

# **BERLINER BEITRÄGE ZUR HUNGAROLOGIE**

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

**15**

Berlin – Budapest  
2010

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

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/>

Betűk, sorok  
Megérdemelné a békés halált  
minden írnok, aki az éjszakában  
tollat fog és papír fölé hajol  
(Pilinszki János)

Zeichen, Zeilen  
Den Tod in Frieden hätte schon  
verdient jeglicher Schreiber, der in  
tiefer Nacht-Zeit  
zur Feder greift, übers Papier sich  
beugt.

*(Deutsch von Paul Kárpáti)*



**Dr. phil. Haik Wenzel**  
**8. November 1957 – 6. Januar 2007**

## **Abschied und Erinnerung**

Im Leben einer Institution ist Kontinuität sehr wichtig. Besonders wichtig ist sie dort, wo es um Kultur, Wissenschaft und Unterricht geht, also um Vermittlung einer fremden Kultur auf wissenschaftlichem Niveau. Das Leben eines Lehrstuhls umfasst mehrere, gleichzeitig und aufeinander folgend arbeitende Generationen, deren Mitglieder nach einer wertvollen wissenschaftlichen und pädagogischen Laufbahn in Rente gehen und im Kreis ihrer Familien und dankbaren Studenten die Schönheit des Alters genießen.

Dieser Weg stand unserer Kollegin Dr. Haik Wenzel nicht offen. Unerwartet, ohne die geringste Vorwarnung starb sie am 6. Januar 2007, ohne das 50. Lebensjahr zu vollenden.

Haik arbeitete von 1981 bis 1991 und dann wieder seit 2003 am Seminar für Hungarologie. Als sie wieder zu unterrichten anfang, war die Umstrukturierung der Studiengänge schon in Planung. In der Übergangsphase fiel ihr eine zweifache Aufgabe zu: mit sprachwissenschaftlichen Hauptseminaren deckte sie den Veranstaltungsbedarf des Magisterstudiengangs ab, wobei sie auch Hauptseminare zu halten hatte, da es keine Professur für ungarische Sprachwissenschaft gab. Gleichzeitig stellte sie Sprache und Sprachwissenschaft zielgerichtet in den Dienst der Literatur. Sie verstand es, ihre Lehrveranstaltungen so umzuformen, dass sie die Literaturveranstaltungen unterstützten.

Ihr Tod ist ein Verlust nicht nur für die Berliner Hungarologie, sondern auch für die Sprachwissenschaft. Sie publizierte im Bereich der Finnougristik und forschte in mehreren finnougrischen Sprachen. Auf der Basis ihrer einwandfreien Ungarischkenntnisse – deren Grundlage sie an der ABF in Halle erworben hatte – entwickelte sie sich zu einer ausgezeichneten kontrastiven Linguistin. Sie beherrschte die ungarische Sprache auf sehr hohem Niveau, aber gleichzeitig war sie fähig, diese Sprache von einer äußeren Position zu betrachten. Und das ist unerlässlich, denn nur von diesem Standpunkt aus kann man die Sprache objektiv beschreiben, die Konfliktpunkte finden, also richtig unterrichten. Für ihre Doktorarbeit wählte sie ein zuvor wenig erforschtes Thema: *Die Funktionen des ungarischen Verbalpräfixes meg-, eine Untersuchung unter Bezugnahme auf die deutschen Entsprechungen*. Ihr Sprachbuch *Langenscheidts Praktisches Lehrbuch Ungarisch* zeugt von sprachwissenschaftlicher Fundierung und didaktisch-methodologischer Kompetenz.

Ihre Liebe zur Musik war bekannt: sie sang in verschiedenen Chören, einige ihrer Publikationen handelten auch von diesem Thema (*Ewig jung trotz hundert Falten – Legende Hohner Harmonika*). Sie kannte Hunderte von ungarischen Volksliedern und sang sie gern im Freundeskreis.

Ihre konsequente, disziplinierte und selbständige Arbeitsweise in Kombination mit ihrer ausgeglichenen, ruhigen und positiv ausstrahlenden Natur machte sie zu einer für ihre Liebenswürdigkeit und Zuverlässigkeit hochgeschätzten Kollegin.

Ihr Tod ist auch ein persönlicher Verlust für mich, die ich ihre Nachfolge am Seminar für Hungarologie antreten durfte. Zuletzt haben wir gemeinsam an drei kleinen Bänden über ungarische Grammatik für den Klett-Verlag gearbeitet. Sie war viel mehr als Lektorin, sie war eine kluge Ratgeberin, eine geduldige Helferin bei der hektischen, oft bis in die Nacht sich hinziehenden Arbeit.

Setze ich mich an den Schreibtisch – an ihren Schreibtisch – fällt mein Blick sofort auf das bunte Plakat, das die strenge dunkle Farbe des Tisches auflockert: die Darstellung der europäischen Völker von Friedrich Leopold. Der »blutbegierige Ungar« in seiner »vielfarbigen Tracht der Kleidung«, der »die Auffruhr« liebt, der »weibliche Engelländer« und der im Kampf »unüberwindliche Teutsche« kommen trotz aller Widerwärtigkeiten der Geschichte miteinander friedlich aus, so wie es sich für den Schreibtisch einer Sprach- und Kulturvermittlerin geziemt.

PS.: In den letzten Tagen habe ich ein Buch über Kindersprachentwicklung in die Hand genommen. Es gehört zu Haiks Nachlass, der im Dozentenzimmer zu finden ist. Zwischen den Seiten lag eine kleine dunkelblaue Seidenschleife mit einer gemalten Aufschrift und einer Note: *ELTE 1978*. Ein Andenken aus der Budapester Studienzeit, als Haik im Chor der Loránd-Eötvös-Universität gesungen hat. Das möchte ich gerne behalten ...

Rita Hegedűs

## Deutschsprachige Schriