</sup>, dass der Tourismus in erster Linie Entspannung sei, eine Freizeitbeschäftigung, die ihr Gegenteil, d. h. die Welt der organisierten Arbeit, voraussetze. Eine Reflexion darauf ist das folgende Zitat aus dem Roman: »Ein Tourist ist fit, ein Reisender lebt.« (76) Während der

---

<sup>19</sup> Urry 2002, 2f.

Urlaub einem Touristen Erholung ohne Arbeit verspricht, arbeitet der Reisende für den Auftraggeber, folgt seinen Befehlen oder klagt über sie. (»Schauen Sie mal nach dem Karlowitzer Frieden«, 40). Ernő Kulcsár Szabó weist darauf hin, dass die Entstehung der »Dienstleistungsliteratur« gewollt parodistisch wirkt und gleichzeitig die Ablehnung solcher »Dienst-Literatur« eine Ablehnung der Rollenkonventionen im Zusammenhang des Donau-Motivs signalisiert.<sup>20</sup> Die Absonderung vom Fit-Sein des Touristen und vom Komfortgefühl, gewährleistet durch eine organisierte Reise, hat auch andere Folgen: »Und Müdigkeit, Murkel, gehört zum Reisen« (76) – sagt Roberto seinem Neffen. Einen wichtigen Bestandteil dieser als Arbeit aufgefassten Reise bilden daher eben die physisch-sinnlichen Erfahrungen, die zwar nicht als angenehm oder erfrischend zu beschreiben sind, die aber dem Subjekt ein nicht-metaphysisches Gefühl der Vollkommenheit verleihen, das sich im Gegensatz zum »Fit-Sein« am besten mit dem Verb »leben« ausdrücken lässt. In dem vom Tourismusdiskurs implizierten semiotischen Rahmen sind diese Aspekte der körperlichen Wahrnehmung überhaupt nicht präsent. (An dieser Stelle ist es jedoch wichtig anzumerken, dass nicht alle Texte die von Culler geschilderte Werthierarchie vertreten. In seinem Essayband verwendet Christoph Ransmayr zwar ebenfalls die Analogie Schreiben–Reisen, und der Erzähler positioniert sich auch als Tourist. Mit dieser Rolle verknüpfen sich hier aber nicht vorrangig semiotische Operationen, sondern eher Erkenntnisse, die jeglichen sprachlichen Konstruktionen vorausgehen und sich mit sinnlichen Erfahrungen assoziieren lassen: »Auf Formularen sind mir die Felder am liebsten, in die sich einfach Tourist setzen lässt, denn Ahnungslosigkeit, Sprachlosigkeit, leichtes Gepäck, Neugier oder zumindest die Bereitschaft, über die Welt nicht bloß zu urteilen, sondern sie zu erfahren, zu durchwandern, von mir aus: zu umsegeln, erklettern, durchschwimmen, notfalls zu verkleiden, gehören wohl mit zu den Voraussetzungen des Erzählens.«)<sup>21</sup>

Während Esterházy's Text die Möglichkeiten des Gegensatzes zwischen dem Touristen und dem »wahren« Reisenden völlig ausschöpft, setzt der Text gleichzeitig wegen seiner poetisch-rhetori-

---

<sup>20</sup> Kulcsár Szabó 1996, 225f.

<sup>21</sup> Ransmayr 2004, 10f.

schen Struktur eine postmoderne Weltanschauung voraus, in der die Diskrepanz ihre Gültigkeit zwischen authentischen und nicht-authentischen Erfahrungen verliert. Die verzweifelten Befehle vom Auftraggeber sind noch von der Auffassung motiviert, dass die authentische Erfahrung indirekt in die Sprache zurückversetzt werden kann: »Noch einmal! Gefühlvoller! Ich will wissen, was man an der Quelle fühlte! [...] Stehen Sie im Fürstenbergpark an der Marmortafel und seien Sie erschüttert, kleiden Sie das dann in Worte!« (50) Der Text enttäuscht jedoch diese Erwartungen. An der Donauquelle, am mythologischen Ursprung grübelt der Reisende folgendermaßen: »Du bist der und der, und auf diesen Kies baue ich und so weiter. Donaukies, scherzte ich bei mir.« (50) An die Stelle der »Berührung«, der emotionalen Überwältigung tritt der Scherz, der eben aus der nicht-identischen Wiederholbarkeit der Dinge entspringt. Mit den Steinen am Ufer assoziiert man den Begriff Felsen, und damit auch einen bekannten Satz aus der Bibel: »Und ich sage Dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen.« (Mt 16,18) Der katholischen Auffassung nach ist dieses Moment ein Anfangspunkt, in dem der Apostel seine Identität als Grundsteinleger der Kirche gewinnt, da er das Wesen Jesu erkannt hat. Das metafiktive Spiel mit dem Namen des Apostels und des Verfassers/Erzählers verleiht der Apostrophe eine einzigartige Spannung. Es gibt hier keine äußere Instanz, die dem Namen eine eindeutige Referenz zuschreiben könnte: Es bleibt allein die Unentscheidbarkeit, die von den Demonstrativpronomen (»dies und jenes«) suggeriert wird.

Im Zusammenhang mit den Reisegewohnheiten unserer Zeit spricht Maxime Feifer über den Post-Touristen<sup>22</sup>, der, sich seines eigenen Touristenseins bewusst, die erfolglose Suche nach authentischen Erfahrungen aufgibt und die Reise eher als ein Spiel mit Signifikanten betrachtet. Die Äußerungen des Reisenden enthalten oft Einsichten, die denen des Post-Touristen von Feifer ähnlich sind: »Ich versuchte mich an die Wegweiser zu erinnern und zog auch meine Karte zu Rat, womit ich dann endgültig alles durcheinanderbrachte, Karte, Wirklichkeit, Plan, Erinnerung.« (63) Parallel zur Kritik der Tourismuspraxis wird auch der Mythos des Reisens abge-

---

<sup>22</sup> Feifer 1985, 270–271.

schaft: Besonders betont wird die Abhängigkeit von äußeren, technischen Apparaten, die zur Orientierung im fremden Raum dienen. Ebenso akzentuiert der Text, dass die Erkenntnisse des Reisenden notwendigerweise nicht von dem Codesystem zu trennen sind, das diese Erkenntnisse ermöglicht. Der Text erhält doch die Chance einer Art »Erkenntnis« aufrecht: »Beim Blick auf die Karte hatte mich Erregung erfaßt. Diese Erregung blieb dann das einzige reale Ereignis von Budapest bis hierher« (28). Aufregung ist ein verstärkter seelischer und zugleich körperlicher Zustand, der dem Erwarten, dem Noch-Nicht-Wissen, der Vielfalt der aus der Gegenwart sich verzweigenden Geschichten entspringt – und ist nach dem Roman das Einzige, das man überhaupt von einer Reise erwarten kann.

#### **IV. Die unsichtbaren Städte**

Der Reisende von *Donau abwärts* befindet sich ständig in der hermeneutischen Aufgabensituation der Fremdwahrnehmung. Die Begegnung mit dem Fremden der deutschen und der österreichischen Gebiete unterscheidet sich aber wesentlich von den Erfahrungen, die beispielsweise Levi-Strauss in den »traurigen Tropen« zuteil wurde. Die westliche Donaulandschaft erschließt sich von einem reich ausgearbeiteten Horizont aus. Die Wahrnehmung wird durch die Vielfalt der überlieferten Klischees, Texte und Nationalcharakterologie bestimmt: »Ach, Wien ... Walzer ... Cafés ... [...] Nach Wien kommen die Ungarn einigermaßen hochmütig« (115). Der Dialog mit dem Fremden erfolgt in einem dynamischen Wechselspiel und unter Überprüfung der kulturell festgelegten Annahmen. Die gemeinsame historische Vergangenheit und das sich daraus entfaltende System von Stereotypen verleiht dem Nachbarland eine Art »sekundäre Vertrautheit«<sup>23</sup>, deren Hinterfragung eben die grundlegenden Erkenntnisse bedrückend erscheinen lässt: »es ist das unheimliche Gefühl das Heimischseins, und ich muß daran denken, daß dieses Land und mein Land früher ein Land waren« (116). Das paradoxe Verhältnis zum Fremden, das das Wortgefüge »das unheimliche Gefühl das Heimischseins« hervorbringt, er-

---

<sup>23</sup> Jauß 1994, 87f.

scheint auch im Vergleich von Wien und Budapest. »Extravagante Kenntnis einer unbekanntten Stadt: Das war immer angenehmer. Budapest hingegen: Nichtkenntnis des bis in den letzten Winkel Bekannten: Das ist immer unangenehmer.« (145) Der Text inszeniert also auch Erkennensvorgänge, in denen die Fremdheit des Eigenen zum Vorschein kommt. »Oh Gott, bloß gut, daß ich ungarisch spreche und die Stadt kenne wie meine Westentasche« (228) – summiert der Erzähler und erzählt eine Anekdote, die eben die Fragilität dieses Sicherheitsgefühls darstellt. Dank der Doppeldeutigkeit des Syntagmas »Wiener Zug« hat er seiner Schwägerin beim Einstieg in den Zug aus Wien nach Bukarest und nicht in den Zug aus Budapest nach Wien geholfen. Die Geschichte vertritt als *mise en abyme* die für den ganzen Roman gültige Ansicht: Wie man sich auf dem Bahnhof der Geburtsstadt verirren kann, so auch in der Muttersprache.

Der Abschnitt über Budapest – »Die unsichtbaren Städte« – wird zum stärksten Teil des Romans, indem er aufzeigt, dass man nicht einmal das Heimische sein Eigen nennen kann. Die Unerkennbarkeit der Heimatstadt des Reisenden zeigt sich darin, dass sich die Heimatstadt selbst nicht als Spektakel lesen lässt und demzufolge für die totalisierende Lesart unzugänglich bleibt. Mit einem Hinweis auf einen der wichtigsten Prätexte, auf den Titel des Calvino-Romans, kann man sogar sagen, die Heimatstadt bleibt unsichtbar. Die in Calvinos Roman zentrale Fragestellung nach dem »Wesen« der Städte wird hier mit der Beibehaltung der Pluralform (»Städte«) in einen neuen Kontext gesetzt. Marco Polo teilt in diesem Roman nämlich dem Khan mit, dass er in seinen Beschreibungen von Städten unwillkürlich etwas über Venedig verriet, ohne die Stadt beim Namen zu nennen. Während in Marco Polos Erzählungen abertausende ferne Länder untrennbar mit den Erinnerungen an Venedig verbunden sind, vervielfacht sich im Roman *Donau abwärts* das einzige Budapest – »es gibt ein böses Budapest, es gibt ein genießerisches Budapest, ein machtgeriges, ein lässiges« (196). Diese Pluralisierung schließt folglich die Existenz einer Perspektive aus, aus der die Stadt Budapest in ihrer Vollständigkeit darzustellen wäre. In diesem Sinne ist das Dasein der Stadt durch unendliche, von dem jeweiligen Blickwinkel abhängigen, imaginären Konstruktionen bedingt: »Komm nur, komm, wer du auch bist, mach dir ein

Budapest!« (176) Nicht nur der kursiv gedruckte Teil stammt aus dem Roman *Le città invisibili*, sondern der gesamte Abschnitt ist mit Calvino-Zitaten durchwoben, der ganze Aufbau folgt dem Beispiel des italienischen Textes. So wird der Text in nummerierte Abschnitte gegliedert, die »die Vorstellung über die Stadt mit den semiotischen Strukturen anderer Städte verknüpfen«<sup>24</sup> (»Die Städte und der Austausch«, »Die Städte und die Augen«, »Die Städte und die Zeichen«). Das Verhältnis zwischen Titeln und Textfragmenten ist jedoch recht unterschiedlich: die illusorische Ordnungsmäßigkeit bietet letztlich keinen richtigen Interpretationsrahmen, der einen Überblick des Erzählgegenstandes garantieren könnte.

In Esterházy's Werk bauen sich die Erfahrungen aus dem Calvino-Roman nicht nur auf dieser Ebene ein, sondern auch die Hypotyposis wird ähnlich verwendet. In seiner tiefgreifenden Studie erklärt Tamás Gábor Molnár, wie in *Le città invisibili* das Paradigma des Eigennamens für ungültig erklärt wird, und wie dies gleichzeitig zur Abschaffung des monolithischen Weltbildes führt, das eben durch den Topos der Beschreibung/Bezeichnung aufrechterhalten wurde.

Budapest als konstruierter Raum enthüllt sich ebenfalls in den Rissen und Umbenennungen:

Budapest gibt es nicht, es ist weg, gestohlen, spurlos verschwunden [...] An der Stelle der engen Gassen befinden sich jetzt enge Gassen, an der Stelle des schwungvollen Halbkreises der Ringstraße die Ringstraße. (198)

Sogar das Verhältnis zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem ist zu verwechseln: »Budapest war damals Szolnok, Szolnok war Lovasberény, Lovasberény war Szeged [...] wer zum Beispiel den Jenissej mit Jessenin verwechselte, spielte mit seinem Leben« (179). Es geht hier natürlich auch um eine ironische Anspielung auf die Rákosi-Ära, in der die Kommunisten viele Orte eifrig umbenannten. Charakteristisch für die Weiterschreibung des Calvino-Romans ist, dass die abstrakten Begriffe des selbstreflexiven Spiels mit Bedeutungen aus verschiedenen historischen Kontexten bereichert werden, ohne die selbstreflexive Referenzialität zu verlieren. Die Frage

---

<sup>24</sup> Molnár 1997, 183f.



nach dem Wesen des »Namens« taucht auf diese Weise auch in Verbindung mit der ÁVH-Geschichte auf: »Dabei, was ist schon ein Name? Eine Buchstabenfolge. Oder nicht?« (180). Péter Fodor bemerkt bezüglich der chronotopischen Formen des Romans zusammenfassend, dass Budapest »in der Stimme des Reisenden als ein Text vollgeschrieben mit Zeichen aus verschiedenen historischen Zeitepochen erscheint.«<sup>25</sup> Die Textfunktion, die die Stadt als Text inszeniert, macht zugleich die verschiedenen Zeichenebenen insbesondere dann sichtbar, wenn in die Beschreibung von Budapest der Calvino-Prätext über die Stadt Zaira aufgenommen wird:

*Eine Beschreibung Budapests, wie es heute ist, müsste Budapests gesamte Vergangenheit enthalten. Aber die Stadt sagt nicht ihre Vergangenheit, sie enthält sie wie die Linien einer Hand, geschrieben in die Straßenränder [...] jedes Segment seinerseits schraffiert von Kratzern, Sägs Spuren, Einkerbungen, Einschlägen. (165)*

In der Heimatstadt angelangt, wird dem Reisenden bewusst, dass die Zugehörigkeit zu einer Stadt kein substantielles Wissen über sie garantiert – dieses Verhältnis kommt eher aufgrund ihrer Dynamik als eine Beziehung zustande, die nie festzuschreiben ist. Die Definitionsversuche sind durch die Tropen von Geheimnis, Rätselhaftigkeit sowie von der Unmöglichkeit der Entzifferung durchdrungen, als würde das letzte Fragment die Geschichte »über die ehrliche Stadt« aus Kosztolányis *Die Abenteuer des Kornél Esti* wachrufen. Die Stadt erinnert uns hier aber nicht an die merkwürdige Hochburg von Anständigkeit, sondern an die Heimatstadt des Erzählers, in der die Leute der Ästhetik zuliebe »bunt und gemütlich« lügen. In *Donau abwärts* werden also die unerlässlichen Voraussetzungen für alle Definitionen, weiterhin der Unterschied zwischen Wahrem und Unwahrem außer Kraft gesetzt: Das Dasein der Stadt wird – mit Bezug auf die eigene Konstruktionskraft des Textes – in seinen fiktiven Akten vollkommen. »Eine Stadt ist das, was sie sich von sich einbildet. [...] Was sie lügt. Flunkert, schwindelt. Was sie verdreht, erdichtet, mogelt. Eine Stadt ist das Blaue, das sie vom Himmel herunterlügt!« (199)

---

<sup>25</sup> Fodor 2003, 55f.

## V. Doppelseitige Traditionsauffassung

Die Bilder der durch den Reisebegriff traditionell konnotierten Umwandlung – die sich in den klassischen Reiseberichten in erster Linie als Bereicherung der Persönlichkeit des Reisenden und als Erweiterung seines Erfahrungshorizontes zeigen, sind auch im Esterházy-Roman anzutreffen, bloß auf der Ebene der Textstrategien und der Strukturierung. Die Namen von Wien und Budapest sind demzufolge als Zeichen eines nicht so drastischen, aber in der Sprache der Erzählung erkennbaren Wechsels zu betrachten. Eine wortwörtliche Lesart wird vor diesem strukturellen Umbruch durch die die chronotopische Einheit zersetzende, alineare Erzählweise unmöglich gemacht. In diesem Teil dominiert anstelle des mimetischen Codes eher das Zusammenspiel von Texten und Diskursen. In Wien verschwindet der alte Roberto, »die Wiener Wende« ist auch als eine Umwandlung im selbstreflexiven, dezentrierten Subjekt einzustufen. Als der Liebhaber der Donau die »Muskelbündel« an seinem Hals betastete, »mußte er [ ...] erkennen, daß das alles zwar wirklich so und so ist und daß es auch anders wird sein können, aber *jetzt* so und so ist. Die Zeit rührte ihn an« (128). Weder die vielerlei Möglichkeiten erlaubende grammatische Struktur der Auswahl noch die explizite Unausgefülltheit der Deixis der Bestimmungspronomen hat die Aufgabe, das Zustandekommen eines selbstidentischen Subjekts zu signalisieren. Doch das Wort »jetzt«, das in der Textstruktur ans semantische Feld der Metapher »Berührung der Zeit« angeknüpft gelesen werden kann, setzt der Erfahrung der Einmaligkeit das unendliche Spiel der Ich-Multiplizierung entgegen. In Ráckeve wandernd grübelt der Reisende über dasselbe Problem, obwohl sich die Wiederkehr des Motivs »Muskelbündel« (»Asthma, ein Muskelbündel, ein abschüssiger Uferabschnitt, ein gebrochener Zweig?« [219]), die Aussage von »Einmaligkeit« sofort an die Figur der Wiederholung knüpft, ebenso wie der Vergleich »als säßen wir in einem Tschechowschen Garten« (220) die Wahrhaftigkeit des Dorfabends für relativ erklärt.

Die Thematisierung der Zeit wird aber dadurch kompliziert, dass sich auch Ráckeve inzwischen als eine Welt der sich zyklisch wiederholenden Zeremonien erweist – dank der jährlichen Angeltouren, der Sauferei und der Anekdoten. Die Entfaltung der Dorfidylle wird

jedoch durch die Anmerkung des Erzählers blockiert, dass die völlige Wiederbelebung der Vergangenheit eine Illusion sei: »Selbstbetrug, Nostalgie, Laci Szőke sucht seine verlorene Jugend« (216). Trotzdem ist nicht zu behaupten, dass dieses Prinzip bis zu den kleinsten Details die ästhetische Praxis des Textes bestimmt. Nach der Ankunft in Rumänien wird die Beziehung zur Zeit noch archaischer, wie auch die Vernichtung der Armbanduhr symbolisiert: »Am Morgen bin ich darauf hin auf meine Uhr getreten, versehentlich, mit feinem Knistern, wie auf einen Maikäfer.« (242) Ohne Messgerät orientiert er sich seitdem wieder an seiner unmittelbaren, physischen Perzeption: »Es ist wieder früh [...] ist Abend, man ist also müde. Ich orientiere mich an Zeichen, an Signalen meines Körpers, aus der Umgebung, der Natur.« (267) Die Natur gilt hier als lesbare Sphäre, die magische Wiederholung der Wendung »es gibt wieder« feiert die Rückkehr einer wenig mediatisierten Zeiterfahrung und zugleich die zurückerlangte Körperlichkeit.

Die Kapitelüberschriften wie »Fortsetzung der Fortsetzung der Wahrheit« zeigen diese Schwerpunktverlagerung, ab »Reichtum-donau« werden die Wahrheit, die Authentizität und der Ursprung – wenn auch in einen ironischen Kontext gestellt – doch immer wichtiger; parallel dazu lässt sich beobachten, dass die Erzählweise ebenfalls viel mehr den traditionellen Leserwartungen entspricht. Die mimetische Lesart betont auch die Tatsache, dass das bisher vorwiegend lesende Subjekt nach diesem Wandel eher Geschichten vorträgt, die der Fiktion nachgesprochen und nicht gelesen werden. Wie Ernő Kulcsár Szabó erklärt, versucht der Erzähler ab Rumänien »dem Ton und dem Tonfall sowie der in der Modalität steckenden Weltauffassung zuzuhören«<sup>26</sup>. Mit diesem Zuhören geht Still-Werden einher – »[n]ichts Dramatisches geschah, nur daß er leiser sprach, daß er Tag und Nacht wachsam war wie ein Tier und die Ohren spitzte« (249) –, und Stille spielt eine immer größere Rolle in der Erzählung. Für diese Erscheinung gibt es in Esterházy's Werken noch mehr Beispiele. Kulcsár Szabó hebt in seiner Monographie über *Ein Produktionsroman* hervor, dass »der Erzähler sich nicht einmal von den mystischen Bedeutungen von ›Stille‹ und ›Still-schweigen‹ distanzieren« kann. Die Spuren dieser Mythologie sind

---

<sup>26</sup> Kulcsár Szabó 1996, 225f.

auch in *Donau abwärts* anzutreffen, die Darstellung des traurigen »Fremdseins« von Mitteleuropa ist auch ein Zeichen dafür: »Dort werde ich sehen, daß dieses Anderssein kein *solches* ist. Einfacher. Wortloser, ohne Worte« (229). Die Erzählung ist aber an mehreren Stellen fähig, die Stille eben in ihrer Bedeutungsvielfalt zu zeigen. Ein wiederkehrendes Motiv der Trianon-Legende erscheint beispielsweise als Paradoxon der Erfolglosigkeit der Kommunikation: »Nur einer schwieg, Graf Apponyi, in vier Sprachen, mit makelloser Aussprache.« (235) Im Bericht über den Besuch bei der Familie Tüske ist das Moment der Stille in den Kontext der Religiosität eingebaut, doch bedeutet dies nicht, dass die Interpretation dadurch homogenisiert würde: »Ich habe Stille gehalten«, sagt am Morgen die Großmutter. Abends singen sie gemeinsam Psalmen, die Brüder und ihre Frauen, junge Frauen, junge Männer. Ich schweige mit ihnen.« (242) Das Stillschweigen zeichnet sich in dem Beitrag der Großmutter nicht als Fehlleistung aus, sondern eher als eine produktive Tätigkeit. Die Unterscheidung ist aber aufgrund der grammatischen Formen sowie des Aktes der Benennung möglich. Während die Adverbialbestimmung »mit ihnen« eine gemeinsame Tätigkeit als gegeben vermuten lässt, löst das Verb diese scheinbare Eindeutigkeit auf: Das Wort kann sich nämlich auf die Stille beziehen wie auf eine gewisse Frömmigkeit, die auch der Erzähler übernimmt, die aber auf das gemeinsame Singen bezogen das ambivalente Verhältnis zur Religiosität widerspiegelt.

»[E]in Tropfen im Meer, die Donau in einer Fischsuppe, auch das ist *Erkenntnis*« (210), reflektiert der Erzähler während eines Gespräches über die Mahlzeiten in Ráckeve über das Schmecken, auch dieser Sinn wird neben dem Hören und Sehen oft vernachlässigt. *Donau abwärts* schließt sich ständig den gastroliterarischen Traditionen der ungarischen Prosa an, die Sprache der Kochkunst dient in erster Linie zur allegorischen Vorstellung der soziologischen, gesellschaftlichen und politischen Zustände der Donaulandschaft. Zuerst rückt also das Moment der übertragenen Bedeutungszuschreibung in den Vordergrund: »Die alte Küche betrachtet jedes Abendmahl als das letzte, und sie hat einen kleinen sozialen Oberton (Nebengeschmack)« (109). Nach der Überquerung der ungarischen Grenze gehen die kulinarischen Genüsse in Qualen über: Die Klagen über den Mangel an Mineralwasser und über bil-

lige Brause, kurz, das schlechte Essen wird zum Zeichen des rumänischen Elends. Die Temporalität bleibt weiterhin mit den sensuellen Erfahrungen verbunden, und diese Merkmale der Erzählung sorgen dafür, dass letztlich ein Erzähler aus »Fleisch und Blut« entsteht.

Die Unterschiede in der Selbstrepräsentation, der Narration und im Sprachgebrauch können nicht völlig mit einer Erzählung der allmählichen, zielgerichteten Veränderung vereinbart werden. Daher tendierten viele Kritiker dazu, *Donau abwärts* als einen Roman über Zwiespältigkeit zu interpretieren. Mihály Szegedy-Maszák nennt es in seiner Rezension den Zusammenprall zwischen der Betrachtungsweise der postmodernen und der »wertbewahrenden« Kunst.<sup>27</sup> In der Rezeption wurde bereits früh erkannt, dass der Roman keinesfalls als Nachfolger der »chemisch reinen« postmodernen Literatur nach dem Beispiel von John Barth gelten kann. Diese Aussage stellt natürlich kein Werturteil dar. Der Text ist weiterhin im Vergleich zu *Einführung in die schöngeistige Literatur* weniger experimentell.

Der Roman berücksichtigt die vorherige Determination des (selbst)deutenden Verhaltens, ohne die tradierten Welt- und Subjektkonstruktionen für völlig relativ zu erklären. Die Erzählung des Reisenden liest sich als eine Allegorie der Unmöglichkeit, sich von der eigenen Vergangenheit zu befreien. Der Reisende verspricht zwar in seiner Werbung »Zeitspiel – Raumspiel« und »das Unendliche«, »[i]n Wirklichkeit [aber] war er ausschließlich Donaureisender; [...] sie kannten ihn schon, der Ungar ist da, wisperten sie sich zu« (41).

Der Text setzt das geschichtlich-kulturelle Erbe der Donau nicht als etwas von vornherein Determiniertes voraus, sondern definiert die Donau vielmehr als Konstrukt, das jeweils von den Interpretationsversuchen der Einheimischen abhängig ist:

Sähe er jedoch oder nähme er zumindest an, es gebe etwas, das Ulm mit Wien und dieses mit Belgrad verbindet, und wollte er nicht sagen, dieses Etwas sei die Donau, dieses metaphysische Quatsch-Patsch [...] dann bliebe ihm, daß er es ist, der Ulm mit Belgrad verbindet, er, der Reisende. (75)

---

<sup>27</sup> Szegedy-Maszák 1992, 281f.

In die Fortsetzung wird der Attila József-Intertext besonders stark einbezogen, und der Text macht darauf aufmerksam, dass die Interpretation notgedrungen in Traditionen verankert ist:

Aber getragen wird das Schiff von der Donau und die Donau vom *Gewicht* gelebter Leben [...] Deshalb ist es so, daß die Donau vor ihm kommt. Und deshalb ist es so, daß er am Kai auf dem unteren Stein sitzt und zusieht, wie die Melonenschale wegschwimmt, falls das jemandem etwas sagt. (75)

Die große Bedeutung von *Donau abwärts* liegt also nicht darin, dass der Roman eine literaturgeschichtliche Wende signalisiert, relevant sind vielmehr die nicht nur poetischen Fragestellungen im Roman. Was ist mit dem Mythos von Mitteleuropa passiert, den die Erzählung gleichzeitig abzuschaffen und aufrechtzuerhalten versucht? Warum ist die Donaulandschaft als Inbegriff für Vielfalt und gleichzeitig für ein gemeinsames Erbe aus dem öffentlichen Diskurs verschwunden? Der Verfasserin dieses Artikels fiel des Weiteren unwillkürlich auf, dass in der Erzählung die (Tschecho-)Slowakei fehlt. Sollte man das etwa als Reflexion über unsere politisch-gesellschaftlichen Zustände auffassen?

Die Einzigartigkeit des Romans besteht darin, dass der Text die literarischen Traditionen auf besonders produktive Weise neu definiert. Deswegen stellt *Donau abwärts* zweifelsohne eine hervorragende Leistung der Reiseliteratur dar, die in der zeitgenössischen ungarischen Prosa außer von László Krasznahorkai kaum vertreten wird. Krasznahorkais Reisebegriff ist jedoch viel klarer metaphysisch geprägt, und obwohl »Schreiben [...] auf dem Papier geboren [wird], nicht im Kopf; Reisen auf der Reise« (28), ist es gut, wenn beide gelegentlich Hand in Hand gehen.

## Literatur

- Adler, Judith: Origins of Sightseeing. In: *Annals of Tourism Research* 16 (1989), 7–29.
- Borm, Jan: Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. In: Glenn Hooper/Tim Youngs (Hg.): *Perspectives on Travel Writing*. Ashgate 2004, 13–26.
- Culler, Jonathan: The Semiotics of Tourism. In: Ders.: *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Oxford 1988, 153–167.
- Esterházy, Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása. Lefelé a Dunán*. Budapest 1991.
- *Donau abwärts*. Berlin 2006.
- Feifer, Maxine: *Tourism in History. From Imperial Rome to the Present*. New York 1985, 270–271.
- Fodor, Péter: A közvetítés kódjai. Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása [Die Codes der Vermittlung. Péter Esterházy: Donaus abwärts]. In: *Alföld* 3 (2003), 54–59.
- Grivel, Charles: Reise-Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht/ Ludwig K. Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988, 615–634.
- Großklaus, Götz: Reisen in die Fremde Natur. Zur Fremdwahrnehmung im Kontext der bürgerlichen Aufstiegs Geschichte. In: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990, 218–234.
- Jauß, Hans Robert: Das Buch Jona – ein Paradigma der ›Hermeneutik der Fremde‹. In: Ders.: *Wege des Verstehens*. München 1994.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Esterházy Péter*. Bratislava 1996.
- Márai, Sándor: *Füves könyv* [Kräuterbuch]. Budapest 2006.
- Michel, Willy: Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart. In: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990, 254–281.

- Molnár, Gábor Tamás: Az elbeszélő mint olvasó: A »perszonifikált« öntükrözés alakzatai a Láthatatlan városokban [Der Erzähler als Leser. Figuren der »personifizierten« Selbstspiegelung in den Unsichtbaren Städten]. In: *Literatura* 2 (1997), 178–197.
- Németh, G. Béla: A klasszikus óda megújításának mesterpéldája (József Attila: A Dunánál). In: Ders.: *7 kísérlet a kései József Attiláról*. Budapest 1984.
- Osborn, Peter D.: *Travelling light: photography, travel and visual culture*. Manchester/New York 2000.
- Pordzik, Ralph: *The Wonder of Travel. Fiction, Tourism and the Social Construction of the Nostalgic*. Heidelberg 2005.
- Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör*. Frankfurt a.M. 2004.
- Szegedy-Maszák, Mihály: Sok, de nem minden. In: *Jelenkor* 3/1992, 277–281.
- Szirák, Péter: Az utazás melankóliája. Kosztolányi irodalmi útirajzairól [Die Melancholie der Reise. Über Kosztolányis literarische Reisebeschreibungen]. In: Tibor Bónus et al. (Hg.): *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Budapest, Ráció 2010, 415–427.
- Urry, John: *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London 2002.



## **Ungarische Literatur aus Jugoslawien oder jugoslawische Literatur auf Ungarisch?**

### **Die Zentrum/Peripherie-Konzeption der neuen Generation ungarischer Intellektueller in den 1960er Jahren in der Vojvodina**

Angenommen, ich trete in ein bekanntes, aber dunkles Zimmer, das während meiner Abwesenheit so umgeräumt wurde, dass alles, was rechts stand, nunmehr links steht. Soll ich mich orientieren, dann hilft das ›bloße Gefühl des Unterschieds‹ meiner zwei Seiten gar nichts, solange nicht ein bestimmter Gegenstand erfasst ist, von dem Kant beiläufig sagt, ›dessen Stelle ich im Gedächtnis habe‹. Was bedeutet das aber anderes als: ich orientiere mich notwendig in und aus einem je schon sein (sic!) bei einer ›bekannten‹ Welt. Der Zeugzusammenhang einer Welt muß dem Dasein schon vorgegeben sein.<sup>1</sup>

Dieses Zitat stammt aus Heideggers grundlegendem Werk *Sein und Zeit*, und zwar aus einem Abschnitt mit Kant-Interpretationen, dem ich gleich eine Geschichte von Ottó Tolnai hinzufügen möchte. Tolnai ist einer der bedeutendsten Vertreter der zeitgenössischen ungarischen Literatur, 71 Jahre alt, geboren in Kanjiza/Jugoslawien. Er studierte ungarische Literatur in Novi Sad und Philosophie in Zagreb, lebte wieder Jahrzehnte lang in Novi Sad und war dort Redakteur der legendär gewordenen Zeitschrift *Új Symposion* [Neues Symposion]. Er schreibt Lyrik, Prosa, Dramen, Essays und Kunstkritiken. Heute lebt er in Palić/Serbien.<sup>2</sup>

Bevor ich zu Tolnais Geschichte komme, möchte ich darauf hinweisen, dass Heidegger das Kantsche Beispiel ungenau dargelegt hat. Der Originaltext lautet nämlich:

---

<sup>1</sup> Heidegger 2006, 146.

<sup>2</sup> Zusammenfassend über Leben und Werk Ottó Tolnais siehe Thomka 1994.

[Den] geographischen Begriff des Verfahrens sich zu orientieren kann ich nun erweitern, und darunter verstehen: sich in einem gegebenen Raum überhaupt, mithin bloß *mathematisch*, orientieren. Im Finstern orientiere ich mich in einem mir bekannten Zimmer, wenn ich nur einen einzigen Gegenstand, dessen Stelle ich im Gedächtnis habe, anfassen kann. Aber hier hilft mir offenbar nichts als das Bestimmungsvermögen der Lagen nach einem *subjektiven* Unterscheidungsgrunde: denn die Objekte, deren Stelle ich finden soll, sehe ich gar nicht; und, hätte jemand mir zum SpaÙe alle Gegenstände zwar in derselben Ordnung unter einander (*sic!*), aber links gesetzt, was vorher rechts war, so würde ich mich in einem Zimmer, wo sonst alle Wände ganz gleich wären, gar nicht finden können. So aber orientiere ich mich bald durch das bloÙe Gefühl eines Unterschiedes meiner zwei Seiten, der rechten und der linken.<sup>3</sup>

Der Gegensatz ist eindeutig: Nach Kants Ansicht ist es unmöglich, sich in einem verdunkelten und umgeräumten Zimmer zu orientieren, während Heidegger das für möglich hält. Dieser Unterschied bezeichnet aber eher eine Um- als eine Fehlinterpretation. Heidegger will nämlich die Vorrangigkeit der gegebenen Kenntnisse des »Zeugzusammenhangs« einer Welt gegen die von Kant betonte geographisch-mathematische – d. h. mechanische – Orientierung nach der rechten und linken Hand hervorheben. Dass man sich nach Heideggers Interpretation auch in einem verdunkelten und umgestalteten Zimmer orientieren kann, wenn man einen bekannten Gegenstand gefunden hat, hebt seine Meinung hervor, dass die Orientierung auch in einer drastisch veränderten Welt möglich ist, dass sie aber keine mechanische Orientierung mehr nach *links* und *rechts*, sondern eine konstitutive Orientierung verlangt. Durch die neue Wahrnehmung der veränderten Welt, durch den Vergleich der früheren und späteren Zustände ist es möglich, den fremd gewordenen Raum wieder bekannt zu machen.

An diesem Punkt komme ich zur erwähnten Geschichte Tolnais zurück, die er zuerst in einem Radiointerview erzählte. Irgendwann in der Mitte der 1990er Jahre wurde er bei einem Spaziergang in Palić auf einen Schulatlas Jugoslawiens aufmerksam, der auf dem Deckel einer Mülltonne in der Pionirska Allee lag. Er nahm den Atlas

---

<sup>3</sup> Kant 2006, 80–81.

mit, suchte sich einen ruhigen Ort und sah sich den Atlas näher an. »Und ich durchblätterte, ich überblickte Jugoslawien sozusagen. Als solches. Mein Leben. Weil das sogenannte Groß-Jugoslawien mit meinem Leben identisch war. Sie koinzidierten.«<sup>4</sup> Dann kaufte er sich in der Buchhandlung »Danilo Kiš« in Subotica einen nagelneuen Schulatlas von Klein-Jugoslawien, der natürlich nicht mehr in Zagreb bei ULICA, sondern in Belgrad gedruckt worden war. Für eine Neuorientierung fand er darin aber keinen Ausgangspunkt. Also wandte er sich wieder den alten Landkarten Groß-Jugoslawiens zu, die er gezielt zu sammeln begann. Auch die großen Demo-Wandkarten, die in den Klassenzimmern benutzt worden waren. Es war keine komplizierte Sache, die alten Karten wurden überall aussortiert. Dann bat er die in Subotica lebende Malerin Laura Peić, etwas auf diese Wandkarten zu malen. Sie war zunächst überrascht, schuf dann jedoch etwas sehr Individuelles. Teils übermalte sie die Karten weiß und füllte die grundierten Flächen mit Rosa – aus diesem Rosa entfalteten sich mit ein wenig Rot nackte Körper, rosafarbenes Fleisch, Urlauber in der Sonne oder Leichen, eigentlich beides, leere Flaschen und andere Gegenstände, die Körperteile ragen manchmal ins Meer.

Wir waren, interpretiert Tolnai, alle nur Sommergäste in Groß-Jugoslawien. Urlauber, die sich wohl wie zu Hause fühlten, doch dann wandten sich die Gäste plötzlich gegeneinander, und der Urlaub endete mit einem Massaker.<sup>5</sup>

Seitdem fertigte Laura Peić eine ganze Reihe Landkarten-Gemälde an.

Aus den geographischen Karten wurden auf diese Weise historische Spezialkarten, die von nun an als geopoetischer Orientierungspunkt für die Zukunft dienen können.

Vorher waren die alten Landkarten des ehemaligen Jugoslawien für Tolnai vertraute Gegenstände der Orientierung gewesen, Hilfsmittel ständiger Bewegungen nach Süden, Süd-Westen und Westen, nach Istrien und Dalmatien, nach Kosovo und Slowenien, nach Zagreb und Skopje, immer mit dem Anfangs- und Endpunkt Novi Sad, ein ständiges Hin und Her also in alle Himmelsrichtungen. Im ver-

---

<sup>4</sup> Tolnai 2004, 181.

<sup>5</sup> Ebd., 184.

dunkelten und umgestalteten Zimmer Jugoslawien ist diese Landkarte jedoch – als *geographischer* Zeichenkomplex – ungütig geworden. Um ihr wieder eine Orientierungsrolle zu verleihen, musste der *geographische* Zeichenkomplex in einen *geopoetischen* umgewandelt werden, der –trotz aller Ereignisse, die die alte Schulkarte zum Plunder, bestenfalls zum Museumsexponat abwerten – wieder als Orientierungsmittel dienen kann. Die nach den Pinselstrichen von Laura Peić entstandenen neuen Spezialkarten sind nicht mehr von den Himmelsrichtungen, sondern von den Bildern des Zerfalls bestimmt. »Dass ich je schon in einer Welt bin, ist für die Möglichkeit der Orientierung nicht weniger konstitutiv als das Gefühl für rechts und links« – formulierte Heidegger<sup>6</sup>; die in ein Bild verwandelte Landkarte hob sogar das *Dasein* als einzig grundlegendes Orientierungselement hervor.

Die Pinselstriche von Laura Peić waren es also, die Tolnai auf die Idee einer geopoetischen Neugestaltung des südslawischen Raumes brachten, obwohl er den Begriff Geopoetik nie benutzte. Dieser Begriff etablierte sich in den Kulturwissenschaften ungefähr zu derselben Zeit, vor allem durch die Werke von Juri Andruchowytsh und Andrzej Stasiuk<sup>7</sup>, die in ihrem Buch *Mein Europa* schrieben:

Natürlich ist die Geographie nicht so wichtig wie das Vorstellungsvermögen, und sei es nur, weil sie öfter eine Falle als eine Zuflucht darstellt. Und trotzdem sind diese beiden voneinander so weit entfernten Bereiche inniger miteinander verknüpft als Verrücktheit und Vernunft. Nicht zuletzt deshalb, weil jede edlere Form der Tagträumerei sich immer den Raum zum Gegenstand wählt. Die Zeit interessiert nur diejenigen, die hoffen, dass sich etwas verändert, also die unbelehrbaren Dummköpfe.<sup>8</sup>

Renate Makarska beschreibt die Entstehung des Begriffs *Geopoetik* einerseits als Folge des vielbesprochenen *spatial turn*,<sup>9</sup> andererseits aber als Reaktion gegen die Herrschaft der *Geopolitik*; in diesem Sinn ist Geopoetik eine Bestrebung, die Kultur und Literatur von der

---

<sup>6</sup> Heidegger 2006, 146.

<sup>7</sup> Makarska 2010, 26; vgl. Marszalek/Sasse 2010.

<sup>8</sup> Andruchowytsh / Stasiuk 2004.

<sup>9</sup> Bachmann-Medick 2006, 284–328.

Übermacht der Politik zu befreien, die gegebenen Grenzen zu virtualisieren und den kulturgeschichtlich zusammengehörenden Regionen wieder zur Entfaltung zu verhelfen.<sup>10</sup>

Wirklich bemerkenswert an der Geschichte von den bemalten Landkarten ist, dass Tolnai sein neues Orientierungsmittel im süd-slawischen Raum in einer Zeit fand, als die meisten ungarischen Intellektuellen Klein-Jugoslawiens ihrer nationalen Abstammung und ihren politischen Sympathien folgten und sich nach Budapest orientierten, teilweise auch tatsächlich nach Ungarn auswanderten.

*Geopolitik* versus *Geopoetik*, auswandern oder hierbleiben. Hinter diesem Dilemma zeichnen sich historische Gründe ab. Die nationalen Minderheiten orientieren sich im Normalfall zum Mutterland hin. Gezwungen, außerhalb des Mutterlandes zu leben, fühlen sie sich in die Peripherie gedrängt und streben ständig danach, zumindest kulturelle Kontakte mit ihren nationalen Zentren auszubauen. In der Geschichte der ungarischen Minderheit nach dem Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien, jedenfalls bis zum Ende der 1960er Jahre, wurde jedoch ein anderes Modell realisiert.

Die Ursache dafür liegt darin, dass Ungarn und Jugoslawien nach dem Zweiten Weltkrieg entgegengesetzte Wege gegangen sind.<sup>11</sup>

Aus eigener Kraft formte sich – trotz des Drucks der Westmächte, dank dem siegreichen Partisanenkrieg – gleich nach dem Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien ein echter kommunistischer Machtapparat, der die Führung des Landes in die Hand nahm; in Ungarn hingegen existierte bis 1948 ein Mehrparteiensystem, das die von Stalin unterstützten und dirigierten ungarischen Kommunisten nur langsam abbauen konnten.

Gerade weil aber die jugoslawischen Kommunisten ohne sowjetische Mitwirkung ein starkes kommunistisches System stalinistischer Art schufen, stellten sie in den Augen des Diktators eine mögliche Konkurrenz bzw. ein zweites Zentrum des Kommunismus dar. Dies wollte Stalin mit allen Mitteln verhindern; der Kampf zwischen Tito und Stalin verschärfte sich immer mehr und endete im Jahre 1948 mit dem Ausschluss Jugoslawiens aus der Komintern. Danach blieb Tito keine andere Wahl, als eine wirkliche Alternative, einen

---

<sup>10</sup> Makarska 2010, 26.

<sup>11</sup> Hanák (Hg.) 1988, 252–270; Sundhaussen 1993, 96–127.

»dritten Weg« des Kommunismus auszubauen. Auf die notwendige (und nach stalinistischer Art verwirklichte) Entstalinisierung folgte dann die Ausarbeitung der Theorie des anschließend auch in der Praxis eingeführten jugoslawischen Selbstverwaltungsmodells als eines anderen Weges des Sozialismus. Im Bereich der Außenpolitik trat die Blockfreiheit als Priorität hervor; parallel dazu wurde die Rolle Jugoslawiens in der Bewegung der blockfreien Länder immer entscheidender. Basis der Innenpolitik war der Föderalismus, der die von der k. u. k.-Monarchie geerbten nationalen Spannungen und Konflikte – offenbar zumindest eine Zeitlang – erfolgreich und vorbildlich ableiten und eliminieren konnte. Dazu kamen noch die Öffnung nach Westen, Reisefreiheit und Rezeption der neuesten Trends der westlichen Literatur und Kultur und ein wirtschaftlicher Aufschwung, der den Völkern Jugoslawiens deutlich bessere Lebensbedingungen verschaffte als die sowjetische Planwirtschaft den Bewohnern der Ostblockländer.

In der Geschichte Ungarns ist das Jahr 1948 ebenfalls ein Wendepunkt, aber eben im entgegengesetzten Sinn. Nachdem die ungarischen Kommunisten das Mehrparteiensystem zerstören konnten, bildete sich im Land eine kommunistische Diktatur stalinistischer Art mit Mátyás Rákosi an der Spitze. Rákosi, »Stalins bester Schüler«, behandelte auch die jugoslawische Frage nach der Moskauer Art; die Propagandamaschinerie gegen Tito rollte an, er wurde als treuer Hund des Imperialismus dargestellt, und die jugoslawisch-ungarische Grenze wurde militärisch abgeriegelt. Fährt man heute von Szeged nach Serbien, sieht man noch immer die alten Betonbunker, deren Schießscharten nach Süden gehen.

In einer Zeit also, als sich die Völker Jugoslawiens immer mehr mit ihrem Sonderweg identifizieren konnten und erste Zeichen einer gemeinsamen jugoslawischen Identität zutage traten, erhöhte sich die Isolation der ungarischen Minderheit gegenüber dem eigenen Mutterland enorm; zudem wurden die Grenzbefestigungen gerade von Ungarn ausgebaut ... Nach Stalins Tod wurde die Sperre stufenweise gelockert, bis jugoslawische Staatsbürger in den 1960er Jahren problemlos nach Ungarn einreisen konnten. Umgekehrt war dies noch lange nicht der Fall, und die damalige Wirtschafts- und Kulturlandschaft Ungarns besaß überhaupt keine Anziehungskraft

für die unter viel besseren und freieren Umständen lebenden Ungarn in Jugoslawien.

Besonders für die neue Generation ungarischer Intellektueller nicht, die die ersten Studenten des an der Universität Novi Sad 1959 gegründeten Lehrstuhls für Ungarische Sprache und Literatur waren. Als Vorstand des Lehrstuhls wurde der in Zagreb lebende Ervin Sinkó, ein selbstbewusster Kosmopolit, überzeugter Vertreter und Verbreiter des Jugoslawismus, zum Mitglied der Akademie der Jugoslawischen Kunst und Wissenschaften berufen. In seiner Antrittsvorlesung sprach er über eine dringend nötige Neukanonisierung der von alten nationalen Topoi belasteten ungarischen Literatur, und zwar aus der Perspektive der Weltliteratur; die nötigen Rahmen für eine solche Neufassung des Kanons sollten die freien jugoslawischen Verhältnisse sichern. Von der vorurteilslosen Ausbildung der ungarischen Intellektuellen werde das ganze Land profitieren; deswegen brauche man für das Zustandekommen des Lehrstuhls niemandem besonderen Dank zu sagen.<sup>12</sup>

Drei Jahre später, als seine Studenten auf der *Tribüne für die Jugend* in Novi Sad eine Diskussionsreihe mit dem Titel *Ungarische Intellektuelle in Jugoslawien* veranstalteten, sprach Sinkó in seinem Eröffnungsvortrag darüber, dass es Aufgabe, Ehre und Pflicht zugleich sei, ein Bürger des sozialistischen Jugoslawien zu sein. Die Perspektiven Jugoslawiens seien Weltperspektiven, die mögliche Verwirklichung des jugoslawischen Modells gebe der ganzen Menschheit Hoffnung, deshalb dürfen die ungarischen Intellektuellen auch nicht mehr die provinzielle Kirhdach-Perspektive beibehalten.<sup>13</sup>

Die Texte der Diskussionsreihe wurden im Jugendwochenblatt *Ifjúság* [Jugend] veröffentlicht, dessen literarischer Teil im Dezember 1961 von den Studenten Sinkós übernommen und unter dem Titel *Symposion* weitergeführt wurde. Der erste Redakteur des *Symposions* war Ottó Tolnai. Er und seine Mitstreiter – János Bánai, László Végel, István Domonkos, Katalin Ladik, Nándor Gion, István Bosnyák u. a. – berichteten ständig über die neuesten Ereignisse der jugoslawischen Literatur und Kultur. In einer *Ex Libris* genannten

---

<sup>12</sup> Sinkó 2009, 22–31.

<sup>13</sup> Sinkó 1962, 8.

kleinen Spalte veröffentlichten sie Kurzrezensionen, in denen sie mit großer Begeisterung über die Neuerscheinungen der seelenverwandten jugoslawischen Verfasser – Dušan Matić, Marko Ristić, Radomir Konstantinović, Velemir Lukić, Branko Miljković usw. – berichteten, die Werke der früheren Generationen ungarischer Verfasser in der Vojvodina als Musterbeispiele des Provinzialismus und Dilettantismus scharf kritisierten.

Anhand eines mit viel Sympathie rezensierten Romans von Antun Soljan wurde flüchtig erwähnt, dass die Form der Kurzkritik auch von dem jungen kroatischen Schriftsteller übernommen wurde, der unter dem Titel »Poesie von Samstag bis Samstag« in dem Blatt *Telegram* die Neuerscheinungen der jugoslawischen Literatur scharfsinnig und kurz gefasst rezensierte.<sup>14</sup> Neben vielen Gedichten und Prosastücken, die im *Symposion* von jugoslawischen Verfassern auf Ungarisch veröffentlicht wurden, hat Tolnai am 15. Februar 1962 das Manifest des Kreises junger Schriftsteller in Zagreb – unter ihnen wieder Soljan! – erscheinen lassen, die vorher in der Zeitschrift *Književnik* veröffentlicht wurde. Tolnai selbst hat – neben Gedichten und Kurzkritiken – auch Essays über Gemäldeausstellungen veröffentlicht, erstmals über die Pavel-Beljanski-Sammlung, die die jugoslawische Malerei zwischen den zwei Weltkriegen repräsentierte.<sup>15</sup>

Dagegen gibt es im *Symposion* fast nichts über die damalige Kultur und Literatur Ungarns zu lesen, und nach einer Sommerreise in Ungarn berichtete István Bosnyák im Herbst 1962 von seinen Erfahrungen und Erlebnissen so, als hätte er ein fremdes, exotisches Land besucht.<sup>16</sup>

Die eigenen belletristischen Werke der ersten Generation des *Symposions* verwirklichten eine neue poetische Sprache, eine neue narrative Struktur in der Prosa, die in Ungarn nur etwa ein Jahrzehnt später als allgemein anerkannter Modus der modernen Literatur kultiviert und verbreitet wurde. Anders formuliert, das Zentrum der Avantgarde der ungarischen Literatur befand sich am Anfang der 1960er Jahre nicht in Ungarn, sondern in Jugoslawien, nicht in Buda-

---

<sup>14</sup> Soljan 1962, 9.

<sup>15</sup> Tolnai 1962, 9.

<sup>16</sup> Bosnyák 1962.



pest, sondern in Novi Sad. Tolnai, Bányai, Végel und die anderen Redakteure und Mitarbeiter der Anfang 1965 selbständig gewordenen Zeitschrift *Symposion* empfanden sich nämlich nicht mehr als an der Peripherie der ungarischen Kultur stehend und orientierten sich nicht mehr nach Budapest, wie es frühere Generationen der ungarischen Schriftsteller der Vojvodina getan hatten, sie richteten sich vielmehr nach den verschiedenen Kulturzentren des damaligen Jugoslawiens aus, das heißt, ihre Tätigkeit wurzelte grundlegend in der vielfältigen und freien jugoslawischen Kultur.

Ihre Originalität, d. h. die Unabhängigkeit ihres literarischen Schaffens von der damaligen Literatur in Ungarn war ihnen von Anfang an klar.

Als in den 60er Jahren die Kulturpolitik auch in Ungarn mehr Freiheiten bekam, sprach man auch in Budapest mehr über die ungarische Literatur in den Nachbarländern und im Westen, die zuvor als heikles Thema eher verschwiegen worden waren. Gyula Illyés veröffentlichte seine Konzeption der »fünfstimmigen Flöte«, der zufolge nur eine einzige und einheitliche ungarische Literatur existiert, deren Stimme in Ungarn, in der Tschechoslowakei, in Rumänien, in Jugoslawien und in den westlichen Ländern zu hören ist.<sup>17</sup> Im Frühjahr 1968 veranstaltete die Kritikabteilung des ungarischen Schriftstellerverbands eine Diskussion über die ungarischen Literaturen im Ausland. Unter den Teilnehmern der Veranstaltung kristallisierte sich die Meinung heraus, diese Literaturen gehörten organisch zu der einheitlichen ungarischen Literatur; ihre Themen stammten zwar aus dem Ausland, ihre Wurzeln lägen jedoch in den Traditionen der ungarischen Literatur.<sup>18</sup>

Als diese Stellungnahme veröffentlicht wurde, wandte sich János Bányai vehement gegen die Konzeption. In einem langen, im *Neuen Symposion* veröffentlichten Artikel vertrat er eine sehr moderne, sozusagen vor-konstruktivistische Meinung – vor-konstruktivistisch insofern, als die Theorie des Konstruktivismus damals überhaupt noch nicht entstanden war. Seiner Ansicht nach sind Traditionen nicht einfach ererbt, sondern gewählt, gemischt und

---

<sup>17</sup> Illyés 1971, 267.

<sup>18</sup> Kettős kötődés – kettős felelősség. Vita a szomszédos országok magyar irodalmáról. In: *Élet és Irodalom*, 18.05.1968. No. 20., 1–2.

konstruiert. Die Originalität des literarischen Schaffens der neuen Generation ungarischer Schriftsteller in der Vojvodina sei eben darin zu suchen, dass die von ihnen selbst konstruierte, eigene Tradition sowohl auf die südslawische als auch auf die ungarische Literatur zurückzuführen sind. Folglich gehörten die entstandenen Werke sowohl der jugoslawischen als auch der ungarischen Literatur an, verwirklichen jedoch einen ganz eigenen, von beiden abweichenden Modus der Literatur.<sup>19</sup>

Die Problematik von Zentrum und Peripherie erwähnte Bányai in diesem Diskussionsbeitrag noch nicht; das ist nicht verwunderlich, denn bis zum *spatial turn* der Literaturtheorie war es noch ein weiter Weg. Seine Thesen bestätigen trotzdem den Eindruck des heutigen Forschers, dass die *Symposion*-Generation, während sich die Minderheitsliteraturen im Allgemeinen und überall isoliert und in die Peripherie gedrängt fühlten, sehr gut in einem der vielen Zentren der jugoslawischen Kultur leben konnte; in einem Zentrum, das ständige und lebendige Kontakte mit den anderen Zentren des In- und Auslands unterhielt. Ottó Tolnai sprach in dem erwähnten Radiointerview auch darüber, dass er damals gewohnt war, in einem Land zu leben, in dem es viele Großstädte gab, in denen er Freunde und Stammlokale hatte und sich zu Hause fühlte. »Ja, ich fühlte mich eher in Skopje und Ljubjana, Sarajevo und Titograd, Boka Kotorska, Dubrovnik und Rijeka, Mostar und Zagreb zu Hause als beispielsweise in Budapest.«<sup>20</sup>

Mit den 60er Jahren ging jedoch auch die Zeit der Illusionen endgültig vorüber. Die kroatische Essayistin Rada Iveković schreibt:

[...] der Untergang des Sozialismus [begann] ohne Zweifel mit dem Tod meines Vaters [...] Das war zwei Jahre nach dem schicksalhaften Jahr 1968, und es geschah in seinem Sog. Schmerzlich und real bestätigt hat sich mir die Tatsache durch den Tod meiner Mutter, zwei Monate vor dem Fall der Berliner Mauer. Ihr Tod bedeutete auch den Zerfall Jugoslawiens, des einzigen Landes, das ich bis dahin als das meine gekannt habe [...] Der Tod meiner Mutter und der Verlust der Heimat

---

<sup>19</sup> Bányai 1968.

<sup>20</sup> Tolnai 2004, 181.

[...] waren für mich logischer Teil des gleichen Prozesses der Auflösung der ontologischen Sicherheit [...] <sup>21</sup>

Nach dem Ausbruch des Krieges mussten die ehemaligen Bürgerinnen und Bürger des alten Jugoslawien eine neue Identität finden. Für die Intellektuellen, die in der bunten multikulturellen Welt Jugoslawiens aufgewachsen waren, bedeutete das keinen einfachen Vorgang. Den Schmerz der Heimatlosigkeit resümierte Tolnai viele Jahre später in dem Satz, sie alle seien nur Sommergäste in Groß-Jugoslawien gewesen. Dasselbe Lebensgefühl drücken die folgenden Sätze von Rada Iveković aus:

Da ich weder Namen noch Identität mehr habe, kann ich vielleicht noch Muslimin sein. Oder ein Sioux, oder eine Eskimofrau, wie sich viele junge Leute während der neuen Ereignisse äußerten. Dazu kann man auch werden, warum nicht. Man wird es, wenn es nichts anderes mehr gibt, was man noch sein könnte. Jugoslawin kann ich nicht mehr sein, denn dies würde bedeuten, sich mit dem Aggressor zu identifizieren, welcher diesen Namen usurpiert [...] hat, und weil es viel zu wenige gibt, die verstehen würden, dass ich damit keine politische oder kulturelle Entscheidung treffe, sondern meinen kulturellen Rahmen und meine Herkunft benenne. Kroatin sein kann ich allenfalls als Staatsbürgerin, nicht aber auch dem Gefühl nach, da dies keine freie Wahl mehr bedeutet, sondern zur Pflicht wurde, will man nicht als Verräter betrachtet werden; ich aber mag es nicht, nicht die Wahl zu haben, was ich sein will. Gleichzeitig möchte ich mich nicht für nationale Bestimmungen entscheiden. Und ich kann es auch nicht, denn es würde bedeuten, sich mit dem nationalen Diskurs zu identifizieren. Mich aber ekelt vor ihm, ganz gleich, wessen er auch sei. <sup>22</sup>

Der Essay, den ich hier zitiere, entstand im Herbst 1992 in Paris – in der Stadt, in der zwei Jahre zuvor auch Ottó Tolnai einsam am (an einem?) kleinen runden Marmortisch eines Cafés saß und in seinem Essay *Ohne Titel* darüber nachdachte, ob ihm eine andere Identität zur Auswahl stünde als die eines ungarischen Dichters. Ungarischer Dichter aus Jugoslawien sei keine mögliche Option mehr, ungari-

---

<sup>21</sup> Iveković 1993, 17.

<sup>22</sup> Ebd., 10–11.

scher Dichter aus Serbien bedeute etwas ganz anderes ... Die Illusionen seien vorbei, das Jugoslawien, das ihm »die Freundschaft serbischer, kroatischer, mazedonischer, bosnischer, albanischer, italienischer, türkischer, slowakischer und rumänischer Schriftsteller bedeutete«, existiere nicht mehr.

Damals, in den ersten Jahren des Zerfalls, sah es noch wirklich so aus, als hätte man keine andere Wahl, als eine neue Heimat und damit auch eine neue Identität zu wählen. Später kam Tolnai instinktiv darauf, dass mit der Wahl einer neuen Heimat nicht unbedingt auch die Wahl einer neuen Identität verbunden ist: Auch die geopoetische Neugestaltung des alten Jugoslawien könnte eine sinnvolle geistige Alternative sein. Damit sind wir wieder bei den Karten-Gemälden von Laura Peić angekommen; und nun dürfte auch deutlich geworden sein, warum diese Bilder für Tolnai so wichtig sind und in welchem Sinn die übermalten Karten ihm als geopoetischer Orientierungspunkt dienen können.

Über die Agonie der geopolitischen Einheit des Landes, die bis zum Massaker führte, braucht man sicher nicht viel zu sprechen. Istrien befindet sich jetzt in Kroatien, und will man Ottó Tolnai in Palić besuchen, so hat man nicht mehr die jugoslawische, auch nicht die klein-jugoslawische, sondern die serbische Grenze zu überschreiten. Neuerdings ist sogar das »yu« aus den E-Mail-Adressen verschwunden. Wenn man aber auf der Terrasse der »Villa Tolnai« in Palić sitzt, wenn man im Park des Kurorts mit seinen alten Jugendstilgebäuden spazieren geht, die *Velika terasa* oder den *Ženski štrand* am See ansieht und Tolnais Kommentare hört, hat man das Gefühl, das alte Jugoslawien existiere als *geopoetische* Einheit noch immer; besser gesagt, es wurde von einem Kreis Intellektueller wieder erschaffen.

Die Geschichte der Zeitschrift *Neues Symposion* ist zwar abgeschlossen, es existieren aber zwei Nachfolgeblätter, das *Ex Symposion* in Veszprém/Ungarn und das *Symposion* in Subotica/Serbien. Präsident der Redaktion des *Ex-Symposion* ist Ottó Tolnai; in den letzten Nummern sind neben den Texten ungarischer Schriftsteller die Werke von Mihajlo Pantić, Vedrana Rudan, Sladjan Lipovec, Vijica Resin zu lesen. Das andere Nachfolgeblatt in Subotica wird von der jüngsten Generation ungarischer Schriftsteller redigiert. Die letzten beiden Nummern sind zweisprachig, d. h. alle Texte der bunt

gemischten serbisch-kroatisch-ungarischen Verfassergruppe sind sowohl auf Ungarisch als auch auf Serbokroatisch veröffentlicht, als eindeutiges Zeichen dafür, dass die Problematik von Zentrum und Peripherie zumindest für eine Gruppe der jüngsten Generation ungarischer Schriftsteller noch immer nicht auf die Relation zwischen Budapest und der Provinz reduziert worden ist.

### Literatur

Andruchowitsch, Juri/Stasiuk, Andrzej: *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa*. Frankfurt a.M. 2004.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2006.

Bányai, János: Ötágú síp vagy zenekar? [Fünfstimmige Flöte oder Orchester?] In: *Új Symposion* 37–38 (1968), 2–3.

Bosnyák, István: Tizennégy nap Hungáriában [Vierzehn Tage in Hungaria]. In: *Iffúság* 6, № 28, 8 (20.09.1962), № 30, 9 (04.10.1962), № 32, 8.

Hanák, Péter (Hg.): *Die Geschichte Ungarns. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Budapest 1988.

Heidegger, Martin: Die Räumlichkeit des Daseins. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006, 141–152.

Illyés, Gyula: Hidas Antal és a többiek [Antal Hidas und die anderen]. In: *Hajszálgökök* [Haarwurzeln]. Budapest 1971, 267–271.

Iveković, Rada: *Jugoslawischer Salat*. Graz 1993.

Kant, Immanuel: Was heißt: sich im Denken orientieren? In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006, 80–84.

Kettős kötődés – kettős felelősség. Vita a szomszédos országok magyar irodalmáról [Zweifache Bindung – zweifache Verantwortung].

- Diskussion über die ungarische Literatur der Nachbarländer]. In: *Élet és Irodalom* 20–21 (18.05.1968), 1–2.
- Makarska, Renata: *Der Raum und seine Texte: Konzeptualisierung der Hucul'sčyna in der mitteleuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2010.
- Marszalek, Magdalena/Sasse, Sylvia (Hg.): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin 2010.
- Sinkó, Ervin: Az entellektüelről, a jugoszláviai magyar entellektüelről [Über die Intelligenz, über die ungarische Intelligenz in Jugoslawien]. In: *Iffúság* 12 (1962), 8.
- Székfoglaló előadás [Antrittsvorlesung]. In: *Ötvenéves a Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék* [Fünfzig Jahre Lehrstuhl für ungarische Sprache und Literatur] (2009), 22–31.
- Soljan, Antun: Árulók [Verräter]. In: *Iffúság* № 6, 9 (Ex libris) (1962).
- Sundhausen, Holm: *Experiment Jugoslawien. Von der Staatsgründung bis zum Staatszerfall*. Mannheim etc. 1993.
- Thomka, Beáta: *Tolnai Ottó*. Bratislava 1994.
- Tolnai, Ottó: Akik fáznak, galériákba menjenek melegedni! [Wer friert, soll in die Galerien gehen, um sich aufzuwärmen!] In: *Iffúság* № 2 (1962), 9.
- *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye* [Dichter aus Schweineschmalz. Roman eines Radiointerviews]. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Bratislava 2004.

## **Literaturgeschichten? Zur Selbstüberwindung der Nationalphilologie<sup>1</sup>**

Die Literaturgeschichtsschreibung ist – spätestens seit Herder – nicht nur mit der Innen-, sondern auch mit der Außenpolitik der Philologie verbunden.<sup>2</sup> Sie muss, um sich behaupten zu können, mehr behaupten, als ihre eigenen Grundlagen nahelegen,<sup>3</sup> und es kann passieren, dass sie dem, mit dem sie über ihre Grenzen hinaus zu tun hat – etwa der Selbstverständigung einer Nation – ihr eigenes Konfligieren innerer und äußerer Gesichtspunkte gleichsam mit einschreibt. Insofern bringt sie – selbst wenn sie dies zu verdrängen versucht – zum Vorschein, dass Selbstbegegnung mit Entfremdung einhergeht, und dass die Arbeit am Eigenen als Konfrontation zulässiger bis unzulässiger Momente von Literatur an Gestalt gewinnt.

---

<sup>1</sup> Der Verfasser dankt den OrganisatorInnen der Tagung »Zwischen den Sprachen, zwischen den Kulturen. Fremdphilologien im europäischen Kontext«, Wien 20.–22.10.2011, in deren Rahmen der folgende Beitrag entstanden ist.

<sup>2</sup> Sie etablierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts unter anderen (alten und neuen) philologischen Disziplinen, indem sie sich zu deren Leitfaden (Innenpolitik) und Repräsentanten (Außenpolitik) aufschwang. Vgl. Fohrmann 1991.

<sup>3</sup> Die Arbeit des Literarhistorikers, schreibt Cornelia Blasberg in Bezug auf das »*double-bind*« heutiger Literaturgeschichtsschreibung, unterliegt »äußeren, in der Praxis, nicht in der Logik der Sache begründeten Einschränkungen [...] – dazu zählen Imponderabilien wie Sprachenkenntnis und Sachverstand des Einzelnen oder des ›Kollektivs‹, Zeitbudget, Finanzierung des Projekts und dessen Vermarktbarkeit als Buch oder im Internet. [...] Wer den Auftrag hat, eine Literaturgeschichte zu schreiben und literarische Texte historisch-genetisch zu erklären, muss Texte und Kontexte, das ›Eigene‹ und das ›Fremde‹ in Ursache und Wirkungsfaktoren trennen, selbst wenn er im Vorwort angesichts der Gleichrangigkeit aller kulturellen Phänomene der Beschreibung von Zirkulationsbewegungen den theoretischen Vorzug gibt.« Blasberg 2004, 475; zur historischen Genese der »Doppelverpflichtung der Disziplin« vgl. Gumbrecht 1988, 110.

Denn in ihr befindet sich das vermeintlich Naturwüchsige, das zu vergegenwärtigen sie sich anschickt, in ständigem Konflikt mit Prozeduren der Auswahl und der Anordnung, die gewollt oder ungewollt zu ihrem Wesen gehören.

Zu diesen einleitenden – und wegen ihrer Bekanntheit nicht weiter ausgeführten – Grundsatzüberlegungen bietet nun eine gegenwärtig stattfindende Debatte erneuten Anlass, in deren Rahmen einmal mehr gezeigt wird, inwieweit aktuelle Fragen einer Nationalphilologie, die sie an sich selbst richtet, zu solchen von Philologien generell und zur Erfahrungszone dessen werden, wie Philologie sich heutzutage als Fremdphilologie des Eigenen gleichsam Chancen erarbeitet. Dabei fehlt es gewiss nicht an Lokalkolorit, handelt es sich doch bei diesem Versuch der Selbstüberwindung der Nationalphilologie auch und gar erst um eine Auseinandersetzung mit dem Segen so wie dem Fluch von Regionalität.

Der Literaturwissenschaftler und -historiker Gábor Schein hat im zweiten Heft 2011 der Zeitschrift *Irodalomtörténet* (Literaturgeschichte. Publikationsorgan der Gesellschaft für Ungarische Literaturgeschichte und des Instituts für Literatur- und Kulturwissenschaft der Eötvös Loránd-Universität Budapest) einen Beitrag und zugleich Diskussionsaufruf zum Thema Modernität und Literaturgeschichtsschreibung veröffentlicht, zu dem bereits drei Diskussionsbeiträge erschienen sind. Schein verfolgt in seinem Aufsatz ein doppeltes Ziel, dem die Autoren der ersten beiden Antworten wohl mit einigem Unverständnis begegnen. Zum einen fragt er nach der »narrativen Funktion« des »Begriffs der [ästhetischen, insbesondere literarischen, E. H.] Moderne« bzw. danach, inwieweit sich dieser Begriff ändert, wenn man, bestimmte neuere Tendenzen berücksichtigend, anfängt, »grundsätzlich verschiedene Geschichten über die Literatur des 20. Jahrhunderts zu erzählen«<sup>4</sup>. Zum anderen macht er dieses auf die Moderne gerichtete Interesse eindeutig zur prinzipiellen Frage der Literaturgeschichtsschreibung und untersucht diese auf ihre Wandlungen nach der Wende in Ungarn und ihre zukünftigen Chancen hin. Dabei kommt es zu einer – für die Respondenten verwirrenden – chiastischen Inbezugsetzung beider Fragen: So wie die Literaturgeschichtsschreibung nach Scheins Vorschlag einem ge-

---

<sup>4</sup> Schein 2011, 204. Alle Übersetzungen von mir. E.H.



wandelten Verständnis von Moderne/Modernität<sup>5</sup> Rechnung tragen und sie zur Sprache verhelfen muss, verspricht ihr ebendieselbe Modernität – und zwar innerhalb internster literaturhistorischer Problembereiche – den richtigen Maßstab und einen Anhaltspunkt der Erneuerung zu geben. Ein gelungenes Verständnis und eine entsprechende literarhistorische Darstellung moderner Tatbestände würde damit dem Auslaufmodell Literaturgeschichte gleichsam mit auf die Sprünge helfen – die fragliche *Funktion* der Moderne bestünde im konstruktiven Beitrag zur Selbstüberwindung einer genuin *narrativen* Gattung.

Schein bespricht am Beispiel von Ernő Kulcsár Szabós *A magyar irodalom története 1945–1991* [*Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991*] (erschienen 1993) zunächst ein Problem, welches weder der deutschsprachigen, noch der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte unbekannt sein dürfte:<sup>6</sup> Kulcsár Szabós Ansatz sei nämlich, so die Beurteilung, trotz progressiver Prämissen weiterhin der altbewährten Teleologie von Literaturgeschichten verpflichtet.<sup>7</sup> Als »äußeres wertbildendes Zentrum«<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Scheins Fragen beziehen sich vorwiegend auf die ästhetische/literarische Moderne (»modernség«), intendieren aber auch die Einbeziehung der gesellschaftlichen Moderne (»modernitás«). Während im Deutschen eine funktionale Differenzierung zwischen epochalen (»Moderne«), prozessualen (»Modernisierung«) und allgemein beschreibenden (»Modernität«) Verwendungen des Begriffs Moderne geläufig ist, sind im Ungarischen die Substantivbildungen »társadalmi modernitás«, »kulturális modernség« und »irodalmi modernizmus« jeweils exklusiv auf ihren terminologischen Bezugsbereich beschränkt. Der Begriff *modernitás* verweist auf die *gesellschaftliche* Moderne und entspricht damit nicht der deutschen »Modernität«. Trotzdem lässt sich letztere im deutschsprachigen Kontext sinnvoll auf Scheins doppelte Orientierung an einer ästhetischen und einer gesellschaftlichen Moderne beziehen.

<sup>6</sup> Blasberg berichtet bezüglich der Sozialgeschichten der 70er und 80er Jahre über den »überraschenden Befund, dass sich das Genre Literaturgeschichtsschreibung in nahezu zweihundert Jahren kaum verändert hat«. Blasberg 2004, 474.

<sup>7</sup> Kulcsár Szabó habe zwar die Möglichkeit aufgeworfen, jedoch nicht umgesetzt, »dass man die Überlieferung statt eines organischen Geschehens als einen offenen und an jedem Punkt problematischen Prozess

werde hier zwar längst nicht mehr die Entwicklungsgeschichte einer Nation beachtet, sondern die Produktions- und Rezeptionsgeschichte der »Weltliteratur«<sup>9</sup>, die nur noch einen Verlauf und keine Richtung mehr habe. Trotzdem werde durch Kulcsár Szabó der internationale Kontext von Literatur zum national zu beachtenden (und als *Ziel* zu befolgenden) Maßstab erhoben: Die Ausrichtung an der Zeitgemäßheit des Mediums, für die vor allem die europäische Literatur einzustehen hat, ersetze zwar die Diachronizität traditioneller Literaturgeschichten durch eine Art synchronistische Orientierung am Aktuellen,<sup>10</sup> operiere jedoch weiterhin vektorial; und rechnet man die bei Kulcsár Szabó durchgängige Konfrontierung der ungarischen Literatur mit ihrer Unzeitgemäßheit noch dazu, so werde mit der Bezeichnung des »Nachholbedarfs« auch noch ein zeitlich ebenso zurück- wie vorausliegendes Telos mit abgesteckt. (Hinzu kommt, so andernorts Kulcsár Szabós dezidiertes Kritiker Gábor Bezeczký, dass er in seiner Literaturgeschichte die gerade vorherrschende Aktualität der 90er Jahre, die postmoderne Literatur, nicht nur als zu erreichenden Stand von Literarizität kenntlich machte, sondern auch zur rückwirkenden Norm der ungarischen Nachkriegsliteratur werden ließ.<sup>11</sup>)

Ein zweites Problem, das Gábor Schein bei Kulcsár Szabó zur Sprache bringt, führt direkt auf Scheins Vorschlag der Modernisierung der Literaturgeschichte. Kulcsár Szabó habe die ästhetische Erfahrung, so die Bilanz, im konstruktiven bis subversiven Potential der Sprache mit allen posthermeneutisch-dekonstruktivistischen Schlussfolgerungen verankert, und er habe damit aus historischen Gründen, die sich mit der 90er Wende erklären lassen, einem

---

anerkennt, der aus der Notwendigkeit eines zu ständigem Wiederholen, Miss- und Andersdeuten angehaltenen Verstehens schöpft«. (Schein 2011, 206).

<sup>8</sup> Ebd., 220.

<sup>9</sup> Ebd., 220.

<sup>10</sup> Man vergleiche Heinz Schlaffers *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur* (München 2002) als deutsches Beispiel einer Konfrontation des Nationalen mit Weltmaßstäben (zum einen) und aktuellen Rezeptionsbedingungen (zum anderen).

<sup>11</sup> Bezeczký 2008, 19–23.

Konzept von Literaturverständnis *en gros* gegengesteuert, das die Literatur auf welche Art auch immer definierte gesellschaftliche Zusammenhänge – ob marxistisch, sozial- oder neuhistoristisch – zurückbindet. Dieses, »der ideologischen Unabhängigkeit der ästhetischen Sphäre«<sup>12</sup> verpflichtete, der Sprache zu- und vom sozialen Kontext abgewandte Literaturkonzept hält Schein für überholt und überprüft deshalb auch weitere Entwicklungen der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung, etwa die sogenannte Kultusforschung der 90er Jahre, auf kontextualistische bzw. interdisziplinäre Ansätze hin. Denn die Literatur befinde sich nicht nur im Wettstreit, sondern auch im gegenseitigen Austausch mit allen – so Schein – »Sprachspielen«, die im diskursiven Feld der Gesellschaft der »Anhäufung von symbolischem Kapital«<sup>13</sup> dienen. Hieraus folgt sein Vorschlag einer Literaturgeschichtsschreibung, die die Modernität gleichsam umsetzt, indem sie zum einen mehrspurig fährt und sich von den teleologischen Operationen von Literaturgeschichten verabschiedet, zum anderen anfängt interdisziplinär bzw. -diskursiv zu agieren, wodurch Skalierungen nach Kriterien von ästhetisch und nicht-ästhetisch, kanonisch und nicht-kanonisch ebenso aufgebrochen werden, wie eine Kartografierung nach dem Prinzip von Zentrum (Europa) und Peripherie (Ungarn, Mitteleuropa) sinnlos wird.<sup>14</sup> Und erst dadurch wird die Literaturgeschichte – Scheins Chiasmus entsprechend – befähigt, die Moderne zu erzählen. Denn sie repräsentiert dann jene (in diesem Fall: methodische) Postmoderne, die – nach einer These Anke-Marie Lohmeiers – nichts anderes als »die bei sich selbst angekommene Moderne« ist.<sup>15</sup>

Wie sehr nun literarhistorische Teleologie, ästhetische Skalierung und kulturpolitische Kartografierung im Fall der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung miteinander zusammenhängen, zeigt ein den gegenwärtigen Diskussionen einige Jahre vorausliegender

---

<sup>12</sup> Schein 2011, 209.

<sup>13</sup> Ebd., 208.

<sup>14</sup> Schein verweist übrigens – mehr in seiner Titelgebung als in expliziter Ausgestaltung – auf Delip Parameshwar Gaonkars *Alternative Modernities* (ed., Durham, NC 2001), insbesondere auf Charles Taylors Aufsatz »Two Theories of Modernity« (ebd. 172–196).

<sup>15</sup> Lohmeier 2007, 15.

Versuch zur Schaffung einer (post)modernen Literaturgeschichte bzw. deren Debatte, auf die Schein – wie ihm auch vorgehalten wird<sup>16</sup> – gar nicht erst richtig zu sprechen kommt. Im Jahre 2007 ist als Ergebnis eines großangelegten Projekts eine dreibändige Literaturgeschichte erschienen, dessen Konzept und Struktur zugegebenermaßen gut erkennbar an Denis Holliers *A New History of French Literature* (1989) orientiert war – an einem Konzept also, das in den deutschsprachigen Ländern wiederum dank der deutschen Fassung von David Wellberys *A New History of German Literature* (2004, dt. 2007) bekannt wurde. *A magyar irodalom története* [*Geschichten der ungarischen Literatur*, 3 Bde., hg. v. Mihály Szegedy-Maszák, 2552 Seiten] entspricht seinen Vorgängern in der Anführung von konkret-neutralen bis symbolischen Jahreszahlen, in der von singulären historischen Ereignissen gekennzeichneten chronologischen Anordnung der einzelnen Abschnitte, sowie im bewussten Verzicht auf ordnende Prinzipien des schriftstellerischen Schaffens bzw. des literarischen Epochenbegriffs. Darüber hinaus ist auch hier der Bruch mit dem tradierten literarischen Kanon und die interdisziplinäre Öffnung in Richtung Gesellschafts-, Kunst- und Mediengeschichte erkennbar. Szegedy-Maszák erklärt:

Diejenigen Auffassungen, die die Geschichte der ungarischen Literatur zur organischen Entwicklung des Nationalcharakters, zum gesellschaftlichen Fortschritt, oder eben zur Überbietungsstruktur der Moderne in Beziehung gesetzt haben, gehören in die Reihe jener großen Erzählungen (*grands récits*, *master narratives*), die inzwischen ihren Geltungsanspruch eingebüßt haben.<sup>17</sup>

Folglich soll (und kann) Literatur heute statt in Form einer »Heilsgeschichte«<sup>18</sup> als »fragmentiertes Erbe«<sup>19</sup> geschildert werden. Hieraus resultieren, wie ein Kritiker formuliert, »hundertsechunddreißig

---

<sup>16</sup> Dobos 2011, 238.

<sup>17</sup> Szegedy-Maszák 2007, 14.

<sup>18</sup> Ebd., 11.

<sup>19</sup> Ebd., 14.

kleine Literaturgeschichten«<sup>20</sup>, deren Gesamtheit, wie ein weiterer Kritiker fazitiert,

weder mit Epochenbeschreibungen, noch mit schriftstellerischen Lebensläufen aufwartet, in den meisten Fällen auch über den Kanon und dessen Veränderungen nicht informiert, und keinen Einblick in dessen historische Zusammenhänge gewährt.<sup>21</sup>

Von den *Geschichten der ungarischen Literatur* stehe jeder »Anspruch auf Vollständigkeit« fern, woraus auch folgt, dass sich Studierende, deren Kapitel lesend, keinen Begriff »von der Größe, der Vielfältigkeit und den gattungsmäßigen Eigenheiten einzelner schriftstellerischer Œuvres [würden] bilden können«<sup>22</sup>. Schon diese Meinung verrät, dass das, was vom Konzept her – wenngleich in durchaus kritischer Abwendung von literaturhistorischen Traditionen – als progressiver Beitrag formuliert wurde, von den Akteuren der betroffenen Praxis selbst als nachteilige Entwicklung empfunden wird. In Bezug auf die Kritik kam es aber im Rahmen der Tagung, auf der dies zu hören war, noch schlimmer.

Die genannte Tagung wurde nämlich vom Bund Ungarischer Schriftsteller bzw. der Ungarischen Kunstakademie unter dem Titel »Literatur in der Geschichte – Literaturgeschichte« gezielt zu dieser Veröffentlichung organisiert, und die Vortragenden waren durchaus der Meinung, dass das Konzept des »fragmentierten Erbes« im Buchformat einer Literaturgeschichte lediglich zum zusammenhangslosen Konglomerat diverser Darstellungen führt. Die auch schon bei Hollier gelobte Fokussierung auf »nodal points, coincidences, returns, [and] resurgences«<sup>23</sup> führe entweder zur Unsystematik oder verlange nach Gestaltungsprinzipien, die, wenngleich nicht traditionellen, so doch wenigstens postmodernen Narrativen entnommen sind. Auf letzteres Argument gilt es später noch zurückzukommen. Zum ersteren, dem Vorwurf völliger Zusammenhanglosigkeit kann jedenfalls gesagt werden, dass dies durchaus die

---

<sup>20</sup> Angyalosi 2008.

<sup>21</sup> Hargittay 2009, 26.

<sup>22</sup> Ebd., 26.

<sup>23</sup> Hollier 2001, xx.

mehrheitliche Meinung war. Hier wurde geltend gemacht, dass bestimmte Autoren und Werke, ohne die die ungarische Literaturgeschichte unvorstellbar ist, außen vor gelassen oder komplett vergessen wurden. Man klagte in diesem Sinne über eine »Störung von Wertvorstellungen«<sup>24</sup> und verwies auf die Verantwortung des Projekts, das, im Unterschied zur – auch finanziell-verlegerisch ermöglichten – Vielfalt konkurrierender westlicher Literaturgeschichten, in Ungarn für lange Jahre das einzige Unternehmen dieses Umfangs werden und auch bleiben sollte. Wenn also der Staat dieses einzige Mal so viel in eine Literaturgeschichte investiere, so möge diese nicht experimentieren, mit anderen Worten, das von Literaturgeschichten zur Verfügung gestellte historisch-nationale Identifikationsangebot aufs Spiel setzen.<sup>25</sup> Einige Teilnehmer der Tagung formulierten ihre Meinung noch schärfer und behaupteten, die Konzeptmacher der neuen Literaturgeschichte – Chefredakteur Szegedy-Maszák und die Herausgeber der einzelnen Bände – hätten nicht nur ein neues methodologisches Ziel verfolgt, sondern auch eine bewusste Destruktion der Gattung herbeigeführt. In den *Geschichten der ungarischen Literatur* handle es sich um die »Abschaffung des nationalen Beziehungssystems«<sup>26</sup>, eine im Zeichen der (post)modernen Kunstautonomie und Sprachimmanenz erfolgende »Abrechnung mit einer Literarizität, die durch die Gemeinschaft motiviert und für gesellschaftliche Fragen empfindlich ist«<sup>27</sup>. Insofern hätte Szegedy-Maszáks Literaturgeschichte trotz des vermeintlichen Kontingenzprinzips nur die ihr eigene Ideologie und ein entsprechendes System der Auswahl und der Verdrängung zur Geltung

---

<sup>24</sup> Bitskey 2009, 31; Görömbey 2009, 66.

<sup>25</sup> Zum finanziellen Aspekt vgl. Thimár 2009, 7. Gerechterweise muss man hinzufügen, dass dieser Anforderung an Literaturgeschichtsschreibung nicht lediglich als an eine »existentielle Wissenschaft« gestellt wurde, die zur »individuellen und nationalen Selbstkenntnis« (Görömbey 2009, 65) verhilft, sondern auch als an eine pragmatische Gattung des universitären Lehrbetriebs. Hier habe just die Bologna-Reform den Anspruch durchgesetzt, anstelle hochkarätiger wissenschaftlicher Leistungen allgemeinverständliche Zusammenfassungen Lehrbücher zu produzieren. Thimár 2009, 12; Hargittay 2009, 26.

<sup>26</sup> Papp 2009, 46.

<sup>27</sup> Ebd., 43.

gebracht. Die »kritische Kampagne«<sup>28</sup> der *Geschichten* richte sich gegen das Erbe einer Gemeinschaft und damit gegen kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität.

Emphatische Kritiken und teilweise Beleidigungen hatten schließlich zur Folge, dass die Dokumentation der Tagung, nachdem die Herausgeber der Literaturgeschichte von der Mitteilung ihrer Diskussionsbeiträge zurückgetreten sind, unvollständig erschien. Im Band markierten Leerstellen eine signifikante und nicht ohne persönliche Konfrontationen gezeichnete Auseinandersetzung. Es lohnt sich jedenfalls im Kontext der Herausgeberkonzepte von Hollier und Wellbery nochmal zu sichten, zu welchen nationalen bzw. regionalen Versetzungen oder gar Verzerrungen es bei deren Umsetzung in der genannten ungarischen Literaturgeschichte überhaupt gekommen ist. Die beiden genannten Literaturgeschichten sind im englisch-amerikanischen Kontext entstandene Beiträge über nicht englisch-amerikanische Nationalliteraturen, erstellt für ein internationales Publikum, was wiederum ergänzt wird durch eine Geste, die Hollier in aller Kürze eine Orientierung an »general reader[s]«<sup>29</sup> nennt und auch Wellbery in Hinsicht auf eine Rezeptionsinstanz kenntlich macht, die »von keinen nationalen Traditionen, keiner besonderen Ausbildung, keinem besonderen Beruf zusammengehalten [...]«<sup>30</sup> wird. Diese Ausrichtung erklärt und legitimiert wohl, dass man zum einen »a historical and cultural field viewed from a wide array of contemporary critical perspectives«<sup>31</sup> eröffnet, und zum anderen, dass man eine »Palette von Kuriositäten« verspricht und eine »archivalische Gleichzeitigkeit« der deutschen Literatur«, die »an vielen, nach Belieben gewählten Orten Zugang gestattet und unterschiedliche Lektüren ermöglicht«<sup>32</sup>. Die auf diese Art und Weise veranlasste Rezeption beschreibt Wellbery wiederum als »Begegnung«, als punktuelle und ereignishafte »Dramatik des Augenblicks«, die zu erleben der Leserschaft auch nicht-kanonische

---

<sup>28</sup> Ebd., 39.

<sup>29</sup> Hollier 2001, xix.

<sup>30</sup> Wellbery 2007, 21.

<sup>31</sup> Hollier 2001, xix.

<sup>32</sup> Wellbery 2007, 21.

Autoren und scheinbar beiläufige literaturhistorische Themen und Texte verhelfen können.

Dieses Konzept findet sich bei Szegedy-Maszák in einigen Punkten bedeutsam gewandelt wieder. Der Verzicht auf eine teleologische und kanonische Literaturgeschichte wird erst einmal durchgeführt mit Hinweis auf eine Leserschaft, die durch die Autoren der *Geschichten* selbst gebildet wurde. Sie seien es, die als Leser der ungarischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart die älteren Vorstellungen revidiert und neue Erwartungen aufgestellt hätten. Insofern lassen sich die Beiträge auch als ein neuer Kanon kritischer Entscheidungen – wenngleich nicht in Verbindung mit dem üblichen vereinheitlichenden nationalhistorischen Narrativ – lesen. Szegedy-Maszák erklärt:

Neben dem historischen Gesichtspunkt – so Szegedy-Maszák – hat auch ein kritischer gegolten. Damit erklärt sich, wenn in dieser Arbeit viel mehr wertende Feststellungen zu finden sind, als auf den Seiten des in Cambridge/Massachusetts erschienenen Bandes. Es versteht sich von selbst, dass das Wertesystem der Autoren nicht gleich ist; die Meinungs-differenzen spiegeln wider, dass das gegenwärtige Publikum uneinheitlich ist und sich das Erbe der Vergangenheit so [und nicht anders E.H.] auf die Leser des beginnenden 21. Jahrhunderts auswirkt.<sup>33</sup>

Damit ist die bei Hollier und Wellbery vertretene Freiheit von Lesern ebenso beibehalten wie eingeschränkt. Die Lektüre, die offen und vielfältig werden sollte – Wellbery spricht über »*random access*«<sup>34</sup> –, wird als eine durch Musterleser im vornhinein durchgeführte geschildert, die dem Publikum Vorarbeit leistet und als neuer Kanon und neue Norm – wenngleich eines Nicht-Kanons – zu nehmen ist. Die Gegenwart begegnet der Geschichte der Literatur mit dem Anspruch von Pluralität und tut es mitunter als unwidersprechliche Macht aktueller Rezeption gleichsam gebieterisch.

Dies hat auch mit Szegedy-Maszáks skeptischer Zeitdiagnose bzw. mit deren – just in nationaler Hinsicht durchgeführter – Auswertung zu tun. Im Hintergrund von Holliers Literaturgeschichte

---

<sup>33</sup> Szegedy-Maszák 2007, 12.

<sup>34</sup> Wellbery 2007, 21.



erblickt der Herausgeber der *Geschichten der ungarischen Literatur* eine postmoderne Situation, in der sich eine durch Globalisierung und Vermarktung bedingte Gleichzeitigkeit/Instantaneität kultureller und künstlerischer Artefakte eingestellt hat. Wenn die ungarische Literatur bzw. Literaturwissenschaft in dieser Situation auf ihr eigenes nationalhistorisches Narrativ fixiert bleiben, laufen sie, so Szegedy-Maszák, Gefahr, nicht mehr wahrgenommen zu werden. Statt »sich [weiterhin E.H.] ins Studium der nationalen Bildung zurück[zu]zieh[en]«<sup>35</sup>, empfiehlt es sich daher auf die »zeitgenössische[n] Gesichtspunkte der internationalen Literaturwissenschaft«<sup>36</sup> zu achten.

Mag man darauf verweisen, dass der ungarischen Literatur ein vornehmer Platz im Welterbe zusteht, so muss auch mit der Möglichkeit dessen gerechnet werden, dass die nationale Annäherung an Literatur ein historisches Phänomen sei; und so, wie man dessen Beginn ausmachen kann, muss man sich auch auf dessen eventuelles Ende vorbereiten. Das offenbare Ziel ist, gewisse Produkte der ungarischen Literatur in Europa und im Welterbe einzuführen, was nur möglich ist, wenn sich auch die Struktur dieses Erbes verändert.<sup>37</sup>

Demnach bestehe die Etablierung dieser Literatur als Teil des »Welterbes« in nichts anderem als im Verzicht auf die nationale Indexierung, deren Funktion eine komparative und wohl auch eine interkulturelle Betrachtungsweise einzunehmen hat. Im Konzept ehemaliger Literaturgeschichten müssen in Bezug auf Kunst und Literatur sowohl die Geschichte, als auch die Nation ihren Platz zugunsten einer Pluralität ästhetischer Leistungen abtreten, deren Produktion und Rezeption nur noch als symbolisches bis konkretes Marktgeschehen denkbar ist. Überlegenswert ist dabei Szegedy-Maszáks Hinweis auf eine Strukturveränderung im Welt(kultur)erbe als Prämisse. Sie sei notwendig, damit von nun an gelungene »Produkte« der ungarischen Literatur eine Chance bekommen, die sie als solche bisher nicht gehabt haben. Entspricht man den Anforde-

---

<sup>35</sup> Szegedy-Maszák 2007, 16.

<sup>36</sup> Ebd., 11.

<sup>37</sup> Ebd., 16.

rungen der ästhetischen Weltwirtschaft, so wird man Literatur zwar nicht als Hungarikum verwerten können und folgerichtig auch nicht das anbieten können, was vormals im nationalen Rahmen als wertvoll verstanden wurde. Dafür – für den Preis dieser Preisgabe – wird man jedenfalls den Streich begehen können, das Ungarische, wenngleich als etwas anderes, doch noch und vielleicht auch erfolgreicher als früher in der Öffentlichkeit unterzubringen.

Dieses Paradoxon eines phönixhaften literarischen Nationalismus haben die Kritiker im oben zitierten Tagungsband eher weniger zur Kenntnis nehmen wollen. Dies war wohl auch dem sonderbaren Umstand zu verdanken, dass das Konzept letztendlich an die erwünschte europäische Leserschaft gerichtet war und trotzdem fürs einheimische Publikum – darunter als Lehrbuch für Schüler bzw. Studenten der Hungarologie – realisiert wurde. Nach Innen, der ungarischen Literaturwissenschaft zugewandt sollte eine nach Außen gerichtete, die internationale Öffentlichkeit erfassende Perspektive diskutiert, und vor allem umgesetzt werden, als ob sie gar nicht durch Ungarn gelesen würde. (Und natürlich wusste sich der Herausgeber auch mit einigen imperativischen Nebensätzen eines weitsichtigen Europäers, als Prophet im eigenen Lande, vorzuführen.) Jedenfalls beleuchtet das zu Recht komplex zu nennende Anliegen der *Geschichten*, warum es einer Debatte, wie die eingangs zitierte aktuell stattfindende, immer noch darum geht, von einer Literaturgeschichte wie Ernő Kulcsár Szabós abzuheben, die teleologisch argumentiert und ihr Ziel lediglich durch eines ersetzt, das – mag man es sonst im ästhetisierenden Sprachkonzept oder eben in der Weltliteratur erblicken – so oder so immer noch in der Tradition des – wenngleich durchgestrichenen – *nation building* operiert.<sup>38</sup> Das nationale Prinzip sickert durch die postmoderne Methodologie hindurch, oder andersrum: selbst progressive Ansät-

---

<sup>38</sup> Dobos signalisiert seine Verwunderung darüber, dass Schein die Diskussionseröffnung auf Kulcsár Szabós ehemalige Literaturgeschichte aufbaut. (Dobos 2011, 235) In Bezug auf Bezeckys Kulcsár Szabó-Kritik in Buchformat (2008) stellt auch József Szili die Frage der Aktualität, kommt jedoch – trotz zahlreicher eigener Kritikpunkte – zum Ergebnis weitreichender und auch andauernder Signifikanz der genannten Leistung von 1993 (Szili 2009).

ze verweisen auf dieses Prinzip als auf ihren Null- oder Bezugspunkt wieder zurück.

Es fragt sich immerhin, ob dies lediglich ein Problem sogenannter »kleiner« Literaturen und ein Symptom des historischen Ost-West-Gefälles ist, das immer schon Differenzen zwischen »Kultur« und »Zivilisation«, zwischen Nationalismen west- und osteuropäischer Art produziert hat.<sup>39</sup> (Wobei hier das weite Feld der Komparatistik und versuchter ostmitteleuropäischer Literaturgeschichten aus Raumgründen ausgespart bleibt.<sup>40</sup>) Und man nähert sich dieser Frage am besten, wenn man zum Schluss nochmal die methodischen Konsequenzen sichtet. Denn sowohl von Gábor Schein als auch bei Szegedy-Maszák wurde die Selbstüberwindung der Nation durchaus aus Anlass bzw. im Rahmen der Selbstüberwindung traditioneller Literaturgeschichtsschreibung andiskutiert. Auf Scheins Vorschlag zur Modernisierung, d. h. Pluralisierung und Fragmentierung der linear verfahrenen Literaturgeschichte entgegnet István Dobos, einer der beiden Diskutanten, Schein renne offene Türen ein, indem es in der ungarischen Literaturwissenschaft in letzter Zeit eh zu einer zu begrüßenden Dispersion alternativer Forschungsansätze zur Literaturgeschichte gekommen ist.<sup>41</sup> Desgleichen bedarf der Bericht über die *Geschichten* auch der Ergänzung, dass die Buchausgabe immer schon in Verbindung mit einer Internetplattform gedacht war. Letztere wurde auch realisiert und steht aktuell nicht nur

---

<sup>39</sup> Vgl. Elias 1936, 7ff; Kohn 1962, 309ff.

<sup>40</sup> Und zitierbar wären hier zum Thema nicht nur progressive Konzepte (Neubauer 2001; Cornis-Pope/Neubauer 2010), sondern auch aktuelle ungarische Diskussionsbeiträge. Vgl. Bojtár 2011; L. Varga 2011, 393–395.

<sup>41</sup> »In Anbetracht jüngster Entwicklungen kann man das Bild der inländischen Erforschung der Moderne nicht einmal skizzenhaft als um ein Zentrum gruppiert darstellen. Das progressive Fachgebiet ist viel gegliederter und abwechslungsreicher als vor einigen Jahren [...]. Es bedarf gründlicherer Bilanz, mit welchen Ergebnissen die einheimischen *gender studies*, der Postkolonialismus, der Körperdiskurs, die Theorie performativer Personalität sowie die literarische Erforschung von Theatralität bezüglich der literarhistorischen Deutung der Moderne aufwarten.« Dobos 2011, 241; eine weitere Aufzählung ebd. 243.

zur Verfügung,<sup>42</sup> sondern verspricht auch »das Ende des Buches« als geschlossenen Trägers durch die »Inskription auf einer freien Benutzeroberfläche« zu überwinden. So wird Literaturgeschichte mit (Ein-)Schreibung gleichgesetzt (nach dem Prinzip der Derridaschen »l'histoire comme écriture«<sup>43</sup>), und wiederum als eine »quantitative«<sup>44</sup> Entwicklungsgeschichte betrachtet, die lediglich das statistische Anwachsen von Texten und ihrer Rezeption dokumentiert bzw. archiviert. Die »unendliche Menge«<sup>45</sup> »Nationalliteratur« umfasse die Extensität diverser Texte, Literaturbegriffe und ihrer Deutungen und ist nur eine Teilmenge der unendlichen Menge »Weltliteratur« und ihrer Geschichten, die wiederum nur eine Teilmenge alles Geschriebenen bzw. Gelesenen bildet. Eine – wenn gleich logische – begriffliche Hypertrophie, der nur die Grenzen des Mediums Halt zu bieten haben.

Hiergegen, so wie gegen Dobos' Listen aktueller Tendenzen literaturhistorischer Untersuchungen, kann eingewandt werden, dass die so verstandene Dispersion der Gattung längst eine Grenze erreicht hat, über die hinweg nicht mehr deren Modernisierung, vielmehr deren komplette Beseitigung stattfindet. (Womit wir auch auf einen oben liegengelassenen methodologischen Einwand gegen die *Geschichten* zurückkommen.) Und diese Überlegung kann wiederum durch gattungsexterne (zeitdiagnostische) und -interne (historistische) Kommentare begründet werden. Zum einen – gattungsextern – lassen sich parallel verlaufende Forschungen und lose Zusammenstellungen von Untersuchungen (bzw. deren eventuelle Präsentation als Literaturgeschichte) als Signale eines neuen Erfahrungsfeldes deuten *und* kritisieren, auf dem Literatur durch Medienkonkur-

---

<sup>42</sup> Die Internetplattform *Villanyспенót* erhielt ihren Namen nach der zwischen 1964 und 1966 erschienenen und später kanonisch gewordenen *A magyar irodalom története* [*Geschichte der ungarischen Literatur*, 6 Bde., hg. v. István Sótér u. a.], die im Volksmund nach ihrem grünen Umschlag »Spénót [Spinat]« genannt wurde. (Später kamen weitere 6 Bände über die Nachkriegsliteratur dazu, hg. v. Miklós Béládi u. a., im Volksmund »Sóska [Sauerampfer]« genannt.)

<sup>43</sup> Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Zit. nach Smid 2011, 5.

<sup>44</sup> Horváth 2011, 2.

<sup>45</sup> Nyerges 2011, 1.

renz<sup>46</sup> und »existentielle«<sup>47</sup> Befindlichkeiten regelrecht gezwungen werden, sich zu verändern und maßgeblich den Anforderungen und Rezeptionsmustern aktueller literarischer Kommunikation zu entsprechen. Denn Literatur befindet sich selbst als »unendliche Menge« in nächster Nachbarschaft zur leeren Menge ihres Nicht-Gebrauchs. Und auch die Literaturgeschichtsschreibung sieht sich in dieser Situation mit einer »challenge« – so Gumbrecht – konfrontiert, »within whose complexity our problems as literary historians appear comparatively marginal (and why don't we simply say: unimportant?)«<sup>48</sup>. (Gumbrecht sieht die Lösung übrigens im Entdecken der »concreteness« der »historicity of literature«<sup>49</sup>.) Zum anderen – gattungintern – kann die Einseitigkeit der scheinbar vielseitigen Situation eingeklagt bzw. deren ungenügende Umsetzung innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung zu Wort gebracht werden. Exemplarisch hat Tibor Gintli an der genannten Tagung über die *Geschichten* darauf hingewiesen, dass selbst eine dispersive Literaturgeschichte bestimmter Verfahren bedarf, die ihr Prinzip der »unterbrochenen Kontinuität«<sup>50</sup> als solche, und sie selbst als eine *alternative* Literaturgeschichte – und nicht etwa als eine lose Aufsatzsammlung – erkennen lassen. Auch Ernő Kulcsár Szabó vertritt die Ansicht, dass selbst ein so progressives Konzept wie das der *Geschichten*, die »Dynamik der Temporalität«<sup>51</sup> von Literatur zu reflektieren oder mit ihr mit einer Radikalität zu brechen hat, die sich weder bei Szegedy-Maszák abzeichnet, noch in Hinsicht auf das

---

<sup>46</sup> Vgl. Dobos 2011, 237, 248–249; L. Varga 2011, 398.

<sup>47</sup> Vgl. Gumbrecht 2009, 281ff.

<sup>48</sup> Gumbrecht 2008, 528; Gumbrecht fährt wie folgt fort: »[T]he ultimate range of philosophical problems with which the writing of literary histories is confronted today will require a much more profound effort of thought and reconsideration than all the provocations that had emerged from the centrifugal but altogether productive proliferation of questions and new paradigms in literary history during the twentieth century. Today, it becomes clear that a new start for literary history would presuppose a series of discussions, answers, and solutions that cannot be produced by literary studies alone.« Ebd.

<sup>49</sup> Ebd., 530.

<sup>50</sup> Gintli 2009, 55.

<sup>51</sup> Kulcsár Szabó 2009, 99.

»lebendige, historische Ereignis der Begegnung mit der Historizität von Literatur«<sup>52</sup> zu erwarten ist, das man selbst für ein Handbuch reklamieren kann. Expliziter begegnet der von den beiden Autoren (wenngleich sehr unterschiedlich) geäußerte Wunsch nach Zusammenhang im internationalen Kontext in Ralph Cohens Kommentar zu Gumbrechts (oben in aller Kürze) zitierter Meinung, wenn es heißt, »for fragments to be identified, there must be a whole that is assumed, and it is not mandatory for fragments to be unrelated to each other. In actuality, fragmentation can be a form of multiplicity rather than disunity.«<sup>53</sup> Und einige Beiträge der thematischen Nummer der *New Literary History*, in der dies 2008 formuliert wurde, sind eben auch der erwünschten Remethodologisierung einer Literaturgeschichtsschreibung gewidmet, welche die genannte Grenze der Modernität bereits überschritten hat.<sup>54</sup>

Im Zeichen der Remethodologisierung dürfen übrigens auch diejenigen weiteren Versuche der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung nicht unerwähnt bleiben, die zeitlich zwischen den beiden geschilderten Diskussionen liegend vielleicht deshalb weniger wahrgenommen wurden, weil sie statt einer großangelegten Programmatik solide und eben deshalb auch unsensationelle Ergebnisse anstrebten. Im selben Jahr wie die *Geschichten* erschien der zweite Band von Tibor Gintlis und Gábor Scheins *Az irodalom rövid története [Eine kurze Geschichte der Literatur, Bd. 1 2003, Bd. 2 2007, 1384 Seiten]*, die wohl tatsächlich nicht mehr als ein Lehrbuch sein wollte, und dennoch den zu begrüßenden Versuch darstellte, die National- und die Weltliteratur in einem abzuhandeln. Auf die *Geschichten*-Diskussion folgte dann 2010 die einbändige *Magyar irodalom [Ungarische Literatur, hg. v. Tibor Gintli, 1096 Seiten]*, die sich, wenngleich nicht als konzeptionelles Gegenstück zu den *Geschichten*, so doch als deren Kontrastfolie anbot. Einräumend,

---

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Cohen 2008, xi.

<sup>54</sup> Gegenüber Gumbrechts und Fredric Jamesons radikaleren Vorschlägen richtet sich die Aufmerksamkeit im genannten NLH-Heft – insbesondere in den Beiträgen des Kapitels »Revisions« – vorwiegend auf die konstruktive Erneuerung des methodischen Instrumentariums der Literaturgeschichtsschreibung.

dass Literaturgeschichten gegenwärtig auf verschiedene Art und Weise entworfen sein können, bekennt sich Gintli in seinem Vorwort zum Konzept einer »poetischen Entstehungsgeschichte [poétikai alakulástörténet]«<sup>55</sup>, deren methodische Grundlagen er in der ungarischen Literaturwissenschaft der Gegenwart am besten gesichert sieht. Hieraus leitet sich der Leitfaden einer Gattungsgeschichte ab, deren poetologische Gesichtspunkte immer dann, wenn es das Material erfordert, durch gesellschafts- und kulturhistorische Kontextualisierung ergänzt werden. Auch betont der Herausgeber den Anspruch der Allgemeinverständlichkeit – und tut dies spätestens mit Seitenblick auf die *Geschichten*<sup>56</sup> – sowie die Entscheidung des Autorenkollektivs für eine kohärente narrative Gestaltung:

Auch wenn die Autoren des Bandes an der Möglichkeit einer lückenlosen narrativen Struktur Zweifel hegen, haben sie die Nachzeichnung eines umfassendes Bildes als ihre Aufgabe betrachtet. Die Offenheit der dargestellten Geschichte verträgt sich nach unserer Ansicht mit der Strategie der kohärenten Erzählung, wenn das Narrativ auch die Grenzen und die unvermeidlichen Kontingenzen der dargestellten Geschichte mit abzeichnet und gar nicht erst versucht, den Erzähler als omnipotenten Narrator zu positionieren.<sup>57</sup>

Dieser Anspruch steht möglicherweise im Einklang mit Überlegungen, die, wie in einer jüngst begonnen Diskussion im *Internationalen Archiv für Sozialgeschichte der Literatur*, das Missverhältnis des Gebrauchs und der Ablehnung von Literaturgeschichten<sup>58</sup> durch eine Revision des Verhältnisses von Geschichte und Literatur nach

---

<sup>55</sup> Gintli 2010, 17. Der Band gehört der Reihe *Handbücher der Akademie* an, in der auch eine *Világirodalom* [Weltliteratur, hg. v. József Pál, 1000 Seiten] erschienen ist.

<sup>56</sup> Die Internetplattform *Villanyispénót* operiert z. B. mit einer studentischen Ko-Redaktion, die nur Beiträge annimmt, die fürs Studium verwendbar – d. h. verständlich: excerpier- und lernbar – sind. Dies hatte zur Folge, dass manche Beiträge der *Geschichten* in *Villanyispénót* nicht mehr zu haben sind.

<sup>57</sup> Gintli 2010, 19.

<sup>58</sup> Erhart/Hübinger 2011, 115.

dem *linguistic turn* zu überprüfen, und das heißt auch, durch Kenntnisnahme einer möglichen »Rückkehr zur Geschichtsschreibung«, durchzuführen suchen. Hier, wie in der gegenwärtig stattfindenden ungarischen Diskussion, steht das Ergebnis erst einmal aus. Festzuhalten bleibt lediglich, dass man dreierlei sicherlich zu berücksichtigen hat: Erstens, dass man weiterhin von einer Konstellation alter und neuer Ansätze, sowie von alten und neuen Rezeptionserwartungen und Kaufgewohnheiten auszugehen hat. Zweitens, dass Literaturgeschichten immer im Spannungsfeld eines Funktionalitätsprinzips, das sich vorzüglich wissenschaftlich definiert und einer Identitätspolitik, die sich ideologisch (nationalistisch bis nationalismuskritisch) bestimmt, befindlich sein werden und als solche am besten in dieser interdiskursiven Zwischenlage, entlang der Verschränkung beider Aspekte, zu untersuchen sind. Und drittens sollte dabei auch beachtet werden, dass Literaturgeschichtsschreibung eine grundsätzlich konservative Gattung ist, deren Theoretiker stetig und zu Recht narratologische Grundfaktoren, seien sie poetologisch oder anthropologisch argumentiert,<sup>59</sup> anführen werden. Mit anderen Worten: Die Literaturgeschichtsschreibung wird wohl die letzte sein, die, sollte es überhaupt soweit kommen, das sinkende Schiff jedweder Nationalphilologie verlässt.

## Literatur

Ács, Margit (Hg.): *Irodalom a történelemben – irodalomtörténet. Budapest, 2008. június 9.* [Literatur in der Geschichte – Literaturgeschichte]. Budapest 2009.

Angyalosi, Gergely: Százharminhat kicsiny irodalomtörténet [Hundertsechunddreißig kleine Literaturgeschichten]. In: *Beszélő* 2008/2, 104–110.

Bezeczky, Gábor: *Irodalomtörténet a senkiföldjén* [Literaturgeschichte im Niemandsland]. Bratislava 2008.

---

<sup>59</sup> Zum theoretischen Feld vgl. Engel/Zymner 2004.



- Bitskey, István: Irodalom, történelem, értékzavar (Jegyzet a »Háromkötetes« kora újkori anyagáról) [Literatur, Geschichte, Störung von Wertvorstellungen. Anmerkungen zum neuzeitlichen Material des »Dreibändigen«]. In: *Ács* 2009, 28–33.
- Blasberg, Cornelia: Literaturgeschichte am Ende – kein Grund zu trauern? In: Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart 2004, 467–481.
- Bojtár, Endre: Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és ... [Regionale Literaturgeschichte. Vergangenheit, Gegenwart und ...]. In: *Alföld* 9/2011, 43–53.
- Cohen, Ralph/Bryant, Sarah (Hg.): *Literary History in the Global Age. New Literary History*, 2008, vol. 39.
- Cohen, Ralph: Introduction. In: Cohen/Bryant 2008, vii–xx.
- Cornis-Pope, Marcel/Neubauer, John: General Introduction. In: Dies. (Hg.): *History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*. Vol. IV: Types and Stereotypes. Amsterdam/Philadelphia 2010, 1–9.
- Dobos, István: »állni látszék az idő, bár ...« Irodalomtörténet-írásunk időszerű elméleti kérdései a modernség kontextusában [»schie- nen still zu stehn, derweil ...«. Aktuelle theoretische Fragen un- serer Literaturgeschichtsschreibung im Kontext der Moderne]. In: *Irodalomtörténet* 2011/2, 235–253.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 1936, Bd. 1.
- Engel, Manfred/Zymner, Rüdiger (Hg.): *Anthropologie der Literatur*. Paderborn 2004.
- Erhart, Walter/Hübinger, Gangolf: Schwerpunkt: Literatur/Geschichte (1). Editorial. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* (36) 2011/1, 115–117.
- Fohrmann, Jürgen: Deutsche Literaturgeschichte und historisches Projekt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Ders./ Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Wissenschaft und Nation. Studien zur*

*Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft.* München 1991, 205–215.

- Gintli, Tibor: A megszakított elbeszélés lehetőségei [Möglichkeiten unterbrochenen Erzählens]. In: *Ács* 2009, 53–59.
- Előszó [Vorwort]. In: Ders. (Hg.): *Magyar irodalom* [Ungarische Literatur]. Budapest 2010, 17–19.
- Görömbey, András: A másik irodalom. Vázlat [Die andere Literatur. Eine Skizze]. In: *Ács* 2009, 65–68.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Who is Afraid of Deconstruction? In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1988, 95–113.
- Shall We Continue to Write Histories of Literature? In: Cohen/Bryant 2008, 519–532.
- Was Erich Auerbach für eine »Philologische Frage« hielt. In: Schwindt, Jürgen Paul (Hg.): *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt a.M. 2009, 275–287.
- Hargittay, Emil: Tankönyv az egyetemi oktatás számára? [Lehrbuch für den Universitätsunterricht?] In: *Ács* 2009, 24–27.
- Hollier, Denis: Introduction. In: Ders. (Hg.): *A New History of French Literature*. Cambridge, Mass. 2001 (1989), xix–xx.
- Horváth, Iván: Mi az irodalom? Mi a történet? Mi a magyar? [Was ist Literatur? Was heißt Geschichte? Was heißt Ungarisch?] [http://www.villanyспенot.hu/apex/f?p=101:201:4078851566147910:::P201\\_SZOV\\_KOD:12369](http://www.villanyспенot.hu/apex/f?p=101:201:4078851566147910:::P201_SZOV_KOD:12369) (eingesehen am 22.09.2011).
- Kohn, Hans: *Die Idee des Nationalismus. Ursprung und Geschichte bis zur Französischen Revolution* [The Idea of Nationalism. A Study in its Origins and Background]. Übers. v. Günther Nast-Kölb. Frankfurt a.M. 1962 (1944).
- Kulcsár Szabó, Ernő: Irodalomtörténet – folyamat nélkül? [Literaturgeschichte – ohne Prozess?]. In: *Ács* 2009, 95–101.

- L. Varga, Péter: Az elbeszélhetőség előállításai. Hozzászólás Schein Gábor tanulmányához modernség és irodalomtörténetírás kapcsán [Erzählbarkeit herstellen. Diskussionsbeitrag zu Gábor Scheins Studie über Moderne und Literaturgeschichtsschreibung]. In: *Irodalomtörténet* 2011/3, 389–400.
- Lohmeier, Anke-Marie: Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 2007 (32), Heft 1, 1–15.
- Neubauer, John: Literary History/Cultural History. In: *KulturPoetik* (1) 2001/1, 37–55.
- Nyerges, Ádám Gábor: A kisgömböc találkozása a spenóttal [Der himmelhohe Spinat] [http://www.villanyспенot.hu/apex/f?p=101:201:4078851566147910:::P201\\_SZOV\\_KOD:12268](http://www.villanyспенot.hu/apex/f?p=101:201:4078851566147910:::P201_SZOV_KOD:12268) (eingesehen am 22.09.2011).
- Papp, Endre: »Rút sybaríta váz«. A nemzetnélküliség programja *A magyar irodalom történeteiben* [»Hässliches Sybaritengerüst«. Das Programm der Nationslosigkeit in den *Geschichten der ungarischen Literatur*]. In: *Ács* 2009, 39–52.
- Schein, Gábor: Az alternatív modernségek koncepciója felé [Unterwegs zu einem Konzept alternativer Modernitäten]. In: *Irodalomtörténet* 2011/2, 204–226.
- Smid, Róbert: Ideológia, irodalom, médium. [Ideologie, Literatur, Medium]. [http://www.villanyспенot.hu/apex/f?p=101:201:4078851566147910:::P201\\_SZOV\\_KOD:12370](http://www.villanyспенot.hu/apex/f?p=101:201:4078851566147910:::P201_SZOV_KOD:12370) (eingesehen am 22.09.2011).
- Szegedy-Maszák, Mihály: Előszó [Vorwort]. In: Jankovits, László/Orlovsky, Géza (Hg.): *A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig*. Budapest 2007, 11–17.
- Szili, József: Periféria a senkiföldjén [Peripherie im Niemandsland]. In: *BUKSZ* 2009/Frühling, 22–28.
- Thimár, Attila: Hol maradt Berzsenyi? [Wo ist Berzsenyi geblieben?]. In: *Ács* 2009, 7–14.

Wellbery, David: Einleitung. In: Ders. et al. (Hg.): *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*. Übers. v. Christian Döring u. a. Berlin 2007, 15–24.

## **In welchen Farben sehen die Ungarn die Welt? Kontrastiv-phraseologische Untersuchung**

### **1. Einführung: Farben und sprachliches Weltbild**

In unserer Umgebung gibt es verschiedene Farben, die auch immer einen Einfluss auf uns haben, Rot beispielsweise stimuliert, Grün beruhigt usw. Die Farben spielen eine wichtige Rolle als konventionelle Symbole in der Gesellschaft: das Rot und Grün der Ampel (Licht), Schwarz für Trauerkleidung (in China trägt man allerdings weiße Kleidung zum Zeichen der Trauer) oder für die nichtlegale Arbeit. Farben sind Teile gewisser Benennungen und treten in einer Menge von Phraseologismen auf. Es stellt sich die Frage, ob der sprachliche Anteil der Farben in verschiedenen Sprachen ähnlich ist oder nicht, ob die mit ihnen verbundenen Wendungen sich ähneln. Wenn nicht, worin bestehen dann die Unterschiede und warum gibt es sie?

Die Analyse der indianischen Sprachen (in der ersten Hälfte des 20. Jh. in Amerika) hat die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass die semantischen Felder auch der Farben die Unterschiede zwischen Sprachen bzw. ihren Weltbildern widerspiegeln.

Die von Sapir und Whorf stammende Hypothese begründete den sog. *sprachlichen Relativismus*, dem zufolge die Sprache ein Ergebnis der Kognition ist. Sie spiegelt wider, wie die Menschen die Welt konzeptualisieren und umgekehrt, wie die Sprache die Interpretation der Welt gewissermaßen beeinflusst. Das Konzept des sprachlichen Weltbildes geht aber auf Humboldt zurück, der die Sprache als ein spezielles Gepräge des Geistes der Nation betrachtete. Die Verbundenheit von Sprache und Nation kam in der Reformzeit oft vor, wie Kölcseys geflügeltes Wort »die Nation lebt in ihrer Sprache« zeigt.

In Polen wird im Rahmen der Lubliner anthropologisch-kulturellen und kognitiven sprachwissenschaftlichen Schule seit den 1980er

Jahren intensiv zum **sprachlichen Weltbild (SWB)** geforscht.<sup>1</sup> Grzegorzcykova formuliert das SWB so:

Sprachliches Weltbild würde ich verstehen als Konzeptstruktur, gefestigt im System einer gegebenen Sprache, d. h. in ihren grammatischen und lexikalischen Eigenschaften (Bedeutungen und Verbindungen der Wörter), kodierte Konzeptstruktur, die, wie alles in der Sprache, mithilfe von Texten (Aussagen) verwirklicht wird.<sup>2</sup>

Es handelt sich um die in Realien, Metaphern, Derivaten und Phraseologismen bewahrten Assoziationsmerkmale. Das SWB ist das Bild der Realität, welches im Bewusstsein des Sprechers oder der Sprechergemeinschaft einer gegebenen Sprache entsteht: eine Zusammenfassung der Erfahrungen, Normen, Bewertungen.<sup>3</sup> Die Forschungsgebiete umfassen die Prototypen, Phraseologie, Konnotation usw. Sprache und Denken sind in der Muttersprache nicht trennbar. In fremden Sprachen lernt man andere Weltbilder kennen.

Janusz Bańcerowski hat auch das Weltbild u. a. des Vaterlandes, der Erde, des Todes, der Familie, des Kopfes in der ungarischen Sprache analysiert (sein Gesamtband zu dieser Problematik erschien 2008). Die Erfahrungen und die Kenntnisse der Welt sind der Grund für die kognitiven Felder. Die kognitivistische Linguistik erforscht die Konzeptualisierung verschiedener Konzepte sowie ihr Vorkommen in Metaphern.<sup>4</sup>

Das Ziel dieser Studie ist die kontrastive Forschung von Farbenbenennungen – in erster Linie von Rot – in der ungarischen Sprache, der Vergleich mit dem Polnischen und dem Deutschen, was ihre

---

<sup>1</sup> Anusiewicz et al. 2000, Bartmiński 2004, Grzegorzcykova 1999 und andere; es erscheinen die Bände *Język a kultura* zu verschiedenen Aspekten der Problematik sowie Monographien zu verschiedenen Gebieten: Tokarski über die Farben, 2004; Nowakowska über Pflanzen 2005 usw.

<sup>2</sup> »Struktura pojęciowa utrwalona (zakrepleła) w systemie danego języka, a więc w jego właściwościach gramatycznych i leksykalnych (znaczeniach słów i ich łączliwości) realizująca się, jak wszystko w języku, za pomocą tekstów (wypowiedzi).« Grzegorzcykova 1999, 41; deutsche Übersetzung von mir.

<sup>3</sup> Bańcerowski 1999, 2008.

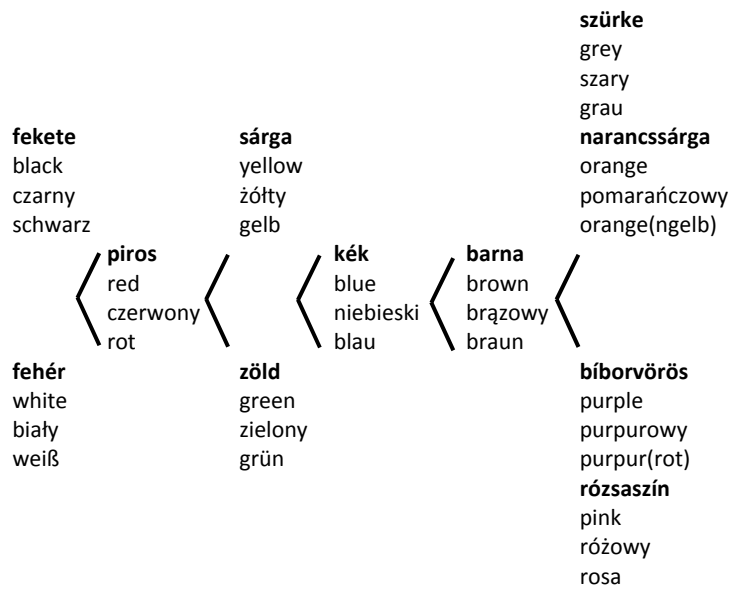
<sup>4</sup> S. Kövecses 2005.

Prototypen, konkreten und symbolischen Bedeutungen, Kollokationen und Phraseologismen sowie ihre Symbolik betrifft. Zu den verwendeten Quellen zählen Phraseologische Wörterbücher des Ungarischen, Polnischen und Deutschen, das Nationalkorpus der ungarischen Sprache (MNSZ) sowie Texte im Internet, die mit Google durchsucht wurden.

## 2. System der Farben

### 2.1 Grundfarben

Obwohl die Farben mit denselben physikalischen Parametern definiert werden können, kommt es in verschiedenen Sprachen zu verschiedenen Segmentationen nach Farben. Berlin und Kay (1969) fanden elf Grundfarben und viele zusätzliche Farben auf der Basis von fast 100 Sprachen und eine Hierarchie im Vorkommen der Farben:



## In welchen Farben sehen die Ungarn die Welt?

Diese Theorie ist verbreitet, obwohl sie auch kritisiert wird. Wierzbicka (2005) beispielsweise behauptet: es existieren keine Universalien im Gebiet der Farben, die australischen Eingeborenen betrachten die Farben anders, haben keine Kategorie, kein Wort für Farbe.

Es gibt viele Unterschiede auch in den bekannten Sprachen, in denen die Farben eine klare Kategorie schaffen: z. B. hat das Polnische mindestens 3 Grundwörter für blau:  *błękitny* (világoskék/hellblau),  *niebieski* ([égszín]kék/[himmel]blau),  *granatowy* (sötétkék/dunkelblau), aber das japanische  *aoi* und das vietnamesische  *xanh* bedeuten gleichzeitig grün und blau.

### Wie viele Grundfarben gibt es im Ungarischen?

Um dieses Problem zu behandeln, werden die Kriterien des Grundwortes für die Farbe und der Produktivität angewandt. Drei Grundfarben (im System von Berlin und Kay) sind im Ungarischen zusammengesetzte Benennungen, im Polnischen jedoch einfache:

*narancssárga* – pomarańczowy / orangengelb  
 *bíborvörös* – purpurowy / purpurrot  
 *rózsaszín(ű)* – różowy / rosenrot

Aus ihnen lassen sich keine anderen Wörter ableiten im Gegensatz zu:

*zöld* >  *zöldül* – zielenić się / grün werden,  
 *zöldség* – zielenina / Grünheit (Gemüse)

Das Wort  *narancssárga* (orangengelb) selbst weist darauf hin, dass es sich um eine Nuance des Gelb handelt. Wendet man dieses Kriterium an, so können von den elf Farben nur acht als Grundfarben bezeichnet werden, die anderen Farben sind abgeleitet, aber  *lila* (fioletowy/violett;lila) ist dann die neunte Grundfarbe, die Produktivität zeigt:

*lila* >  *lilul* – fioletowić / violett werden,  
 *lilás* – fioletoyawy / violettlich



Die Wörter *piros* und *vörös* für ›rot‹ sind lexikalische Varianten, nicht verschiedene Nuancen (s. 4).

## 2.2 Nuancen

Normalerweise gibt es auch im Ungarischen viele Nuancen im Zusammenhang mit der Intensität (Helligkeit), der Sättigung und dem Farbton. Die Farbenbenennungen spiegeln auch im Ungarischen das Klima, die Pflanzenwelt usw., das heißt, die Kultur des jeweiligen Landes bzw. der Region wider: *kínai vörös* ›chinesisch rot‹, *írzöld* ›irländisch grün‹, *Himalája-fehér* ›Himalaya-weiß‹.

Farbbezeichnungen können mit Personennamen verbunden sein: *Tizian-vörös* (czerwień Tycjanowska/Tizian-rot), *Benetton-zöld* (Benetton-zielony/Benetton-grün) oder mit chemischen Elementen: *rézvörös* (czerwony jak mosiądz/kupferrot), *ólomfehér* (biały jak ołów/bleiweiß). Das Wörterbuch der Farben (*Színnév – színszótár* <http://www.szintan.hu/>) bestimmt viele Nuancen, die in der Industrie und Malerei verwendet werden. Heutzutage ist ein Computerinventar an Farben vorhanden, und diese Farben können exakt hergestellt werden.

Es gibt prototypische Nuancen:

- égszínkék, fűzöld, vérvörös, citromsárga, koromfekete, hófehér, csokoládébarna, galamb/egérszürke, püspöklila
- niebieski, trawiastzielony, krwistoczerwony, cytrynowy, czarny jak sadza, śnieżnobiały, czekoladowy, gołębi, biskupi
- himmelblau, grasgrün, blutrot, zitronengelb, pechschwarz! (rußschwarz), schneeweiß, schokoladenbraun, mausgrau/taubengrau, bischofsviolett
- sky-blue, grass-green, blood-red, lemon(-coloured), jet/coal-black, snow-white/snowy, chocolate-brown/coloured, dove-grey, bishop's violet

Die meisten prototypischen Nuancen stimmen in diesen vier Sprachen überein (*fűzöld* – trawiastzielony – grasgrün – grass-green),

aber schwarz wird im Deutschen und im Englischen in erster Linie mit unterschiedlichen Referenten assoziiert: lieber *pechschwarz* und *coal-black* als *rußschwarz*. Das Weltbild der Farbenprototypen ist ähnlich, in den Nuancen jedoch kommen Unterschiede vor.

Die **Intensivität** der Farben wird im Ungarischen durch Adjektive oder zusammengesetzte Wörter (zusammen oder getrennt geschrieben) ausgedrückt:

- *halvány-, világos-, fakó-, bágyadt, sápadt, pasztell-*
- *blado-, jasno-, wyblakły, rozmyty, blady, pastelowy*
- bleich-, hell-, fahl-, matt-, blass-, pastell-
  
- *élénk, erős, rikító, harsány, harsogó, virító*
- *żywy, mocny, krzyczący, jaskrawy, rażący, rzucający się w oczy*
- lebhaft-, stark-, schreiend, grell, kräftig, hervorstechend
  
- *mély, telt, sötét*
- *głęboki, nasycony, ciemny*
- tief-, gesättigt (satt-), dunkel-
  
- *tört, tompa-, matt, fénylő, ragyogó*
- *złamany, przytłumiony, matowy, lśniący, błyszczący*
- gebrochen, stumpf, matt-, leuchtend, glänzend
  
- *hideg-, meleg-, piszkos-, tiszta-*
- *zimny, ciepły, brudny/brudno-, czysty*
- kalt-, warm-, schmutzig-, rein-.

### 2.3 Morphologie der Farbbenennungen

Im Ungarischen werden **Komposita** für die Farbbenennungen aus dem charakteristischen Objekt und der Grundfarbe oder dem Wort *Farbe* (...szín(ű) ›...farbig‹) gebildet. Im Polnischen wird ein Adjektiv direkt aus dem Objekt gebildet, was zu Polysemie führen kann:

- *czekoladowy szal* – *csokoládészínű sál* – *schokoladebrauner Schal*
- *tort czekoladowy* – *csokoládétorta* – *Schokoladentorte*

Im Ungarischen überwiegen wie im Deutschen die Komposita, obwohl auch die Komparativstruktur möglich ist. Das Polnische bevorzugt die Vergleiche (*fehér, mint a hó* – *biały jak śnieg* – *weiß wie Schnee*). Deshalb ist es schwierig, zusammengesetzte Farbenbenennungen in attributiver Rolle zu übersetzen.

Das Substantiv hat im Ungarischen dieselbe Form wie das Adjektiv:

- *fehér*: *biały* – *biel*, *weiß* – *das Weiß*
- *piros*: *czerwony* – *czerwień*, *rot* – *das Rot*
- *zöld*: *zielony* – *zieleń*, *grün* – *das Grün*
- *cinóberszín*: *cynobrowy*, *w kolorze cynober* – *cynober*, *zinnober* – *das Zinnober*
- *rikító piros*: *jaskrawoczerwony* – *jaskrawa czerwień*, *schreiendrot* – *schreiendes Rot*

#### 2.4 In welchen Farben sieht man die Welt?

Verschiedene Umstände beeinflussen, welche Farbe einem Objekt als charakteristisch zugeschrieben wird. In manchen Fällen gibt es Unterschiede zwischen den Sprachen, weil die Sache aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden kann, z. B. im Ungarischen *elsárgul az irigységtől* ›vor Neid gelb werden‹, aber im Polnischen *zzielienieć z zazdrości* ›vor Neid grün werden‹.

Auch die prototypische Farbe der Sonne hängt von der Kultur ab. Eine Befragung von 100 Personen aus verschiedenen Kulturkreisen ergibt folgendes Bild:

gelb: 61 %, golden: 17 %, orange: 15 %, rot: 10 %, weiß: 10 %.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Koutny 2010.

In welchen Farben sehen die Ungarn die Welt?

Für einen Japaner, der im *Land der aufgehenden Sonne* lebt, ist es am natürlichsten, die aufgehende Sonne vor sich zu haben und ihr daher das Rot als typische Farbe zuzuschreiben.

Im Ungarischen gibt es ein übergeordnetes Konzept **hagyma** ›Zwiebel‹, das mit Hilfe von Farben seine untergeordneten Konzepte unterscheiden kann:

- *vöröshagyma* – *cebula*/rote Zwiebel, Zwiebel
- *zöldhagyma* – *dymka, szczypiorek*/grüne Zwiebel, Schnittlauch
- *lilahagyma* – *fioletowa cebula*/rote Zwiebel
- (*póréhagyma* – *por*/Porree und *fokhagyma* – *czosnek*/Knoblauch).

Obwohl das ungarische Konzept *hagyma* weiter ist als das polnische *cebula* oder das deutsche *Zwiebel*, gehören verschiedene Sorten mit verschiedenen Farben dazu. Es überwiegt jedoch die Farbe des Grundwortes.

Die Benennung kann auch vom Objekt oder von der Situation abhängen (*Földvári*), z. B. haben Haare und Pferde eigene Farbbezeichnungen: *ősz haj* – *siwe włosy* (und nicht ›*szare*‹)/graue Haare.

### 3. Phraseologie

Das sprachliche Weltbild steht in enger Relation mit der Phraseologie, seine Ausprägung ist hier am deutlichsten zu sehen, weil die Kultur der Vergangenheit und der Gegenwart ihre Spuren hinterlässt. Földes (2005) behauptet:

Bekanntlich verfügen Phraseologismen – neben ihrer kommunikativen Funktion – auch über eine kumulative Funktion, die sich in der Widerspiegelung und Fixierung von Erfahrungen und Ergebnissen der sozialen Praxis in der Sprache manifestieren. ... in ihnen manifestiert sich das versprachlichte kollektive Wissen und damit das »sprachliche Weltbild« in anschaulicher und aufschlussreicher Weise.

Es ist üblich, **Phraseologismen**, sog. *Phraseme* (phraseologische Verbindungen), nach folgenden Kriterien zu bestimmen, die sich in gewissem Maße erfüllen:<sup>6</sup>

- mehrteilige Einheit,
- stabile Struktur,
- oft idiomatisch,
- Benutzer benutzt sie wie fertige Elemente, sie sind lexikalisiert,
- Funktion der Intensivierung, Bildhaftigkeit.

**Komposita** sind normalerweise ausgeschlossen. Allerdings wäre es in der kontrastiven Phraseologie überlegenswert, sie nicht auszuschließen.<sup>7</sup> In Sprachen wie Ungarisch und Deutsch stehen oft Komposita, wo sich in anderen Sprachen ein Syntagma oder eine Wortverbindung befindet, z. B. *fehérbor Weißwein* im Polnischen ›białe wino‹.

Einwortphraseme werden in der Fachliteratur gelegentlich erwähnt.<sup>8</sup> Im Ungarischen ist auch die Orthographie nicht immer stabil (im Internet kann man ziemlich oft auch *fehér bor* finden (20 600 Treffer) neben dem offiziellen *fehérbor* (132 000 Treffer). Die Orthographie *feketerigó* oder *fekete rigó* ›Amsel‹ kommt in zwei verschiedenen offiziellen Orthographien vor. Die Orthographie dürfte den Phrasemstatus nicht beeinflussen.

Phraseme können übliche Verbindungen, feste Verbindungen und Sprichwörter sein.<sup>9</sup> Ich betrachte in der folgenden Analyse auch Kollokationen wie *vörös/fehér hús* (czerwone/białe mięso/Rotfleisch/Weißfleisch).

---

<sup>6</sup> Vgl. Fiedler 1999.

<sup>7</sup> Koutny 2007.

<sup>8</sup> Vgl. Forgács 1999, Gondek/Szczęk 2002, Čermák 2007.

<sup>9</sup> Vgl. Balázs 2004.

#### 4. Konzeptualisierung und Phraseologie von ›Rot‹

Der Prototyp von Rot ist das frische Blut (*friss vér*) und das flammende Feuer (*lángoló tűz*).<sup>10</sup> Darin beruht seine Symbolik. Blut bedeutet Leben, Stärke und Gesundheit, zugleich aber bedeutet vergossenes Blut den Tod. Das Feuer vernichtet, so ruft es Unsicherheit und Verbot hervor. Das Rote weist auf diese entgegengesetzten Konzepte hin.<sup>11</sup>

Das Ungarische hat zwei Farbenbenennungen für rot *piros* und *vörös*. Es stellt sich die Frage, ob es sich wirklich um zwei Nuancen des Roten handelt oder um zwei lexikalisierte Varianten. Berlin und Kay (1969) nahmen zwei rote Farben an, einige meinen, dass *vörös* heller ist als *piros* (z. B. Földvári), aber andere Untersuchungen haben ergeben, dass es nur eine rote Kategorie gibt.<sup>12</sup>

Es wäre schwierig, der Unterscheidung zwischen *piros* und *vörös* nach dem Helligkeitsgrad zuzustimmen, wenn man an *vörös haj* (rote Haare), *vörös téglá* (rote Ziegel), *vöröshagyma* (Zwiebel) und *vöröskáposzta* (Rotkohl) denkt. Kiss/Forbes beweisen es mit Beispielen aus dem Ungarischen Nationalkorpus: Apfel, Erdbeere, Mantel, Ei sind immer *piros* und Planet, Fuchs, Terror sind immer *vörös*.<sup>13</sup> Diese Liste kann man fortsetzen: Obst und Kleidung, Objekte sind normalerweise *piros*, aber Planeten, verschiedene Tiere (*rák* [Krebs], *róka* [Fuchs]), verschiedene Pflanzen (*vörös áfonya* [Preiselbeere], *vörösfenyő* [Lärche]), Minerale (*vörös márvány* [roter Marmor], *vörösréz* [Kupfer]) und politische Symbole (Brigade, Fahne, Stern) sind *vörös*.

*Piros* ist üblich, *vörös* ist markiert (unabhängig davon, ob mehr oder weniger intensiv), das heißt, im wissenschaftlichen Bereich, in Fachwörtern (oft in Komposita) erscheint *vörös*. Diese Wörter und Wendungen sind lexikalisiert.

Manchmal können beide Beiwörter benutzt werden, aber ihre Bedeutungen unterscheiden sich etwas. *Piros arc* und *vörös arc* bedeuten rotes Gesicht (*czerwona twarz*), aber der erste Ausdruck

---

<sup>10</sup> Vgl. Wierzbicka 1990, Kopaliński 2001, Tokarski 2004 usw.

<sup>11</sup> Vgl. Tokarski 2004.

<sup>12</sup> Kiss 2004, Uusküla/Sutrop 2007.

<sup>13</sup> Kiss/Forbes 2001.

bezeichnet ein gesundes Gesicht, und der zweite setzt Wut voraus. Auch die abgeleiteten Verben unterscheiden sich: *elpirul* ›zarumienić się‹ und *elvörösödik* ›zaczerwienieć się‹ ›erröten‹, aber außer Scham kann das zweite Verb Wut ausdrücken. Der Unterschied besteht in der Konzeptualisierung.

#### 4.1 Nuancen

Die folgenden Nuancen sind charakteristisch für das ungarische Rot – nicht alle erscheinen im Polnischen oder Deutschen (wie *pecsenyevörös, tulipiros, jajvörös*):

- *téglaszínú, korallpiros, hússzínú, cseresznyepiros, pecsenyevörös, eperszínú, rákvörös, vérvörös, tűzpiros, skarlátpiros, tulipiros, jajvörös, borvörös, bíborvörös, bordó*;
- *ceglasty, koralowy, ›w kolorze mięsa‹, czereśniowy, brunatny/›w kolorze upieczonego mięsa/sosu pieczeniowego‹, truskawkowy, czerwony jak rak, krwistoczerwony, ognisty, szkarłatny, ›w kolorze tulipana‹, czerwony że ojej/żart, jaskrawoczerwony, w kolorze wina, purpurowy, bordowy*;
- *ziegelrot/backsteinrot, korallenrot, fleischrot, kirsch(en)rot, ›rot wie ein Braten‹, erdbeerrot, krebsrot, blutrot, feuerrot, scharlachrot, ›rot wie eine Tulpe‹, knallrot, weinrot, purpurrot, bordeauxrot.*

Das ungarische Farbenwörterbuch enthält 88 Nuancen des Roten.

Die typischen **Vergleiche** entstanden mit **Realien**: *paprika* ›Paprika‹, *pipacs* ›Klatschmohn‹ im Ungarischen und *burak* ›cékla/rote Bete‹ im Polnischen:

- *vörös, mint a paprika / (főtt) rák / láng / pipacs / rózsza / vér / pulyka / róka*;
- *czerwony jak burak / jak rak / ogień / mak polny / róza / krew / indor; rudy(!) jak lis*;
- *rot wie Paprika / (gekochter) Krebs / Flamme / Klatschmohn / Rose / Blut / Puter / Fuchs.*

#### 4.2 Konkrete Ausdrücke

Farbenbenennungen sind im Ungarischen oft – öfter als im Polnischen – integrale Teile der Benennungen von Pflanzen, Tieren und Mineralien:<sup>14</sup>

- *vöröshagyma, vörös káposzta/vöröskáposzta, vörösbor, vörösfenyő, pirospaprika, vörös áfonya, vörös ribizli, vörösbegy, vörös hús/vöröshús, vörösmozzatok;*
- *cebula, czerwona kapusta, czerwone wino, modrzew, czerwona papryka, borówka czerwona/brzusznica, czerwona porzeczka, rudzik, czerwone mięso, czerwone glony;*
- Zwiebel, Rotkohl/Rotkraut, Rotwein, Rotfichte/Lärche, rote Paprika, Preiselbeere, rote Johannisbeere, Rotkehlchen, Rotfleisch, Rotalgen.
- *vörösréz, vörösvasérc, vörösfoszfor, vöröszrozsda, vörösarany, vörösvérsejt, vörös óriás, Piroska, Vörös-tenger;*
- *mosiǫdz, czerwony żelaziak/hematyt, fosfor czerwony, czerwona rdza, czerwone złoto, czerwone ciałko krwi, czerwony olbrzym, Czerwony Kapturek (oraz imię żeńskie), Czerwone Morze;*
- Kupfer, Hämatit, roter Phosphor, roter Rost, Rotgold, rotes Blutkörperchen, roter Riese, Rotkäppchen, Rotes Meer.

Verben, Hauptwörter und Beiwörter können abgeleitet werden:

- *kipirul, elpirul, elvörösödik (a szégyentől vagy zavartól), kivörösödik; pirít;*
- *zarumienić się, zaczerwienić się (ze wstydu), poczerwienić; (przy)rumienić/przypiec;*
- *erröten, rot werden (vor Scham oder Verlegenheit); rösten.*
- *arcpír, arcpirosító, arcpirító, hajnalpír, alkonypír;*
- *rumieniec/wypieki, róż (do policzków), ›budzący wstyd‹, jutrzeńka, zorza wieczorna;*

---

<sup>14</sup> Koutny 2007.



- Schminke, beschämend, Morgenrot, Abendrot
- pirosas, vöröses – czerwonawy – rötlich.

#### 4.3 Symbolik des Roten / piros, vörös und Redewendungen

Die Ausdrücke, die mit der grundsätzlichen Symbolik des Roten (Leben, Liebe und Wut, Unsicherheit, Achtung, Verbot) verbunden sind, haben in den drei Sprachen ähnliche Formen. Das Ungarische verallgemeinert Rot mehr im Sinne von etwas Positivem (*piros pont*, *piros pünkösöd*), das Deutsche im Sinne von etwas Negativem (*rote Zahlen schreiben*, *den Rotstift ansetzen*, *Rotstiftpolitik*).

##### – **Blut – Leben, Aktivität**

pirospozsgás arc, Vörös Kereszt, Vörös Félhold;  
twarz czerstwa/rumiana, Czerwony Krzyż, Czerwony  
Półksiężyc;  
rotbäckiges Gesicht, Rotes Kreuz, Roter Halbmond.

##### – **Liebe** (Leidenschaft, auch Erotik)

piros rózsza, piros szív, vérvörös ajak, piros lámpás ház;  
czerwona róża, czerwone serce, krwistoczerwone/  
karminowe usta, dom z czerwonymi latarniami;  
rote Rose, rotes Herz, blutrote Lippen, Haus zur roten Lampe.

##### – **Positives**

piros pont, piros betűs ünnep, piros melegség; ›czerwony  
punkt‹, ›święto z czerwonymi literami‹, ›czerwone ciepło‹;  
›roter Punkt‹ (in der Schule), ›ein Fest mit roten Buchstaben‹  
(im Kalender), ›rote Wärme‹.

##### – **Wut**

*elönt vkit a vörös köd* ›zalewa kogoś czerwona mgła‹ *crew  
kogoś zalewa*;  
*jmd. ist rot vor Wut, jmd. hat einen roten Kopf bekommen, rot  
sehen*;  
*vörös vki, mint a pulyka* – *jmd. ist rot wie ein Puter*;  
*vörös posztó vkinek a szemében* – *ma w oczach płachtę (na  
byka)* – *ein rotes Tuch für jmdn sein.*

In welchen Farben sehen die Ungarn die Welt?

– **Feuer – Unsicherheit**

felszáll/leszáll a vörös kakas vho;a;  
›czerwony kur wzbija się/opada gdzieś‹: požar – roter Hahn;  
vörös lista/könyv – rote Liste/rotes Buch (Liste/Buch der bedrohten Pflanzen und Tiere < Weltverband für Naturschutz)

Die grundsätzliche Symbolik des Roten für Unsicherheit manifestiert sich auch in der modernen Euroterminologie hier wie im Falle *fehér/zöld könyv* (weißes/grünes Buch).

– **Warnung, Verbot**

piros lap, piros lámpa – czerwona kartka, czerwone światło;  
rote Karte, rotes Licht;  
piros tiltó táblák, behajt a pirosba;  
(czerwone) znaki zakazu, jechać na czerwonym świetle;  
rote Verbotsschilder, bei Rot über die Ampel fahren.

– **Politik: Kampf (auch Sieg), Revolution, Kommunismus, Radikalismus**

vörösingesek, Vörös Gárda, Vörös Hadsereg, vöröskatona, a vörösök, vörös csillag, vörös zászló, Vörös Brigádok, vörös könyv (Mao), Vörös Khmerek;  
czerwone koszule, Czerwona Gwardia, Armia Czerwona, czerwonoarmista, czerwoni, czerwona gwiazda, czerwona flaga, Czerwone Brygady, czerwona książeczka, Czerwoni Khmerzy;  
Rothemden, rote Garde, Rote Armee, Rotarmist, die Roten, roter Stern, rote Fahne, Rote Brigade, rotes Buch (von Mao), rote Khmer.

In der Farbentherapie verwendet man Rot zur **Heilung**: es stimuliert, besonders das Herz, es gibt Energie, macht die Atmung schneller, erhöht den Blutdruck usw. (Színterápia). Des Stimulationseffekts wegen wird das Rot auch in der **Werbung** eingesetzt.

#### 4.4 Zusätzliche Phraseologismen

Im Phrasem *Majd ha piros hó esik*. (Kiedy spadnie czerwony śnieg/ Wenn es rot schneit) bedeutet die Wendung *roter Schnee*: niemals.

*Vöröspecsenye, pirospácsi* (czerwona pieczeń, czerwona łapka) ist ein Spiel, in welchem die Teilnehmer die Hände des Partners abschlagen müssen. Beide Varianten des Roten kommen vor.

*A piros alma is gyákran lehet férges* (Czerwone jabłko też może mieć robaki./Auch ein roter Apfel kann wurmstichig sein), »nicht alles ist gut, was gut aussieht« (Es ist nicht alles Gold, was glänzt).

Im alten Sprichwort *Vörös kutya, vörös ló, vörös ember egy se jó*. (Rudy pies, rudy koń, rudy człowiek, ani jeden nie jest dobry/ Roter Hund, rotes Pferd, roter Mensch, keiner von ihnen ist gut) kommt ein Vorurteil zum Ausdruck.

### 5. Schlussfolgerungen

Die Farben spielen im Weltbild eine große Rolle. Schon ihre Kategorisierung in Farbenbenennungen unterscheidet sich in den verschiedenen Sprachen. Die Grundfarben sind mit Grundwörtern ausgedrückt, die produktiv sind, was die Wortbildung betrifft (Verben, Substantive und Adjektive können gebildet werden). Nach diesen Kriterien gibt es im Ungarischen nicht zwölf Farben, wie Berlin/Kay voraussetzen,<sup>15</sup> sondern neun. Die Wörter *piros, vörös* für Rot sind lexikalische Unterschiede, nicht getrennte Farben – wie sich anhand von vielen stehenden Wendungen zeigen ließ.

Rot und Weiß sind in allen drei untersuchten Sprachen oft benutzte Wörter. Die Suche nach ihrem Vorkommen im Ungarischen Nationalkorpus und in Google bestätigen die Ordnung bei Berlin/Kay:

fehér	>	piros, vörös	>	zöld
biały	>	czerwony	>	zielony
weiss	>	röt	>	grün.

---

<sup>15</sup> Berlin/Kay 1969.

Die meisten Nuancen stimmen im Ungarischen, Polnischen und Deutschen überein, so beispielsweise wie die prototypischen Farbnamen *hófehér, vérvörös, fűzöld* ›śnieżnobiały, krwistoczerwony, trawiasty‹ ›schneeweiß, blutrot, grasgrün‹. Manche Unterschiede stammen aus Realien: *piros, mint a paprika* ›rot wie Paprika‹ und *czerwony jak burak* ›rot wie rote Bete‹.

In konkreten Ausdrücken (wie Pflanzen- und Tiernamen) werden im Ungarischen häufiger Farbnamen verwendet als im Polnischen:

*vöröshagyma, lilahagyma* und *zöldhagyma* (Zwiebel),  
*zöldbab, fehérbab, vörösbab* und *tarkabab* (Bohnen),  
*fehértérpe* und *sárgarépa* (Petersilie, Mohrrübe),  
*fehér káposzta* und *vörös káposzta* (Kohl),  
*zöldpaprika* und *piropaprika* (Paprika),  
*vörösréz* und *sárgaréz* (Messing, Kupfer).

Die Symbolik ist größtenteils ähnlich. Ein großer Teil der Farbausdrücke ist mit den prototypischen Eigenschaften und dazukommenden Konzepten verbunden: Rot mit entgegengesetzten Konzepten wie Leben, Liebe und Unsicherheit, Warnung, Verbot.

Einige Sachen sind im ungarischen Weltbild anders als im polnischen, z. B. *sárga az irigységtől – zzieleniec z zazdrości* – *green with envy – grün vor Neid*, weil der Neid mit der Galle verbunden wird, die als grün oder gelb betrachtet werden kann.<sup>16</sup>

Zusammenfassend kann man feststellen: die Abweichung zwischen dem Ungarischen, Polnischen und Deutschen ist nicht grundsätzlich, diese Sprachen gehören zu demselben Kulturkreis. Die Unterschiede finden sich in Einzelheiten. Die semantischen Felder der Farbenbenennungen sind nur mit Phrasemen und Konnotationen komplett.

---

<sup>16</sup> Vgl. Bihari 1992.

## Literatur

- Anusiewicz, Janusz/Dąbrowska, Anna/Fleischer, Michael: Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej. In: Dąbrowska, Anna/Anusiewicz, Janusz (Hg.): *Językowy obraz świata i kultura*. Wrocław 2000 (»Język a Kultura« 13), 11–44.
- Balázs, Géza: A magyar frazémák szövegtipológiája [Texttypologie der ungarischen Phraseme]. In: Attila Mártonfi/Kornélia Papp/Mariann Slíz (Hg.): *101 írás Pusztai Ferenc tiszteletére* [101 Schrift für Ferenc Puszta]. Budapest 2006, 547–559.
- Bañcerowski, Janusz: A világ nyelvi képe mint a szemantikai kutatások tárgya [Das sprachliche Bild der Welt als Gegenstand semantischer Forschungen]. In: *Magyar Nyelv* 95 (1999), 188–195.
- *A világ nyelvi képe* [Das sprachliche Bild der Welt]. Budapest 2008.
- Bárdosi, Vilmos (Hg.): *Magyar szólástár. Szólások, helyzetmondatok, közmondások értelmező és fogalomköri szótára* [Ungarische Redewendungen]. Budapest 2004.
- Bartmiński, Jerzy: *Językowy obraz świata*. Lublin 1999.
- Berlin, Brent/Kay, Paul: *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley 1969.
- Bihari, Gábor: A színnevezések vázlatos elemzése a lengyel és a magyar nyelvben [Skizzenhafte Analyse der Farbenbezeichnungen in der polnischen und ungarischen Sprache]. In: Bañcerowski, J. (Hg.): *Polono-Hungarica 6. Nyelvészet – Irodalom – Történelem – Kultúrtörténet*. Budapest 1992, 14–22.
- Čermák, František: Idioms and morphology. In: *Phraseologie: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin/New York 2007, 20–26.
- Fiedler, Sabine: *Plansprache und Phraseologie. Empirische Untersuchungen zu reproduziertem Sprachmaterial im Esperanto*. Frankfurt a.M. 1999.
- Földes, Csaba: Kulturgeschichte, Kulturwissenschaft und Phraseologie: deutsch-ungarische Beziehungen. In: I. Hausner/P. Wiesin-

ger (Hg.): *Deutsche Wortforschung als Kulturgeschichte*. Wien 2005, 323–345.

Földvári Melinda: *Színnev – színszótár* [Farbnamen – Wörterbuch der Farben].

<http://www.szintan.hu> [abgerufen am 11.12.2011]

Forgács, Tamás: Zur syntaktischen und semantischen Valenz ungarischer Phraseologismen. In: *Finnisch-Ugrische Mitteilungen* 21/22 (1999), 49–71.

Gondek, Anna/Szczęk, Joanna: Das Wesen der Einwortidiome und ihr Verhältnis zur Phraseologie am Beispiel der Einwortphraseme mit Farbbezeichnungen im Deutschen. In: *Studia Linguistica* XXI (2002), 65–75.

Grzegorzczkova, Renata: Pojęcie językowego obrazu świata. In: J. Bartmiński 1999, 39–46

Kiss, Gábor/Forbes, Isabel: Piros, vörös – red, rot, Rouge. In: Gecső, Tamás (Hg.): *Kontrasztív szemantikai kutatások*. Budapest 2001. 190–199.

Kopaliński, Władysław: *Słownik symboli*. Warszawa 2001.

*Korpus Języka Polskiego*. Wydawnictwa Naukowego PWN.

<http://korpus.pwn.pl/szukaj.php> [abgerufen am 11.12.2011]

Koutny, Ilona: Mennyiben magyar színek a piros fehér zöld? Kontrasztív frazeológiai vizsgálat. [In welchem Maße sind Rot – Weiß – Grün ungarische Farben? Eine kontrastivphraseologische Untersuchung] In: Maticsák, Sándor (Hg): *HUN. Nyelv, nemzet, identitás II* [HUN. Sprache, Nation, Identität]. Debrecen/Budapest 2007, 229–238.

Koutny, Ilona: Esperantlingva bildo de la mondo [Sprachliches Weltbild im Esperanto]. In: Blanke, Detlev / Ulrich Lins (Hg.): *La arto labori kune. Festlibro por Humphrey Tonkin*. Rotterdam 2010, 290–305.

Kövecses, Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metafora elméletbe* [Die Metapher. Praktische Einführung in die Theorie der kognitiven Metapher]. Budapest 2005.

- Lebda, Renarda: *Szkolny słownik frazeologiczny*. Kraków 2005.
- Die Mannheimer Corpora: <http://corpora.ids-mannheim.de/> [abgerufen am 11.12.2011]
- MÉK = *Magyar Értelmező Kéziszótár* [Handwörterbuch des Ungarischen]. Akadémiai Kiadó, Budapest 2003.
- MHSZ = *Magyar Helyesírási Szótár* [Rechtschreibwörterbuch des Ungarischen]. Akadémiai Kiadó, Budapest 1999.
- MNSZ = *Magyar Nemzeti Szövegtár*. <http://corpus.nytud.hu/mnsz/> [abgerufen am 11.12.2011]
- Nowakowska, Alicja: *Świat roślin w polskiej frazeologii*. Wrocław 2005.
- Színterápia [Farbtherapie]:  
<http://www.biostimul.hu/biostimul%20szinterapia.html>  
[abgerufen am 11.12.2011]
- Tokarski, Ryszard: *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin 2004.
- Uusküla, Mari: *Basic colour terms in Finno-Ugric and Slavonic languages: Myths and facts*. Tartu 2008.  
<http://dspace.utlib.ee/dspace/bitstream/handle/10062/6401/uskylamari.pdf?sequence=1> [abgerufen am 11.12.2011]
- /Sutrop, Urmas: Preliminary study of basic colour terms in modern Hungarian. In: *Linguistica Uralica* XLIII (2007/2); [http://eap.ee/public/Linguistica\\_Uralica/2007/issue\\_2/ling-2007-2-4.pdf](http://eap.ee/public/Linguistica_Uralica/2007/issue_2/ling-2007-2-4.pdf) [abgerufen am 11.12.2011]
- Wierzbicka, Anna: The Meaning of color terms: semantics, culture and cognition. In: *Cognitive Linguistics* 1 (1990), 99–150.
- There are no »color universals«, but there are universals of visual semantics. In: *Anthropological Linguistics* 47/2 (2005), 217–244.

## **The Definite and Indefinite Conjugation System in the Hungarian Interlanguage**

### **1. Background**

In teaching Hungarian as a foreign language, the grammatical approach currently in use has been fully elaborated. Does this method correspond to the natural route of language acquisition? How does language acquisition function in the case of students not taking part in formal language instruction or only doing so minimally? Interlanguage researchers have been looking for the answers to these questions.

An examination of the students' utterances in a foreign language generally indicates a great deal of errors and mistakes when compared to the accepted normative system of the target language. Language teachers have traditionally attributed these errors to carelessness or a lack of concentration on the part of the student. In other words, if the student paid more attention and tried harder, then he would use the target language more accurately and make fewer errors.

Researchers<sup>1</sup> began to classify these errors in order to understand them and to compare them with errors made by children learning their first language. The investigation of language learners' errors made Selinker<sup>2</sup> to introduce the term interlanguage. It covers the individual, systematic language developed by students during language acquisition. The concept of interlanguage is based on two fundamental ideas: (1) the language used by the learner is a system in its own right, governed by its own rules, and (2) it is a dynamic system evolving over time. Interlanguage studies moved one step

---

<sup>1</sup> Brown 1973, Cazden et al. 1975, De Villiers / De Villiers 1973, Dulay / Burt 1973, 1974, 1975, Felix 1978, Lange 1979, Milon 1974, Ravem 1968.

<sup>2</sup> Selinker 1972.



beyond error analysis by focusing on the learner system as a whole. This approach outlines the framework of the present research.

Hungarian specialist literature on interlanguage has primarily investigated written utterances gathered from questionnaires<sup>3</sup> and has not typically examined utterances of spoken language.

### *1.1 The concept of interlanguage*

When comparing target language and foreign language, a recurring conclusion in the research paradigm of interlanguage is that language forms used by language students do not correspond to the target language's normative system. At the same time, studies of the last several decades<sup>4</sup> have clearly proved that incorrectly used forms which do not conform to the target language show systematicity. In other words, they fall into very distinct patterns. Certain elements of errors and mistakes can be caused by language transfer. However, this can by no means be said of every single one of these.

The interlanguage system changes as one progresses in learning a foreign language, and consequently, it is composed of developmental stages.<sup>5</sup> These stages extend from entirely rudimentary versions quite divergent from the norms of the foreign language, through gradually more elaborated ones, to versions almost completely identical to the target language. A good example of systematic organisation is users of foreign languages who have attained an advanced level in that language. Their language production can be described by a sequence of rules which, as regards their internal organization, have an integrity of their own. Furthermore, these rules are not just inadequate derivations of the target language's normative rules.

The interlanguage's developmental stages occur sequentially along a defined route.<sup>6</sup> These stages gradually follow one after the other and clearly take form when going through certain crucial

---

<sup>3</sup> Durst 2009.

<sup>4</sup> Towell/Hawkins 1994, 5.

<sup>5</sup> Ellis 1994, 100.

<sup>6</sup> Ebd., 102.

grammatical phenomena. All language students can travel along this same route, though great differences can appear in the rate.<sup>7</sup>

Although a student's language system has systematicity, permanence is not one of its features. The system is constantly subject to changes resulting in significant and observable variability.<sup>8</sup> Interlanguage variability is shown by the constantly changing error types in language users' utterances. Moreover, incorrect and correct forms get into the language repertoire and alternate over a long period of time. Eventually one language form more or less solidifies and gradually ceases to be a source of errors. Variability, as described by Towell,<sup>9</sup> is the main characteristic of students' interlanguage.

The systematicity listed above is closely connected to creativity. Students' surface utterances are guided by a system of rules which, although divergent from the target language, is a considerably simplified schema when compared to it. The prevailing rule system, which at the same time is constantly changing, makes it possible for the student to generate utterances that are both original and textually coherent, even ones that he has never heard before. This characteristic of usage can be described by the term creativity.<sup>10</sup> Creative language use is also observable in the earliest stages of language learning when the student does not yet possess a wide palette of language tools allowing him to make certain utterances. For this reason, he uses a simplified form derived from existing blocks of knowledge. While utterances created in this manner can often be rather distant from the target language's normative system, they can nevertheless be understood by speakers of that language in the given context.

Creative usage is helped by, and in a certain manner, complemented by prefabricated chunks, otherwise known as formulae. These are units which are memorised in their entirety, often without being analysed. Their important feature is that they are available for use in a prefabricated manner. When encountering the appropriate textual context, the language user will activate them.

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Towell/Hawkins 1994, 5.

<sup>9</sup> Towell et al. 1996.

<sup>10</sup> Myles et al. 1999.

Less than accurate memorisation can occur. In this case, smaller and/or larger discrepancies may be observed at the time prefabricated chunks are said; however, these mistakes do not interfere with understanding.<sup>11</sup> The results of the linguistic research corpus show that formulae and routines play a significant role in the everyday speech of first language speakers.<sup>12</sup> The flow of speech is a complex mixture of prefabricated chunks and creative language elements. It displays an extensive and systematic use of prefabricated chunks, the goal of which is to satisfy ever growing communication needs.

Some language students become blocked in their language study irrespective of type of study, intensity, or quantity. These students do not show any progress in language acquisition. Others do not display stagnation; however, they are unable to master certain linguistic phenomena. Blockages can be noticed with certain elements while progress can be detected in other areas of language. One can observe that the language content at blockage points petrifies and no longer changes. Fossilisation sets in.

It is widely accepted that utterances in a foreign language are influenced by the language previously known to the speaker. For speakers of just one language, this is their first language. In the case of people who speak more than one language, many languages are involved: their first language and foreign languages that they have previously studied. Specialist literature<sup>13</sup> calls this phenomenon language transfer, though its exact definition depends on the given linguistic approach.

Interlanguage theorists believe that the interlanguage has identifiable and sequential developmental stages which each language student must pass through regardless of his competency in his first language. Mistakes appearing in the course of language study cannot be attributed to the phenomenon of language transfer. Instead, they arise from certain phases of the interlanguage.

The current linguistic approach is clearly shown by the large scale, multilingual research covering 11 languages which was commissioned by the European Science Foundation (ESF). On the basis

---

<sup>11</sup> Myles et al. 2003.

<sup>12</sup> Sinclair 1991.

<sup>13</sup> Gass 1996, 322.

of research results, ESF researchers are also debating the significance of language transfer in the early stages of language learning. It has been proved that grammatical structures become more complex over the course of study. In this manner, the grammatical system used by language students contains many variations which can be attributed to language transfer. Other researchers<sup>14</sup> are of the opinion that students with different language backgrounds progress at different rates. Moreover, students follow a characteristic acquisition route in certain grammatical areas of the target language, which only proves the existence of language transfer.

### *1.2 The Definite and Indefinite Conjugation System*

I have chosen one of the most defining features of the Hungarian language as the subject of my study. Hungarian sentences and utterances are clearly controlled by the verb. The verb itself and everything covered by its required case-inflection contain a great deal of information. The situation that particularly illustrates this trait occurs when the actor is not indicated or is replaced by a personal pronoun. Subsequently, we shall see why this is the case. Conjugation of verbs is an interesting assessment criterion from another aspect as well since it is closely connected to the transitivity of verbs and consequently, the use of the accusative suffix.

The opposition of the definite and indefinite conjugations constitutes a system entirely divergent from the conjugation structures of Indo-European and other language families in general. The two paradigms jointly fulfil their function when actions or events take place.

The existence of two conjugations is closely connected to whether the action is directed at something, and if so, whether the orientation, or the quality of the direct object, is definite or indefinite. Use of the two conjugations is not just simply a question of classical conjugation congruence depending on formal criteria, but it is also the result of a tri-functional congruence process.<sup>15</sup> Specialist literature describes in various ways the connection or causal

---

<sup>14</sup> Keller-Cohen 1979; Zobl 1982 cited in Gass 1996, 322f.

<sup>15</sup> Szili 2006, 121.

relationship of the definite object and the definite or indefinite conjugation. Most researchers identify the phenomenon as an alignment of the verb conjugation with the direct object, and they call this congruence. According to Rácz,<sup>16</sup> the main characteristic of congruence is that within the syntagma, the relationship determined by the subordinate part is usually expressed in the form of the superordinate part. In practice, this means that the quality of the direct object determines the conjugation. For example, if the direct object is definite, then the verb conjugation will be definite. The other approach is well illustrated by Papp's argumentation,<sup>17</sup> according to which the direct object determiner refers »upwards« to its basic verbal part. This is a relation since the basic part, the connection determined by the verb, appears in the extension. The definite conjugation form of the verb rather refers »down« to the direct object. The question is what process the speaker goes through at the time the definite syntagma is created up to the point the language unit is spoken. Szili<sup>18</sup> describes this process in a very clear manner during which the speaker arrives at the moment when his utterance is made. According to this, first a recognition of definiteness takes place, a determination of agent and patient, the placement of the accusative suffix. After that, the definiteness of the direct object is determined. Finally, congruence of the verbal form is made according to number, person, and definiteness of the direct object. This picture is coloured by the fact that all of this must be performed exceptionally fast at the time a sentence is created, since in the case of word order using an SVO structure, the verbal operation already comes before saying the direct object. It can be seen that the process outlined by Szili corresponds to the congruence approach proposed by Rácz.

In the process presented, another phenomenon also comes into play at the time the agent—patient relationship is determined, namely how Hungarian suffixation mechanisms differ from those of other languages. In general, personal pronouns form an integral part of suffixation, from which the following verb form usually

---

<sup>16</sup> Rácz 1991.

<sup>17</sup> Papp 1964.

<sup>18</sup> Szili 2006.

remains unchanged in different persons. In this manner, personal pronouns become the only identifier of acting persons. In contrast to this, in Hungarian each individual person has his own grammatical marker and suffix, and personal pronouns are only present for emphasis. Therefore, students have to master two things: 1) the six personal suffixes, and 2) the manner of identifying actors so as to designate them by attaching suffixes to the root of the verb. The described phenomenon though causes somewhat less difficulty than mastering the two conjugations (definite and indefinite).

During language acquisition, mastering the indispensable characteristics and transitiveness of verbs is of primary importance. Transitiveness determines whether one must address the problem of the direct object's quality or simply use the indefinite conjugation. When recognising definiteness, students must recognise whether the verb is transitive, and whether its transitive characteristic appears in the given situation. If yes, then the definiteness of the direct object must be determined. The content side of the direct object – when and in what cases and situations it is used – determines whether the definite or indefinite conjugation must be used. Hegedűs<sup>19</sup> gave the definition of the direct object in the following manner: »The direct object specifies the entity towards which the activity expressed in the verb is directed in an intense manner: it comes about and changes as a result of its effect...« The presence of the direct object in the verbal structure means the transfer of action to the patient or to the one enduring the action. In this manner, verbs generally get two nominal extensions, the agent and the patient. In Hungarian, a morphological element, the accusative suffix, designates the latter. The only case in which the direct object is completely without marking is when the direct object is an infinitive (e.g. *szeretek úszni*). However, there is another instance in which the direct object can be without marking: in the case of possessive suffixes for 1st and 2nd person singular (e.g. *kérem a tollam*). With regards to the quality of the direct object, we can speak of two types: definite and indefinite. If the direct object is not unique and not specific, then it is indefinite. The direct object of a sentence can

---

<sup>19</sup> Hegedűs 2004.

be unique and specific, namely definite. Both cases can be described by grammatical phenomena (see Table 1). In addition to its peculiarities of form, definiteness is also a situational category: that which is definite is what we are able to identify precisely, what each participant in the conversation knows exactly, and what can be shown.<sup>20</sup>

### *1.3 The goal of this study*

The goal of this study is to see where the errors made by second language learners came from. They are neither first language-like nor target language-like. Therefore, they must originate in the learner. This research investigated language development of non-native Hungarian speakers at three different levels and focused on the definite and indefinite conjugation systems.

## **2. Methodology**

The framework used in the research construct is a combination of error analysis and interlanguage investigation. Error analysis is a systematic study of second language learners' errors. The language produced by the learner came to be seen as a system in its own right. Corder<sup>21</sup> was the very first to focus attention on the importance of learners' errors since it became evident that not all of them originated from the first language. Contrastive analysis<sup>22</sup> predicted that all errors are caused by the first language interference, but these predictions were shown to be unfounded. Many studies convincingly demonstrated that the majority of errors cannot be traced back to the first language and also that the areas where the first language should have prevented errors were not always error-free.

The constructs of the study were defined by the framework, the predictors, and the sample population. The framework of the re-

---

<sup>20</sup> Hegedűs 2004, 279.

<sup>21</sup> Corder 1967.

<sup>22</sup> Fries 1945 cited in Dulay et al. 1982, 98.

search was error analysis, which made it possible to identify the learners' language development stages regardless of the first language. The predictors were the different levels of language knowledge. The outcomes were the characteristics of the speakers' use of the definite and indefinite conjugations. The sample population of the constructs was non-native Hungarian speakers at three different levels.

The variables were defined as follows. The independent variable was the three different levels given. The dependent variable was that at certain levels, the speakers formed certain structures and used specific forms to express or fail to express the definiteness or indefiniteness of a verbal conjugation. The sample was a group of language users between the ages of 34 and 45, with the number of males equalling that of females. The first languages of subjects in the study were Chinese, English, French, German, Portuguese, and Russian. All the speakers were monolingual.

The data were collected from the sample population, which was made up of non-native Hungarian speakers classified in three different proficiency levels. These levels were defined by a level-assessment instrument, which was capable of placing the speaker in a level system through the scores achieved in the testing procedure. After the level-placement, the speakers were asked to give a 20 minute interview to the researcher. During the interview, they answered questions posed by the interviewer about their everyday life, work, hobbies, their holiday memories, their plans for the future, as well as their origin and family roots, their education, and language knowledge.

The research was fundamentally corpus based. Two corpus units were produced from the participants' utterances in the experiment: one oral and the other written. Transcription and data collection were done using the Exmeralda corpus handling programme. Annotation categories were as follows: correct definite, incorrect definite, correct indefinite, and incorrect indefinite. In addition, an indication of language background also figured. Corpus analysis was done using AntConc – Anthony's Concordancer corpus analysing programme.

The results of the concordanced texts were examined according to the annotation groups as follows: to see where errors occurred



and to determine which levels experienced certain errors. After studying the existence and characteristics of the errors, the source of the errors were defined by concordancing each error type with the first language background information.

### 3. Results

In the course of mastering the definite and indefinite conjugation, the differing language competency between certain language levels and their extent were clearly visible.

Among those in the first level study group, use of the indefinite conjugation dominated. Elements of the definite conjugation only occurred in prefabricated chunks (e.g. *tudom, mondtá, kérem a számla, köszönöm*). The accusative suffix (-t) was properly used in conjunction with certain frequently occurring verbs (e.g. *kér, lát, kérek egy kávét.*). Moreover, in the case of certain nouns, the accusative suffix (-t) always appeared (e.g. *kenyért, sört*). A particularity of the accusative suffix's use was visible when it did not appear after verb forms requiring it (e.g. *kérem a számla, tudom a lány*). In the last case, a lexical problem occurred at the time that the elements *tud* and *ismer* were transposed.

In the second level study group, the indefinite conjugation still had a stronger presence than the definite conjugation. The use of suffixed forms revealed a deviation with respect to number and person. In the first and third person singular, the suffix choice was correct. However, in the second person singular, there were incorrect forms (e.g. *látol, futol*). Suffixes in the plural were extremely rare. Thus, it is not worth drawing any conclusions from them. An understanding of the definite conjugation's rules had begun to form. It could be observed with increasing frequency that the speaker stopped speaking at those points where he was thinking about the choice between the two conjugations. Prefabricated chunks dominated the definite conjugation in the first level. In the second level, a developing understanding of the rules was overwritten by the usage of prefabricated chunks in the case of frequently occurring verbs in the definite conjugation (e.g. *mondtá, mondja, látja, látom, értem, tudod*).

The phenomenon of overgeneralisation also indicated rule acquisition, which in the current case could be observed in the use of the definite conjugation. In accordance with this, transitive verbs received suffixes of the definite conjugation because there was a definite article following them, even though there was no direct object in the sentence (e.g. *főzöm a konyhában*). Another situation indicating this same phenomenon occurred when intransitive verbs received suffixes of the definite conjugation as a result of being followed by structures beginning with the definite article (e.g. *futom a parkban*).

In the language usage of the third level study group, whose level of knowledge approached that of native speakers, the use of the accusative suffix did not cause problems in the case of verbs occurring in everyday usage. The paradigms of both conjugations had been mastered. However, the speaker was slowed down when approaching the verbal paradigm borders; he made a break, thus giving himself enough time to choose the correct form. Rules governing the definite conjugation did not cause any problems in simple sentences and in co-ordinating compound sentences. In the case of subordinate compound sentences, mistakes, hesitation, and incorrect choice of form frequently occurred. (e.g. *Azt akarok, hogy a családom elutazzon. Abban a városban nyaralunk minden évben, amit gyerekkorom óta ismerem.*)

The search for language specificity was performed in the corpus by linking different errors of the three language levels to the language background of the speakers. The control screening performed in this manner did not show anything other than the result of the combined search. Namely, the transfer effect for language specificity could not be detected. It could be concluded that each language could have its own recognisable mastery rate. However, this could not be clearly shown since data were not available for all test subjects with respect to language exposure.

#### 4. Summary of results

The test results partially verified the hypothesis. In light of the results, it was clear that the differences between the three groups were evident in the use of the accusative suffix, the knowledge of rules for the definite and indefinite conjugations, and the application of this knowledge. In this manner, a specific system took form which the language student used in the course of studying Hungarian. We were not able to deduce any language specific signs from this system. In other words, no matter what the students' language background was, they all followed the same path. In addition, it could not be stated clearly that groups composed of people having backgrounds in different native languages would begin using the examined grammatical units at different language levels.

#### References

- Cazden, Courtney B. et al.: *Second Language Acquisition Sequences in Children, Adolescents and Adult. Final report.* Washington D.C. 1975.
- Corder, Stephen P.: The significance of learners' errors. In: *International Review of Applied Linguistics* 5 (1967), 161–169.
- De Villiers, Peter A./De Villiers, Jill G.: A cross-sectional study of the development of grammatical morphemes in child speech. In: *Journal of Psycholinguistic Research* 2 (1973), 267–278.
- Dulay, Heidi C./Burt, Marina K.: Should we teach children syntax? In: *Language Learning* 24 (1973), 245–258.
- Natural sequences in child second language acquisition. In: *Language Learning* 24 (1974), 37–53.
- Creative construction in second language learning and teaching. In: Burt, Marina K./Dulay, Heidi C. (eds.): *New Directions in Second Language Learning, Teaching and Bilingual Education.* Washington D. C. 1975.

- Dulay, Heidi C./Burt, Marina K./Krashen, Stephen D.: *Language Two*. New York 1982.
- Durst, Péter: A magyar igeragozás elsajátításának vizsgálata magyarul tanuló külföldieknél – különös tekintettel a határozott és a határozatlan ragozásra [Untersuchung der Aneignung der ungarischen Verbkonjugation bei Ungarisch lernenden Ausländern – unter besonderer Berücksichtigung der bestimmten und unbestimmten Konjugation]. In: *Hungarológiai Évkönyv* 10 (2009), 11–20.
- Ellis, Rod: *The Study of Second Language Acquisition*. Oxford 1994.
- Felix, Sacha W.: Some differences between first and second language acquisition. In: Waterson, Natalie/Snow, Catherine E. (eds.): *The Development of Communication*. New York 1978, 469–479.
- Fries, Charles C.: *Teaching and Learning English as a Foreign Language*. Ann Arbor, MI, University of Michigan Press 1945.
- Gass, Susan M.: Second language acquisition and linguistic theory: the role of language transfer. In: Ritchie, William C./Bhatia, Tej K. (eds.): *Handbook of Second Language Acquisition*. San Diego 1996, 317–345.
- Hegedűs Rita: *Magyar nyelvtan*. Budapest 2004.
- Keller-Cohen, Deborah: Systematicity and variation in the nonynative child's acquisition of conversational skills. In: *Language Learning* 29 (1979), 27–44.
- Lange, Dietrich: Negation in natürlichen Englisch-Deutschen Zweitsprachenerwerb: eine Fallstudie. In: *International Review of Applied Linguistics* 17 (1979), 331–348.
- Milon, John P.: The development of negation in English by a second language learner. In: *TESOL Quarterly* 8 (1974), 137–143.
- Myles, Florence/Mitchell, Rosamond/Hooper, Janet: Interrogative chunks in French L2: a basis for creative construction? In: *Studies in Second Language Acquisition* 21 (1999), 49–80.
- Myles, Florence/Mitchell, Rosamond: Rote-learned chunks and interlanguage development: a corpus-based study. *American As-*

*sociation of Applied Linguistics Conference*. Washington D.C.,  
mart 2003.

- Papp Ferenc: A magyar szó szerkezet-rendszer néhány sajátosságáról  
[Zu einigen Besonderheiten des ungarischen Wortstruktur-  
Systems]. In: *Nyelvtudományi Közlemények* 66 (1964), 129–139.
- Rácz Endre: *Az egyeztetés a magyar nyelvben* [Die Übereinkunft in  
der ungarischen Sprache]. Budapest 1991.
- Ravem, Roar: Language acquisition in a second language environ-  
ment. In: *International Review of Applied Linguistics* 6 (1968),  
175–185.
- Selinker, Larry: Interlanguage. In: *International Review of Applied  
Linguistics* 10 (1972), 209–231.
- Sinclair, John: *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford 1991.
- Szili Katalin: *Vezérfkönyv a magyar grammatika tanításához* [Anlei-  
tung zur Lehre der ungarischen Grammatik]. Budapest 2006.
- Szirmai Monika: *Bevezetés a korpusznyelvészeti*. Budapest 2005.
- Szűcs, Tibor: A kontrasztív nyelvészet szerepe a magyar mint idegen  
nyelv tanításában [Die Rolle der kontrastiven Sprachwissen-  
schaft in der Lehre des Ungarischen als Fremdsprache]. In:  
Hegedűs, Rita/Nádor, Orsolya (eds.): *Magyar Nyelvmester*.  
Budapest 2006, 97–111.
- Towell, Richard/Hawkins, Roger: *Approaches to Second Language  
Acquisition*. Clevedon 1994.
- Towell, Richard/Hawkins, Roger/Bazergui, Nives: The development  
of fluency in advanced learners of French. In: *Applied Linguistics*  
17 (1996), 84–115.
- Zobl, Helmut: A direction for contrastive analysis: the comparative  
study of developmental sequences. *TESOL Quaterly* 16 (1982),  
169–183.

## **Wahlverwandtschaften<sup>1</sup> – Beiträge zur Problematik der Valenz im Ungarischen**

### **Valenzforschung Schritt für Schritt**

Die Versuche, die Problematik der Rektionen<sup>2</sup> zu lösen, ziehen sich durch verschiedene Grammatiktheorien. Am Anfang ist ein eindeutig methodologischer Ansatz zu beobachten: die ungarischen Grammatiken des XIX. Jahrhunderts trafen auf die Fragen der mit dem Verb in mehr oder weniger engen Verbindung stehenden Ergänzungen. Auf Grund der Erfahrungen der frühen Grammatiken<sup>3</sup> und späterer praktischer Sprachbücher – die in sich die Eigenschaften sowohl einer beschreibenden Grammatik als auch die eines praktischen Lehrbuches vereinten<sup>4</sup> – kamen die ersten Studien über die Verben »mit und ohne Bezug« samt ihren mehr oder weniger damit verbundenen Adverbialergänzungen zustande.<sup>5</sup> In Samuel Brassais Werke<sup>6</sup> fanden sogar die Tesnièresche<sup>7</sup> Dramenkonzeption und der

---

<sup>1</sup> In Goethes gleichnamigem Roman kann das komplizierte Geflecht der Neigungen und Gefühle nicht entwirrt werden. Ebenso aussichtslos ist es, den einzigen Schlüssel für die die Sprache bewegenden Triebkräfte finden zu wollen. Die Forschungsarbeit bringt viele in der Unterrichtspraxis anwendbare Erkenntnisse, aber die Sprache selbst geht den Sprechenden immer um einen Schritt voraus.

<sup>2</sup> Nach dem »verallgemeinerten Rektionsbegriff« von Eisenberg (1994, 52) wird zwischen den Termini »Valenzrealisation« und »Rektion« im Ungarischen kein Unterschied gemacht.

<sup>3</sup> Die Syntax der Grammatik von Albert Szenczi Molnár (1610) wurde nach dem Muster von Ramus in zwei Teile, *convenientia* und *rectio* geteilt.

<sup>4</sup> Hegedűs 1984, 1995.

<sup>5</sup> Balogh 1896.

<sup>6</sup> Brassai 1852 vertritt den Standpunkt des verbzentrierten Satzes, den er 1860 zu einer vollständigen Theorie entwickelt, die als Vorläufer der Tesnièreschen Auffassung zu betrachten ist.

<sup>7</sup> Tesnière 1959.

Atomvergleich Eingang: nach seiner bildlichen Darstellung steht das Verb im Zentrum des Satzes, umgeben von den Adverbien verschiedener Art – ganz wie die Sonne mit ihren Planeten<sup>8</sup>. Zu seiner Zeit galt dieser syntaktische Ansatz gegenüber dem damals üblichen morphologisch basierten als besonders modern.

Die wichtigsten Etappen der Valenzforschung im internationalen Rahmen wurden bereits in verschiedenen Werken zusammengefasst. Besonders instruktiv ist die Beschreibung des bis jetzt zurückgelegten Weges in der Einführung des Helbig'schen Valenzwörterbuches. In dieser Zusammenfassung wird festgehalten, in welchen Etappen sich die anfangs auf ausgesprochen syntaktischen Grundlagen ruhende Valenzauffassung in Richtung Semantik entwickelte.

Bevor wir die neuesten Entwicklungen der Valenzforschung in Betracht ziehen, soll ein wichtiger Meilenstein auf dem Gebiet der Valenzfragen erwähnt werden. Von strukturalistischen Grundlagen ausgehend, auf die Ergebnisse der damaligen sowjetischen Linguistik – besonders diejenigen von Apresjan<sup>9</sup> und Potscheptzov – gestützt, vertrat Ilona Molnár eine ganz moderne, funktionale Betrachtungsweise. Es gibt keine Hinweise darauf, dass sie direkte Anregungen von funktionalen Strömungen der angelsächsischen Linguistik erhalten hätte, die Ende der 1960er Jahre neu entstanden, – vielleicht lag diese Betrachtungsweise damals »in der Luft«. Außerdem stützte sie sich ausgesprochen auf die in der ungarischen linguistischen Tradition tief verwurzelte funktionale Sichtweise, die der kontrastiven Betrachtungsweise sowie der Unterrichtspraxis zu verdanken ist.

Organischer Bestandteil unserer Auffassung ist, dass die semantische wie die syntaktische Form des Satzes irgendeine außersprachliche Situation bezeichnen. Die »Worte« der semantischen wie auch der syntaktischen »Sprache« beziehen sich mit anderen Worten auf Komponenten von Beziehungsverbindungen in der Wirklichkeit.

Die Valenz des Verbs ist also ein Bedürfnis, um es sinngemäß zu ergänzen, und zuletzt hängt davon ab, was für ein Verhältnis zwischen der

---

<sup>8</sup> Brassai 1873.

<sup>9</sup> Apresjan 1967.

Verbbedeutung und der bezeichneten Situation besteht. Die Valenz des Verbs, sein Bedürfnis nach sinnvollen Ergänzungen, hängt also in letzter Instanz davon ab, wie das Verhältnis zwischen der Bedeutung des Verbs und der bezeichneten Situation ist. *Je mehr Elemente der Situation das Verb selbst bereits bezeichnet, desto weniger verlangt es nach Ergänzungen. Und umgekehrt, je weniger dies gegeben ist, desto mehr Elemente sind zu seiner Ergänzung erforderlich, um es zur Bezeichnung der gesamten Situation geeignet zu machen.*<sup>10</sup>

Im Folgenden entwirft Molnár einen umfassenden Forschungsplan:

Weiterhin wäre es wichtig zu untersuchen, wie das Denken bei der Widerspiegelung von Verhältnissen der Wirklichkeit eine Situation aufbaut, ob es dabei historische Veränderungen oder gleichzeitige Varianten gibt, und wie die Sprache auf die Widerspiegelung der Situation zurückwirkt. Wahrscheinlich wird die Klärung dieser Fragen ein wichtiges Defizit unserer heutigen Satzform-Theorien herausstellen: dass keine einzige von ihnen als Modell des F u n k t i o n i e r e n s der gegebenen Struktur geeignet ist. Ihr Wesen ist nämlich die Projektion von »patterns« verschiedener Ebenen aufeinander. Diese Struktur ist zwar nicht vollkommen starr, sie gibt aber auf jeden Fall ein statisches, zuständliches Bild von der Sprache wieder. Muster auf Muster, »case for case«. Und daran ändert auch ein noch so hohes Niveau der semantischen Abstraktion nichts. Gewiss kann man akzeptieren, dass auch dies ein Aspekt der Sprache ist, den das in Rede stehende Modell mehr oder weniger widerspiegelt; auch dies ist eine Art psychisches Funktionieren, aus der Sicht der Sprecher betrachtet, und dies ist ein beachtenswertes Resultat. Doch ist dieses Funktionieren noch lange nicht die schöpferische Aktivität, die die Struktur der Sprache zustande bringt und ihre fortschreitende Bewegung bewirkt.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Molnár 1973, 136.

<sup>11</sup> »... úgy gondolom, igen fontos volna tovább vizsgálni, hogyan épít fel a gondolkodás valamely szituációt a valóságviszonyok tükrözéseként, előfordulnak-e közben történeti változások és egyidejű változatok, s hogyan hat vissza a nyelv a szituáció tükrözésére. És valószínű, hogy e kérdések tisztázásakor jobban kimutatkoznék egy lényegi fogyatékosága is a ma alkalmazott mondatforma-elméleteknek: az adott struktúra m ű k ö d é s é n e k modelljeként egyikük sem állja meg a helyét. Lényegük ugyanis a különböző szintű »patterne«-ek egymásra vetítése. És a szerkezet pedig, ha nem is teljesen mozdulatlan, de mindenesetre



Auf Grund der gerade zitierten Gedanken können wir feststellen, dass Molnár viele spätere Erkenntnisse vorwegnahm.

- Sie bezog die Situation in die Untersuchung sprachlicher Elemente und deren Zusammenhänge ein.
- Sie untersuchte die sprachlichen Äußerungen auch aus der Perspektive des Hörers – also bezog sie in ihr Forschungsfeld den ganzen Kommunikationsprozess ein, einschließlich des Begreifens.
- Lexikon und Grammatik bilden bei ihr ein Kontinuum, sie zieht keine feste Grenze zwischen ihnen.
- Als Forschungsziel bezeichnete sie das Entwirren der diachronen und synchronen Zusammenhänge des Verbs und seiner Argumente.

Ausgehend von ihrem Gedankengang will ich hier eine Theorie der Veränderung der Argumentstruktur skizzieren und sie im Grammatisierungsprozess einordnen.

### **Was ist eine Valenzrealisierung?**

Wir können feststellen, dass die gesamte Valenzproblematik ca. bis zur Jahrtausendwende die ihr zukommende Stelle innerhalb der linguistischen Fragestellungen erhalten hat. Es wurde erkannt, dass »die Tür«, die von bloßen Struktureinheiten zu den Kommunikationseinheiten hinüberführt, die die Grammatik mit der Pragmatik

---

statikus, állapotszerű képet ad a nyelvről. Minta a minta fölött, »case for case«. S ezen a jellegén nem változtat a szemantikai absztrakciónak mégoly magas szintre emelése sem. Igaz, elfogadható, hogy a nyelvnek az is egy aspektusa, amelyet a szóban forgó modell – többé-kevésbé – tükröz; az is egyfajta pszichikai működés a beszélők oldaláról nézve, s ez jelentős eredmény. De ez a működés még semmiképpen sem az a teremtő aktivitás, amely a nyelv struktúráját létrehozza és előrehaladó mozgását eredményezi» (Molnár 1973, 137).

verbindet – also aus Sätzen Texte macht –, die Valenz ist. So erweiterte sich die Reihe der zu beantwortenden Fragen: außer kasustragenden Mitteln müssen auch andere miteinbezogen werden – solche morphologischer Art bzw. Elemente der geschlossenen Wortklassen. Außer der Entscheidung, ob ein Satzteil als Erweiterung oder Ergänzung zu bewerten sei, müssen auch andere Ebenen berücksichtigt werden. Die Problematik wurde zuerst von Pasierbsky formuliert, indem er die Valenz auf zwei Ebenen untersuchte: Makrovalenz bezieht sich »auf die morphologisch-syntaktischen Beziehungen zwischen (prädikativem) Verb und anderen Redeteilen«; Mikrovalenz ist

die Eigenschaft eines Morphems in der Funktion einer Valenzrealisierung, verschiedene Aktanten (eventuell auch Zirkumstanten, z. B. adverbiale Zeitbestimmungen), die makrovalente Leerstellen im Satzbauplan besetzen (bzw. als freie Angaben benutzt werden), in der morphologischen Struktur des Verbs zu repräsentieren.<sup>12</sup>

Obwohl die Fragestellung durchaus nicht neu ist – bei Helbig-Schenkel z. B. wurde auch der Numerus des Subjekts und des Objekts zu den Valenzträgern gerechnet<sup>13</sup> –, ist die Frage der Valenztypen noch ganz und gar nicht abschließend geklärt.

Das Ungarische als eine Nicht-Konfigurationssprache eröffnet einen neuen Weg in die Valenzforschung. Aus dem von László und Ágel ausgearbeiteten Zwei-Ebenen-Modell<sup>14</sup> geht hervor, dass auf der Mikroebene auch ein Null-Objekt und Null-Subjekt als Valenzrealisierung auftreten können. Järventausta sieht in dieser Erkenntnis weitere Möglichkeiten für die Ausdehnung der kontrastiven Valenzforschung der Nicht-Konfigurationssprachen wie des Finnischen.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Pasierbsky 1981, 63, zitiert von Ágel 1995, 8.

<sup>13</sup> Helbig-Schenkel 1968, 58f.

<sup>14</sup> László 1988, Ágel 1993, 1995.

<sup>15</sup> Järventausta 2000.

### **Sprachgeschichtliches: Grammatikalisierungsprozesse**

Die funktionale Sprachbetrachtung ermöglicht es, den »erweiterten Sprachgebrauch« – also die Sprachgeschichte – anhand der gleichen theoretischen Ansätze zu untersuchen wie die Sprache der Gegenwart. Béla Molecz, einer der Vorläufer der heutigen kognitiven und Korpuslinguistik, verfasste 1900 sein Werk *A magyar szórend története* [Geschichte der ungarischen Wortfolge]. In diesem beantwortet er die ca. 70 Jahre später von der bereits erwähnten Ilona Molnár gestellte Frage, »wie das Denken bei der Widerspiegelung von Verhältnissen der Wirklichkeit eine Situation aufbaut, ob es dabei historische Veränderungen oder gleichzeitige Varianten gibt«. <sup>16</sup> Molecz' Forschung richtete sich anfangs auf die Verbalpräfixe. Er stellte fest, dass die Verben im Ungarischen die Tendenz haben, bestimmende Elemente an sich zu ziehen. Diese Elemente entwickeln sich zu Verbalpräfixen. <sup>17</sup> Die Tendenz lässt sich auch heute erkennen: nicht nur aus den Uradverbien, sondern sogar aus mit Adverbialsuffix versehenen Substantiven – also Lexemen – entwickeln sich heute Verbalpräfixe. <sup>18</sup>

Die Beispiele *agyonkényeztet*, *tönkretesz* <sup>19</sup> bedürfen einer etymologischen Analyse.

Das als Ausgangspunkt dienende Syntagma war *agyonüt*, *agyonver*. »Agyon« = »auf/am Gehirn« – also »jemanden am Gehirn treffen, schlagen«, damit er vollständig – »perfektiv« – stirbt.

*Tönkretesz*: »tönkre« <sup>20</sup> – den Baum »bis zum Stumpf, Klotz« abschneiden. Die neue Funktion ist also grammatisch, sie bezeichnet

<sup>16</sup> »...hogyan épít fel a gondolkodás valamely szituációt a valóságviszonyok tükrözéseként, előfordulnak-e közben történeti változások és egyidejű változatok«, Molnár 1973, 137.

<sup>17</sup> »Az ígéknek egy külön csoportja, általában, ígekötő nélkül állott, meghatározatlanul a régi magyar nyelvben. – A gondolat teljes megértésére szolgált a mondat többi része; ez leginkább utána következett a nyomatékos ígének. Későbbi korokban elkerültek az ígének ezt a határozatlanságát azzal, hogy valami ígekötőt tesznek elébe meghatározóul.« (Molecz 1900, 71)

<sup>18</sup> S. Komlósy 1992.

<sup>19</sup> Forgács 2007.

die Perfektivität. Die Bedeutung der auf diese Weise entstehenden Wörter ist also: *agyonkényeztet* – jemanden verwöhnen, so dass er/sie lebensunfähig wird; *tönkretesz* – ruinieren, jemanden zugrunde richten, usw. Die Beispiele entsprechen vollständig dem Begriff der Grammatikalisierung im Sinne von Haspelmath<sup>21</sup>.

Bis zu diesem Punkt könnten die ungarischen Anwendungsfälle als gute Beispiele zu einer auf Grund mehrerer Sprachen bewiesenen Theorie dienen. Molecz zitiert jedoch auch einige schon in seiner Zeit als ungrammatisch geltende Sätze:

- (1) »*Merania vagyon Tirolibann.*«<sup>22</sup> (zit. Molecz 1900, 43) etwa: »Meranien in Tirol ist.«  
 (2) »*Egy Tsászár uralkodván Róma várossában, tartott igen fényes udvart.*«<sup>23</sup> (zit. Molecz 1900, 43) etwa: »Ein Kaiser einen prächtigen Hof hielt.«

Die Abweichung in diesen Sätzen liegt in der Wortfolge. Die hier erscheinende Reihenfolge widerspricht der von Komlósy (1989) bestimmten Ordnung der sog. »fokusvermeidenden oder Antifokusverben«<sup>24</sup>. In heutigen Texten können diese Verben nur in unbetonter Stellung vorkommen, sie können also nicht am Satzanfang stehen, entweder ihre Rektion oder das betonte Satzglied – also der Fokus – müssen ihnen vorangehen. Die folgenden Sätze sind also ungrammatisch:

- (1a) + *Van Meránia Tírolban.*  
 richtig: *Meránia Tírolban van.* »Meranien befindet sich in Tirol.«  
 (2a) + *Egy császár tartott fényes udvart.*

<sup>20</sup> Eine detaillierte Beschreibung dieses Grammatilisierungsprozesses gibt Dér; sie bezeichnet diese Art von Grammatikalisierung als Fossilisation. (Dér 2010)

<sup>21</sup> »Grammaticalization – the change by which lexical categories become functional categories.« (Haspelmath 1999, 1)

<sup>22</sup> Magyarország históriája a mohácsi veszedelemig. Debrecen 1811, Fußnote 177.

<sup>23</sup> Haller János: Hármás história. 3-ik nyomtatás. Pozsony 1767

<sup>24</sup> Diese Verbkategorie hat zum ersten Mal Komlósy auf Grund ihres unregelmäßigen Verhaltens beschrieben (Komlósy 1989).

richtig: Fényes udvart tartott a császár/A császár fényes udvart tartott.

›Der Kaiser hielt einen prächtigen Hof.«

Ein alltäglicher Fehler, den Ungarischlernende begehen:

(3a) + *Hívnak engem Kovács Jánosnak. Engem Kovács Jánosnak hívnak.*  
›Ich heiße János Kovács.«

Es muss hinzugefügt werden, dass die Sätze 2 und 3 mit einer Betonungsintonation eine grammatikalisch richtige Lesung haben können:

(2b) *Egy császár tartott fényes udvart (és nem egy báró).* ›Ein Kaiser hielt einen prächtigen Hof (und nicht ein Baron).«

(3b) *Engem hívnak Kovács Jánosnak (és nem a szomszédomat).* ›Ich heiße János Kovács (und nicht mein Nachbar).«

Molecz hat die im Laufe der Zeit auftretenden Veränderungen erkannt und festgehalten:

In der Sprache unserer Vorfahren finden wir immer Sätze, in denen das Verb ohne bestimmende Ergänzung steht. [...] Früher war es üblich, dass das Wort, *das heutzutage in der Alltagsrede vor dem Verb in bestimmender Funktion steht*, mittelbar oder unmittelbar hinter das Verb kam.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> »Régi nyelvünkben azonban sok olyan mondatot találunk, melyben az ígét semmiképp se hagynók már ma meghatározatlanul s legfellebb egyik vagy másik szélső nyelvjárásunkbn kerülnek ilyen szórenddel alkotott mondatok.

Régeente azonban – mint már többször említettem – úgy mondásban, mint ellentmondásban közönséges volt az a szórend, hogy *azon szó, mely manapság a közbeszédben az íge elé kerülne, mint meghatározó, közvetlenül vagy pedig közvetve az íge után áll*« (Molecz 1900, 39).

## Semantisierung

Wie oben festgestellt wurde, ist der Grammatisierungsweg, auf dem die Verbalpräfixbildung begonnen hat, keinesfalls abgeschlossen. Eine ausgeprägte Eigenschaft des Ungarischen ist das Streben nach Präzision, nach der möglichst genauen Bestimmung der adverbialen Umstände. Die neu entstandenen Einheiten – in unserem Fall mit einer adverbialen Ergänzung versehen – nehmen als neue Einheiten an weiteren Prozessen teil. Bei einer groben Kategorisierung der nunmehr mit dem Verb zusammengezogenen, als Ergebnis der Grammatikalisierung entstandenen Elemente lassen sich anhand ihrer nun übernommenen Funktion folgende Gruppen aufstellen:

A) grammatische (aspektuale) Funktion: Verbalpräfixe *meg-*, *el-* usw: *megezik valamit* ›isst etwas vollständig auf‹, *elkészít valamit* ›etwas fertig machen‹, aber auch die vorigen Beispiele: *agyonüt*, *tönkretesz*.

B) über die perfektivierende Funktion hinaus wird die Lexik des Verbs verändert, genauer präzisiert: die mehr oder weniger konkrete Richtung wird in der Verbform ausgedrückt: *kinéz*, *átvesz*, *végiggondol* ›hinausblicken, übernehmen, überlegen‹.

Völlig grammatikalisiert sind die aspektualen Präfixe *meg-* und *el-*, die in unseren Beispielen nur eine grammatische Funktion, nämlich die der Perfektivität haben (Gruppe A). Zwar besteht bei ihnen theoretisch grundsätzlich die Möglichkeit, die grammatische Funktion der Perfektivität zu betonen, doch kommt das fast nie vor. Um die Abgeschlossenheit und das vollständige Ausführen zu betonen, benötigt man weitere lexikalische Mittel, allein die Wortfolge reicht hierzu nicht mehr aus: *alaposan megütötte magát* ›er hat sich gründlich gestoßen‹

Bei den Beispielen zu A) genießen die Ergänzungen relative Unabhängigkeit. Ihrem kommunikativen Wert gemäß können sie gegebenenfalls betont werden oder vom Verb fortrücken und ihren Platz einem betonten Satzteil überlassen. *Felmegyek, és nem le.* ›ich gehe hinauf, und nicht herunter.‹ A *szobába megyek fel és nem a padlásra.* ›Ich gehe ins Zimmer hinauf und nicht auf den Dachboden‹.

Auf Grund der Beispiele können wir die Schlussfolgerung ziehen: Je mehr semantischen Inhalt das Verbalpräfix hat, desto wahrscheinlicher ist, dass es in Fokusposition gerät. Noch mehr geeigne-

te Beispiele liefern die dem Verb lockerer verbundenen, »beinahe« adverbialen Ergänzungen:

C) *kezet mos* ›Hände waschen‹, *hajat nyír* ›Haare schneiden‹, *iskolába jár* ›die Schule besuchen‹.

Die Verbindung der Gruppe C) mit dem Verb ist sehr lose lexikalisch geprägt.

Bei B) ist die Unabhängigkeit relativer – Präfix+Verb bilden eine Einheit, die mögliche Valenzpotenz wird teils vom Präfix bestimmt und nur teils von der Situation:

*Felmegyek a padlásra.* ›Ich gehe auf den Dachboden hinauf‹;

*Felmegyek a miniszterhez.* ›Ich gehe zum Minister (hinauf, in die Hauptstadt)‹

*Felmegyek a lépcsőn.* ›Ich gehe die Treppe hoch‹.

In jedem Fall ist die semantische Rolle des Goals in die Situation eingebettet, aber von ihr abhängig wird ein genauer spezifizierter Umstand realisiert.

In den Sätzen A) ist besonders gut zu festzustellen, dass sich im Ungarischen der perfektive Aspekt des Verbs in erster Linie auf das Resultat bezieht. So verlangen diese Verben eine Rektion vom Goal-Typ, besonders oft den Akkusativ.

Für den weiteren Gedankengang ist noch wichtig zu bemerken, dass in den neutralen Sätzen Typ A), B) und C) die Rektion dem Verb immer nachgestellt ist.

So sieht eine mögliche Interpretation der Wortfolge der erwähnten neutralen Sätze folgendermaßen aus:

	Topic	Ergänzungen Typ 1, 2, 3	Verb (Zentrum)	von den Ergänzungen Typ 1, 2, 3 regierte Rektionen	»Tail«
Typ 1	<i>Nyáron a barátaimmal</i>	<i>el-</i>	<i>utaztam</i>	<i>vidékre.</i>	
	›Im Sommer	weg PERF.	gefahren bin	Land auf	

### Wahlverwandtschaften

Typ	<i>János min-</i>	<i>fel-</i>	<i>megy</i>	<i>a hegyre</i>	
2	<i>dennap</i>				
	János	auf	geht	DEF.ART. Berg	
	jeden Tag	(RICHTUNG)		hinauf	
Typ	<i>János</i>	<i>húslevest</i>	<i>főz</i>	<i>a barátainak.</i>	
3	<i>délután</i>				
	János am	Fleisch-	kocht		seinen
	Nachmit-	suppe + Akk.			Freun-
	tag				den
					DEF.ART.
					+
					Freund
					+ POSS.
					PL. +DAT.
	<i>János dél-</i>	<i>húslevest</i>	<i>főz</i>		
	<i>után a</i>				
	<i>barátainak</i>				
	János am	Fleischsup-	kocht.		
	Nachmit-	pe +Akk.			
	tag sei-				
	nen Freun-				
	den				
	DEF.ART.+				
	Freund +				
	POSS. PL.				
	+DAT.				

### *Semantisierung-Lexikalisierung*

Aus den Beispielen (1, 1a, 1b), (2, 2a, 2b) (Molecz) und (3, 3a, 3b) geht hervor, dass es Argumente gibt, bei denen die allgemeinen kommunikationssteuernden Regeln der Wortfolge nicht mehr gelten. Einige Argumente der schon oben eingeführten Antifokusverben scheinen mit dem Verb in einem engeren Kontakt zu stehen:

- Sie lassen dem Verb keinen eigenen Bewegungsraum, das Verb an sich kann nie in Fokusposition geraten;
- der Form nach sind diese Argumente meist Adverbialsuffixe – im Satz kommen sie also immer in der Form eines NP-s vor;



– ohne diese Argumente ist der Satz bedeutungslos oder hat eine ganz andere Bedeutung:

*Ezt a fiút Kovács Jánosnak hívják* ›Dieser Junge heißt J. K.‹  
*Ezt a fiút hívják* ›Dieser Junge wird gerufen‹.  
 + *Hívják Kovács Jánosnak ezt a fiút* (ungrammatisch).

Die genaue Analyse beider Verben sieht folgendermaßen aus:

<i>Ezt</i>	<i>a fiút</i>	<i>Kovács Jánosnak</i>	<i>hívják.</i>
Diesen	den Jungen	K.J.	rufen sie.
Dem.Pron.	Def. Artikel Akk.	Dat.	3. Pers. Pl. bestimmte Konj.
<i>Ezt</i>	<i>a fiút</i>		<i>hívják.</i>
Diesen	den Jungen		rufen sie.
Dem.Pron	Def.Artikel Akk		3. Pers. Pl. bestimmte Konj.
Akk.			

Es soll hinzugefügt werden, dass das andere Argument – im Akkusativ – ein ganz »alltägliches« Argument ist: es kann betont oder unbetont sein, im Topic oder hinter dem Verb (im Tail) stehen.

(3b) *Ezt a fiút hívják Kovács Jánosnak.* – ›Das ist der Junge, der J. K. heißt‹.  
 (3b') *Kovács Jánosnak hívják ezt a fiút.* – ›Dieser Junge heißt J. K.‹ ; ›Der Name dieses Jungen ist J.K.‹

Es lässt sich erkennen, dass die Bedeutungen von *hív + Akk.* ›rufen‹ und *-nek hív + Akk.* ›nennen, den Namen tragen‹ völlig verschieden sind, obwohl ihre Zusammengehörigkeit, der kognitive Prozess, wie sie die zweite aus der ersten herausgebildet hat, leicht nachzuvollziehen ist. Hier handelt es sich um eines der von Komlósy eingeführten Antifokusverben. Eine vollständige Liste existiert nicht, zahlreiche Beispiele finden sich bei Komlósy und Hegedűs.<sup>26</sup>

Einige Beispiele:

---

<sup>26</sup> Vgl. Komlósy 1992; Hegedűs 2004, 297.

#### Wahlverwandtschaften

- |     |                                    |                                                               |                          |                                     |
|-----|------------------------------------|---------------------------------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|
| (4) | <i>A könyv</i><br>Das Buch<br>NOM. | <i>1000 forintba</i><br>1000 Forint + in                      | <i>kerül.</i><br>gerät.  | ›Das Buch kostet 1000 Ft.‹          |
| (5) | <i>A könyv</i><br>Das Buch<br>NOM. | <i>10 fejezetből</i><br>10 Kapiteln + aus                     | <i>áll.</i><br>steht.    | ›Das Buch besteht aus 10 Kapiteln.‹ |
| (6) | <i>A könyv</i><br>Das Buch<br>NOM. | <i>a világháborúról</i><br>BEST. ART. Weltkrieg +<br>herunter | <i>szól.</i><br>spricht. | ›Das Buch handelt vom Weltkrieg.‹   |
| (7) | <i>János</i><br>János<br>NOM.      | <i>Budapesten</i><br>Budapest + auf                           | <i>lakik.</i><br>wohnt.  | ›János wohnt in Budapest.‹          |

Der Zusammenhang, die ursprüngliche Verwandtschaft zwischen den einzelnen Elementen der Verbpaare ist in den meisten Fällen klar. Durch eine genaue semantische Analyse lässt sich nachweisen, wie aus den einfachen Verben die mit verschiedenen Argumenten versehenen neuen Verben – mit neuer Bedeutung – abgeleitet wurden. Der Bedeutungsrahmen des ursprünglichen Verbs hat sich ausgedehnt, und infolgedessen ist der Bedeutungsinhalt ärmer geworden. Um die Wirklichkeit präziser widerspiegeln zu können, nimmt das Verb neue Argumente zu sich. Das Mittel der Lexikalisierung ist in diesem Fall die Wortfolge. Eine ähnliche Erscheinung ist die Herausbildung untrennbarer Präfixverben im Deutschen.<sup>27</sup> Das Mittel für die Wortschöpfung neuer lexikalischer Einheiten ist eigentlich der Verstoß gegen die Wortfolgeregel: z. B.: *übersetzen, wiederholen, umstellen*. Die ursprünglich trennbaren Verben mit konkreter Bedeutung haben Veränderungen an Akzent, syntaktischen Kriterien und Semantik erlitten; unter syntaktischen Kriterien wird außer der Auflösung des Prädikatsrahmens häufig auch die Veränderung in Transitivität bzw. Intransitivität verstanden. Das deutsche Beispiel hat mich in der Auffassung verstärkt, **dass die Wortfolge auch als eine Stufe der Valenzrealisierung betrachtet werden kann**. So

<sup>27</sup> Auf der Grundlage von Fleischer (1997) erklärt Forgács (2005, 11), wie die deutschen Präpositionalgefüge zu einer neuen semantischen Einheit verschmelzen.

möchte ich hier die von Pasierbsky vorgeschlagene Erweiterung der Valenzrealisierungsstufen um eine weitere ergänzen: ich schlage vor, die Makro- und Mikrovalenz um eine noch tiefere Stufe – mein Benennungsvorschlag wäre »Nanovalenz« – zu erweitern. Diesem Valenzrealisationstyp sollen die möglichen Mittel der geschlossenen abstrakten Wortklassen (Wortfolge, Akzent, Intonation) zugeordnet werden.

*Degrammatisierung oder Relexikalisierung<sup>28</sup>?*

In vorhergehenden Teil der Studie versuchte ich zwei Stadien eines historischen Prozesses zu schildern. Zuerst fasste ich kurz zusammen, wie sich aus ursprünglich lexikalischen Einheiten die Verbalpräfixe herausbildeten. Dieser Prozess ist ein eklatantes Beispiel für die Grammatikalisierung. Der zweite Vorgang ist weniger erforscht und gilt in der Fachdiskussion eher als umstritten. Nach der Auffassung von Haspelmath (1999) ist der Grammatikalisierungsprozess unumkehrbar.<sup>29</sup> Wie ich anhand der Antifokusverben bewiesen habe, sind durch die Veränderung bzw. Verschiebung der Valenzstruktur neue lexikalische Einheiten mit neuer Valenzstruktur zustande gekommen. An dieser Stelle soll noch einmal nachdrücklich betont werden: Die Veränderung in der Valenzstruktur stellt nicht den Grund, sondern nur das Mittel des Lexikalisierungsprozesses dar. Der Grund liegt in dem Bestreben, neue – meistens abstraktere – Inhalte auszudrücken, also im Usus. Die Spielregeln werden von der Kognition bedingt, der Weg – der Spielraum – des Prozesses ist

---

<sup>28</sup> Unter *Lexikalisierung* verstehe ich mehr als die »Inventarisierung als Lexikoneintrag« (Lehmann 2005). Ich gebrauche sie als Pendant für den Grammatikalisierungsprozess.

<sup>29</sup> Prototypical functional categories never become prototypical lexical categories, and less radical changes against the general directionality of grammaticalization are extremely rare. Although the pervasiveness of grammaticalization has long been known, the question of why this change is irreversible has not been asked until fairly recently. However, no satisfactory explanation has been proposed so far. (Haspelmath 1999)

die Metaphorisierung. Das Mittel in diesem Fall ist die Veränderung der Valenzstruktur durch Umordnen der Wortfolgeregeln. Die neue lexikalische Einheit entsteht auf einer höheren Ebene der Abstraktheit – deshalb wage ich den Prozess Relexikalisierung zu nennen.

### *Praktische Aufgaben der Beschreibung*

Die ungarische Wortfolge ist für Nichtmuttersprachler – besonders für Lerner, bei denen L1 eine indoeuropäische Sprache ist – überaus kompliziert. Statt festen Regeln treffen sie auf situationsbedingte Regeln, wo der einzige sichere Punkt durch die flexible Situation bestimmt wird. Es gibt zwei Grundformeln:

- 1) Sätze mit ausgefüllter Fokusposition (betont)  
Topic FokusV (VMod)<sup>30</sup> Tail; und
- 2) für neutrale Sätze:  
Topic (VMod) VTail

Diese Formeln verraten nichts über die Rektionsverben – also über Verben, die obligatorische oder fakultative Ergänzungen verlangen. Statistische Untersuchungen stehen uns zur Zeit noch nicht zur Verfügung, aber auf Grund von Random-Fehleranalysen ist eines bereits klar geworden: außer der Qualität der Rektion ist ihre Wortfolge die häufigste Fehlerquelle<sup>31</sup>. Diese Tatsache sollte ernst genommen werden: sowohl in den Grammatiken als auch in den Wörterbüchern müssen die strukturellen Valenzrealisationstypen von den lexikalisierten unterschieden werden. Die Bezeichnung der richtigen Wortfolge ist äußerst wichtig in den Fällen, wo es um eine »verdoppelte Lexikalisierung« geht. Das heißt, nicht einmal das Stammverb baut um sich eine neue Valenzstruktur aus – wie es bei *hívják* »rufen« – ...*nek hívják* »nennen, heißen« der Fall ist, sondern ein schon mit einem Präfix versehenes Verb bekommt eine neue Bedeutung mit Hilfe der Umordnung der Wortfolge von Präfix +

---

<sup>30</sup> VMod= Verb-Modifizierer: unbestimmtes Akkusativobjekt, unbestimmtes Adverb und Präfix.

<sup>31</sup> Juhász 1970.

Verb+möglicher Rektion. Beispielsweise *el-terül* ›sich niederstrecken‹ und ... *hol terül el* ›sich irgendwo befinden, irgendwo liegen‹.

- |     |                                      |                                                                   |                               |                                   |                                      |
|-----|--------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| (8) | <i>János</i><br>Janosch<br>(Nom.)    | <i>fáradtan</i><br>müde+Adv.Suff.                                 | <i>el-</i><br>Präf.,<br>Perf. | <i>terült</i><br>streckte<br>sich | <i>az ágyon</i><br>das Bett +<br>auf |
| (9) | <i>Budapest</i><br>Budpest<br>(Nom.) | <i>a Duna két partján</i><br>die Donau zwei<br>Ufer (Poss.) + auf | <i>terül</i><br>liegt.        | <i>el.</i>                        |                                      |

*kinéz* ›hinausblicken‹, ›hinausschauen‹ und ....Adv. + *kinéz* ›irgendwie aussehen‹ (Lehnübersetzung aus dem Deutschen).

- |      |                            |                               |                      |                                         |
|------|----------------------------|-------------------------------|----------------------|-----------------------------------------|
| (10) | <i>Mari</i><br>Mari (Nom.) | <i>ki-</i><br>aus (Präf.)     | <i>néz</i><br>schaut | <i>az ablakon.</i><br>das Fenster + auf |
| (11) | <i>Mari</i><br>Mari (Nom.) | <i>jól</i><br>gut + Adv.Suff. | <i>néz</i><br>sieht  | <i>ki.</i><br>aus.                      |

Als allgemeingültige Regel – genauer gesagt Tendenz – für die Wortfolge kann die Formel aufgestellt werden<sup>32</sup>:

Topic Ergänzungen (ModV)	+	lexikalische	<b>V</b>	obligatorische strukturelle Ergänzungen	Tail
--------------------------------	---	--------------	----------	--------------------------------------------	------

### Fazit

In meiner Studie habe ich zwei Probleme aus der Valenzforschung ungarischer Verben hervorgehoben. Das erste: die Grenzen der Valenzrealisierungsmöglichkeiten sind keinesfalls erschöpft, die Wortfolge soll mit Recht diesen zugeordnet werden. So entsteht eine neue Ebene, die ich mit dem Terminus *Nanovalenz* bezeichne.

Das zweite Problem: Die Veränderungen innerhalb der Wortfolge sind nicht nur ein Mittel zum Ausdruck kommunikativer Absicht-

<sup>32</sup> Die erste Fassung in Hegedűs 1989; auf generativer und kognitiver Basis s. Imrényi 2007.

ten, sie dienen gleichzeitig auch zur Erfassung neuer Inhalte. Mit ihrer Hilfe werden neue lexikalische Einheiten zustande gebracht. Am Lexikalisierungsprozess nehmen Einheiten – Präfixe – teil, die durch einen Grammatisierungsprozess entstanden sind. So schließt sich der Kreis, und die Entwicklung setzt sich auf einer weiteren Ebene fort, d. h. es geht spiralförmig weiter. Die Treibkraft ist – in unseren Beispielen – die Wortfolge, die als ein Valenzrealisierungstyp anerkannt werden sollte. So kann ich die äußerst treffende Metapher von Vilmos Ágel weiterführen: »Valenz ist eine Zeitbombe, die im Lexikon deponiert ist und in der Grammatik detoniert.«<sup>33</sup> Aber die Splitter fallen manchmal auf das Lexikon zurück.

### Literatur

Ágel, Vilmos: Valenzrealisierung, Grammatik und Valenz. *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 23 (1995), 2–31.

Apresjan, Jurij D.: *Eksperimental'noe issledovanie semantiki russko-go glagola* [Experimentelle Untersuchung der Semantik des russischen Verbs]. Moskau 1967.

Balogh, Péter: A határozók osztályozása [Klassifizierung der Adverbien]. In: *Magyar Nyelvőr* 26 (1897) 351–56, 385–392.

Brassai, Sámuel: Tapogatódzások a magyar nyelv körül [Herumtappen um die ungarische Sprache]. In: *Pesti Napló* (1852–53) Nr. 802, 803, 861, 862, 877, 878, 885.

— A magyar mondat [Der ungarische Satz]. In: *Magyar Akadémiai Értesítő A Nyelv- és Széptudományi Osztály Közlönye* I. (1860) 279–399; II. 2–127; III. 173–409.

— *Paraleipomena kai diorthoumena*. Budapest 1873.

Dér, Csilla: Why and what to teach about grammaticalization in Hungarian? In: *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 15 (2010), 189–209.

---

<sup>33</sup> Ágel 1995, 1.

- Eisenberg, Peter: *Grundriß der deutschen Grammatik*. Stuttgart<sup>3</sup>1994.
- Fleischer, Wolfgang: *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Tübingen 1997.
- Forgács, Tamás: Grammatikalizálódás az igekötők körében [Grammatikalisierung im Rahmen der Verbalpräfixe]. In: Beatrix Oszkó/Mária Sipos (Hg.): *Budapesti Uráli Műhely 4. Uráli grammatizáló*. Budapest 2005, 88–116. Nyelvtudományi Társaság Kiadványai 222. Budapest, 2004.
- Haspelmath, Martin: Why is grammaticalization irreversible? In: *Linguistics* 37.6 (1999), 1043–1068.  
<http://people.cohums.ohio-state.edu/schwenter1/haspelmath1999.pdf> (abgerufen am 07.12.2011).
- Hegedűs, Rita: Nyelvtan és nyelvtanítás viszonya Bél Mátyás Sprachmeisterében [Das Verhältnis von Grammatik und Sprachunterricht im Sprachmeister von Matthias Bél]. In: *Magyar Nyelvőr* 108 (1984), 75–83.
- Szórend és nyelvfejlődés. Kísérlet a magyar semleges mondatok szórendjének meghatározására. [Wortfolge und Sprachentwicklung. Ein Versuch zur Festlegung der Wortfolge in den ungarischen neutralen Sätzen] In: *Folia Hungarica* 4. Helsinki 1989. 41–49.
  - A szórend első akadémiai nyelvtanunkban [Die Wortfolge in unserer ersten Grammatik der Akademie der Wissenschaften]. In: *Hungarológia* 7 (1995), 192–207.
  - *Magyar nyelvtan. Formák, funkciók, összefüggések*. Ungarische Grammatik. Formen, Funktionen, Zusammenhänge. Budapest 2004.
- Helbig, Gerhard/Schenkel, Wolfgang: *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*. Leipzig 1968.
- Imrényi, Andás: *A magyar mondat három modellje* [Drei Modelle des ungarischen Satzes]  
<http://linguistics.elte.hu/studies/fuk/fuk06/imrenyi.a.pdf>  
(abgerufen am 07.12.2011).

- A magyar szórend kísérleti modelljei, 1. Optimalitáselmélet [Versuchsmodelle der ungarischen Wortfolge, 1. Optimalitätstheorie]. In: *Magyar Nyelvőr* 131/2 (2007) 195–212.
  - A magyar szórend kísérleti modelljei, 2. Optimalitáselmélet [Versuchsmodelle der ungarischen Wortfolge, 2. Optimalitätstheorie]. In: *Magyar Nyelvőr* 131/4 (2007) 430–451.
- Järventausta, Marja: *Null-Subjekte in der Valenz-/Dependenztheorie. Am Beispiel des Finnischen*. Vaasa/Germersheim 2000.
- Juhász, János: *Probleme der Interferenz*. Budapest 1970.
- Komlósy, András: Fókuszban az igék [Verben im Fokus]. In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XVII* (1989), 171–182.
- Régensek és vonzatok [Regentia und Rektionen]. In: Kiefer, Ferenc (Hg.): *Strukturális magyar nyelvtan 1. Mondattan*. Budapest 1992, 495–497.
- László, Sarolta: Mikroebene. In: Mrazović, Pavica/Teubert, Wolfgang (Hg.): *Valenzen im Kontrast. Ulrich Engel zum 60. Geburtstag*. Heidelberg 1988, 218–233.
- Lehmann, Christian: *Grammatik*. o. O. 2005.  
[http://www.christianlehmann.eu/ling/lg\\_system/grammar/morph\\_syn/index.html?http://www.christianlehmann.eu/ling/lg\\_system/grammar/morph\\_syn/lexikalisierung\\_grammatikalisierung.php](http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/grammar/morph_syn/index.html?http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/grammar/morph_syn/lexikalisierung_grammatikalisierung.php) (abgerufen am 07.12.2011).
- Molnár, Ilona: Az igei csoport különös tekintettel a vonzatokra. [Verbalphrasen – unter besonderer Berücksichtigung der Rektionen] In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok IX*. (1973) 123–146.
- Pasierbsky, Fritz: Sprachtypologische Aspekte der Valenztheorie unter besonderer Berücksichtigung des Deutschen. In: *ZPSK* 34 (1981), 160–177.
- Szenczi-Molnár, Albert: *Nova Grammaticae Ungaricae libri duo*. 1610. A Magyar nyelvtudományi Társaság Kiadványai 222. Übersetzt von Zsuzsa Vladár. Budapest 2004.
- Tesnière, Lucien: *Éléments de syntaxe structurale*. Paris 1959.



## **Testing Hungarian as a Foreign Language ECL exam: text in focus**

### **Hungarian as communication**

I will never forget teaching Hungarian to a group of students from various countries (Japan, Germany, Finland, Poland, China) participating in different Erasmus projects in Hungary. For weeks, we were only inching along with the basics of Hungarian pronunciation, vocabulary and short everyday phrases when finally one of the students inquired ›how to order a meal in a restaurant‹. We might coin this problem as classical.

Although today, in the 21<sup>st</sup> century both teachers and researchers agree upon the necessity of the communicative approach that really meets the needs of learners of Hungarian, the *know how* of the method labelled as communicative is far from being elaborated in the field of teaching Hungarian as a Foreign Language. The agglutinative Hungarian language, with its extensive morphology, provides a great variety of abundant forms that ought to be structured in a semantic array, what is more, the pragmatic value of each form should be also tagged. Furthermore, the form–function pairs of linguistic units are expected to be arranged according to an optional methodological and pedagogical progress outlined in the given syllabus. Controversies might arise frequently. For example, imperative is a grammatical unit essential in everyday communication even on waystage level (A2) but its proper morphophonological formation incorporates a fairly complex set of various rules. Thus, on beginners' level avoiding strategies (*Tessék / szíveskedjék / Legyen szíves + infinitivus*) are to be applied.

Even in the case of such a less taught language as Hungarian, there are numerous students who intend to test their command of it. ECL (European Consortium of Attainment in Modern Languages)

is an international language exam system that provides exams in both frequently spoken and less commonly taught languages of the European Union: Bulgarian, Czech, English, French, German, Italian, Polish, Rumanian, Russian, Serbian, Slovak, Spanish and most of all, Hungarian as a Foreign Language. I wrote »most of all Hungarian« because the international secretariat of the ECL language system, launched in 1992 in London, has been located in Pécs, Hungary, within the Foreign Language Centre, University of Pécs since 1999.

ECL is a monolingual language exam assessing candidates' knowledge of Hungarian in terms of *communicative competence*: e.g. the appropriate use of Hungarian regarding the four skills: reading, writing, listening and speaking.

The notion of ›communicative competence‹ was first used by Dell Hymes, who considered Chomsky's language model (based on grammatical competence) to be inadequate and argued for a holistic conception of language. As he put it: »Such a theory of competence posits ideal objects in abstraction from sociocultural features that might enter into their description«. <sup>1</sup> Hymes also modelled the speech event listing its components such as the setting or the participants of it, the interlocutors' goal, the manner they have while communicating. During the first language acquisition – besides the grammatical competence – the child acquires all these components of communication as well, since first language acquisition takes place in a real social context. The child while elaborating his/her code toward well-formed utterances learns what and how to say to whom. Mothers' speech directed to their children may even disclose elements of consciousness raising and correction related to the child's socially appropriate (*comme il faut*) talk. These must be learned by foreign learners, too, and exams must check them.

---

<sup>1</sup> Hymes 1967/2001, 55.

### **ECL language exam of Hungarian as a Foreign Language**

ECL language exam of Hungarian, provided twice a year (June, December), assesses candidates' command of the Hungarian language in written (reading test and guided composition) and oral (listening comprehension and speaking) form on levels A2, B1, B2 and C1. Candidates have the opportunity to take a partial (either oral or written) or a complete exam in the same exam-tide. The examination levels in terms of Hungarian as a Foreign Language were aligned to the Common European Framework of Reference known as CEFR throughout several years of professional work<sup>2</sup>. Due to this professional work ECL tests of Hungarian are harmonized with the CEFR levels in test construction, marking procedure and analysis of test results. ECL Certificate of Hungarian is internationally accepted and also an accredited certificate within Hungary satisfying the quality control requirements prescribed by the Hungarian Accreditation Centre for Foreign Language Examinations.<sup>3</sup>

What unit of language is suitable for the assessment of communicative competence? It is text, of course, which is a natural and coherent product of human verbal and mental behaviour, even if in the »Gutenberg galaxy« of our days we are accustomed to treating it rather a unit of written language. No doubt that a brief dialogue or an official speech delivered are types of text.<sup>4</sup> The descriptive notion of »product« disguises the dynamic feature of the text. It is always structured in a certain way to achieve a special communicative goal, in a certain speech event with culture-dependent facets. But it can be restructured by the interlocutors while communicating as a result of which the linear progress of text parts is an essential constituent of the text's overall content. To demonstrate this let me mention just the simplest case when the same utterance is repeated twice within the same text. In spite of the identical propositional meaning the second utterance never has the same function and thus not the same meaning within the linear progress of the text.

---

<sup>2</sup> Szabó 2011, Hány/Husztli/Szabó 2011.

<sup>3</sup> Dávid 2002.

<sup>4</sup> Tolcsvai 2001, 7.

The approach to language highlighting language in use, speech acts and functions does not assess linguistic competence in grammatical and translation tests but by authentic texts enriched by the style and register ...<sup>5</sup>

ECL exams assess the four skills on the basis of well-chosen language samples of Hungarian, authentic texts. No explicit grammar test is included. Both grammatical competence and lexical knowledge are elicited as integral parts of oral or written texts either produced or received by the candidates. For teachers of Hungarian as a Foreign Language it is evident that there is no effective communication without formal accuracy, but during ECL exams formal accuracy is assessed as it is realized or perceived by the candidate in a »usage event«<sup>6</sup>. Markers pay special attention to the form, the register used for a given purpose, the way propositional content is organized by the candidate. ECL exam being a monolingual exam does not contain a translation task.

ECL examinations make a distinction between productive (speaking and writing) and receptive skills (reading and listening) by the evaluation method of the tasks applied. Though the testing of each skill includes two tasks, listening and reading comprehension tasks are assessed by objective, discrete point tasks with 10 items in each. Performance of productive skills is evaluated by the examiners (during speaking exam) or markers (written communication) according to the standardized criteria of oral and written communication.

### **Levels and requirements**

According to the CEFR there are six levels describing learner proficiency:

- Basic user: A1 (»breakthrough«) and A2 (»waystage«)
- Independent user: B1 (»threshold«) and B2 (»vantage«)
- Proficient user: C1 (»effective operational proficiency«) and C2 (»mastery«).

---

<sup>5</sup> Huszti 2002, 166.

<sup>6</sup> Langacker 1987, 66.

ECL	CEFR
	C2
LEVEL C1	C1
LEVEL B2	B2
LEVEL B1	B1
LEVEL A2	A2
	A1

As for the practical use of Hungarian, after successfully achieving level A2 (beginner level) the learner of Hungarian can get by as a tourist in Hungary (is able to ask questions, understand the simpler answers, go shopping etc.). After achieving level B1 the learner can look for a job in Hungary and work among Hungarian colleagues; (s)he starts understanding newspaper and radio news, TV programmes and can even try going to the cinema or theatre. Competence of level B2 (officially recognised as intermediate level in Hungary) enables the speaker to start studies in Hungarian secondary schools, colleges and universities. Successful learner of Hungarian on level C1 (officially recognised as advanced level in Hungary) becomes an equal partner of the native Hungarian speakers, writes, reads and speaks like they do, can study, work and do research among them. With competence C1 the learner can also continue expanding his /her knowledge of the Hungarian culture, literature and history.

How to choose the level of ECL exam? Level B1 is for learners who are already able to communicate with basic linguistic means in simple everyday situations and can understand, talk and write about familiar topics. Level B2 incorporates linguistic competence relying on more complex topics formulated in a sophisticated way. On this level comprehension of key issues of communication betw-

een native speakers is also expected from the candidate. Competence on level C1 covers formally excellent and appropriate verbal behaviour related to all kinds of fairly complex, unknown topics, expression and understanding ideas and opinion in a highly elaborated way.

The majority of the topics (fields of communication) might be familiar for the candidates from textbooks and can be found on the website of ECL ([www.ecl.hu](http://www.ecl.hu)): they range from the ›individual‹ and ›place of living‹ to ›hobbies‹ or ›health and illnesses‹ etc. Naturally, special topics such as the ›protection of environment‹, ›globalisation‹ or the ›European Union‹ belong to higher language levels because of the complex ideas and vocabulary involved. But even in the case of topics common for most levels the communicative goals, the speech acts, the required linguistic forms by which they can be elaborated are not identical. While for example the topic of ›illness‹ on level B1 implores basic verbal behaviour needed on going to the GP (speech intentions in this formal situation: description of symptoms, asking for advice; specific lexical items), on level C1 the same topic has to be taken in its wider context covering such fields as ›medical research‹ or ›personal beliefs related to alternative methods of healing‹ – just to give a few examples.

As well as the various topics appear on all levels (including related speech acts that differ in their variety and lexical precision), the expected morphology and syntax are also graded level by level.

For instance level B2 includes an ability of the speaker to express verbally a wide range of emotions from disappointment to complaining, passing information in an indirect way or giving advice with precise argumentation. As for grammatical forms a candidate on level B2 is expected to compile all kinds of subordinate and coordinate compound sentences containing participles with complements. The knowledge of all Hungarian case suffixes, moods and tenses is a must. (S)he has to be a competent user of both regular and irregular nominal and verbal paradigmatic forms (in speech and in composition) and – let me demonstrate the special challenges of Hungarian – aware of even the slightest alternation of word order and different meaning of co-verbs (verbal prefixes).

To achieve all these goals competently the candidate should know a substantial variety of written and oral Hungarian texts of formal and informal register: newspaper articles, scientific reports,

radio interviews, authentic conversation between native speakers. What is more, substandard dialects and regional accents as well as background noises are to be handled on level C1 in listening comprehension tasks.

### **Reading and listening (receptive skills)**

Each skill's test consists of two tasks. The two tasks offer two samples of Hungarian language and they preferably cover different topics. Optimally the two texts belonging to the task differ even in their fundamental communicative functions (descriptive, narrative, interaction, argumentation, expression of emotions etc.). Specific and characteristic linguistic forms co-occur with certain functions of language<sup>7</sup> that is why it is preferable to have texts with varying functions in the two tasks (or more functions within the same text). This way the language sample is an appropriate representation of language ensuring balanced assessment.

In the tests (assessing reading and listening skills) candidates can always find an introductory line that helps them get prepared for the special content of the oncoming text. It is a brief but helpful meta-explanation of what topic, area of life is to be involved in the text. For the elaboration of the texts of the reading comprehension candidates are provided a set amount of time. In the listening comprehension tasks the text is played in real-time.

Each task contains ten items. In foreign language tests an item is a unit of the test that elicits responses which can be scored separately and related to the skill which the test measures as a whole. The most well-known and used item type for learners and teachers alike is a question. The questions (which can never be polar in ECL tests) elicit answers based on the text. Answering a given item (a question) the candidate gives a language sample that can be evaluated semi-objectively. Other task types (e.g. gap-filling, matching, multiple-choice task) are constructed in such a way so that the candidates' response could be evaluated objectively.

---

<sup>7</sup> Jakobson 1960/1969.

Each test item has a background domain in the basic test. On lower levels candidates are expected to get the gist of a paragraph in order to be able to scan for specific information (e.g. in public notices, short travel brochures, simple forms, short news items, timetables etc.). On higher levels items may be more global. On level B2 or C1 the candidate has to be able to understand inferences of the text which can be deduced from the logical arrangement of the utterances, from its cohesive devices, contrasts or juxtapositions of the propositional content, that is, from the way the ideas are related to one another. On other occasions lexical connotations convey implications to be understood in the same way as various means of expression of the authorial intention have to be identified by the candidate.

In the listening comprehension tasks it is taken into consideration that the textual input is perceived in real-time. But proficient candidates of Hungarian must demonstrate the ability to extract information and implications from the text (recorded on a CD) that may include topics unfamiliar to them and may involve several speakers communicating at the same time.

In listening comprehension tasks the textual input is an audio-material that can be listened to twice. The length of the input texts in both reading and listening tasks can be found on the website of ECL exams.

### **Writing and speaking (productive skills)**

In the case of productive skill tests the foreign learners are provided two tasks in which they have to produce language samples along the prompts specified. These language samples (guided compositions) are evaluated by the markers (evaluation criteria are also enlisted on the homepage of ECL). In writing tasks candidates are frequently required to write e-mails, letters, blog posts, essays as typical genres of written communication related to the communicative event specified in the task description and the level-dependent topic. The elicited language sample produced by the candidate must meet the length specification of the level. Each writing task is assessed according to the same criteria: morphological and syntactical



accuracy, spelling and composing, vocabulary, style and the effectiveness of task completion.

On levels B2 and C1 candidates have to cope with a wide range of specific topics. A competent writer – besides activating the relevant vocabulary – must demonstrate his/her capability of using descriptive, narrative and argumentative compositional techniques in order to make a coherent piece of composition satisfying the prompts of the task specifications.

The oral part of the ECL exam deserves special attention. ECL candidates are interviewed in pairs and odd numbers of candidates are interviewed in threes. The oral exam (which is recorded for future purposes) consists of two assessed parts (just as all the other skills) but they are preceded by an introductory warming-up conversation between the candidates. (Candidates may apply for taking the oral exam of the same level with a candidate they already know: friends, classmates, acquaintances.) They are asked to introduce one another (if they are acquaintances) or to ask questions from each other so that they get acquainted a bit. The function of this 3–5 minute-long conversation is to help the candidate get accustomed to the exam situation. The other two exam parts (each lasts for 5–8 minutes) are assessed by both examiners only one of which is in interaction with the candidates (asks questions, moderates, guides the dialogues, ensures equal chances for speaking for each candidate). First, each pair an accidentally chosen topic is given which the candidates have to talk about (in the form of a dialogue). It is the examiner's task to create a quasi real-life situation for the interlocutors by providing an ›information gap‹ related to the topic. The next part of the oral exam is done separately by each candidate: using visual stimulus (picture or set of pictures) they have to deliver a short speech (in the form of a monologue) on a certain topic that may range from descriptive elements to expressing opinion and argumentation.

### **Skills assessed and points allocated**

Each skill is allocated 25 points each, that is the total score to be achieved at the ECL exam is 100. The exam is successful if the candidate reaches at least 40% of the total score in each skill, and a minimum of 60% in each partial exam (Oral exam: Speaking and Listening; Written exam: Reading and Writing).

- Listening comprehension: 25 points
- Reading comprehension: 25 points
- Written communication: 25 points
- Oral communication: 25 points
- Maximum total: 100 points
- Minimum pass level for a complete exam: 60 points
- Pass level per skill for a partial exam: 10 points

### **General remarks**

ECL tests are constructed in the target country: i.e. Hungarian tests are constructed by native Hungarians. Due to this fact authentic texts are used which may carry intercultural issues for the candidates. However, tests are constructed in a special way so that no encyclopaedic knowledge could play any role in solving the tasks: interpretative background and all the operations necessary for the candidate to give good responses are either in the text or in the task description.

Candidates may find other exams of Hungarian as a Foreign Language.<sup>8</sup> The learner needs to estimate his/her linguistic competence which language exam to choose. Some learners while communicating in Hungarian (in an inner mental procedure) always translate from their first language, some others rely on grammatical constructions in order to formulate their utterances.

Those students of Hungarian who wish to take the ECL exam can find sample tests on its website. The text-centred tasks of ECL

---

<sup>8</sup> Hegedűs 2003.

lead the learners and candidates to Hungarian language as it is: language in use, language as a means communication.

## References

- Dávid, Gergely: A nyelvvizsgák akkreditációjának tanulságai. In: Kárpáti, Eszter/Szűcs, Tibor (eds.): *Nyelvpedagógia*. Pécs. Iskolakultúra. 159–165.  
<http://www.iskolakultura.hu/ikultura-folyoirat/documents/books/Nyelvpedag%F3gia.pdf> (Download: 02.12.2011).
- Háry, László/Huszti, Judit/Szabó, Gábor: Anbindung der ECL-Prüfungsstufen an die Niveaus des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens für Sprachen. In: Hahn, Martin/Wazel, Gerhard (eds.): *Theorie und Praxis des DaF- und DaZ-Unterrichts heute. 20 Jahre Institut für Interkulturelle Kommunikation e.V.: Deutsch als Fremdsprache in der Diskussion*. Frankfurt a.M./ Berlin 2011, 117–128.
- Hegedűs, Rita: Feladat, gyakorlat – nyelvvizsgáztatási tapasztalatok a magyar mint idegen nyelv területén. In: *Hungarológiai Évkönyv IV* (2003), 32–43.
- Huszti, Judit: Kommunikatív szempontok a nyelvvizsgán. In: Kárpáti, Eszter/Szűcs, Tibor (eds.): *Nyelvpedagógia*. Pécs. Iskolakultúra, 166–173.  
<http://www.iskolakultura.hu/ikultura-folyoirat/documents/books/Nyelvpedag%F3gia.pdf> (Download: 02.12.2011).
- Hymes, Dell: On communicative competence. In: Duranti, Alessandro (ed.): *Linguistic Anthropology. A Reader*. Oxford, Maiden (Mass.) 2001, 53–73.
- Jakobson, Roman: *Hang – jel – vers*. Budapest 1960/1969.
- Langacker, Ronald: *Foundation of cognitive grammar. Vol. I*. Stanford 1987.
- Szabó, Gábor: Relating language examinations to the CEFR: ECL as a case study. In: Martyniuk, Waldemar (ed.): *Aligning Tests with*

Testing Hungarian as a Foreign Language

*the CEFR: Reflections on Using the Council of Europe's Draft Manual.* Cambridge 2011, 133–144.

Tolcsvai Nagy, Gábor: *A magyar nyelv szövegtana.* Budapest 2001.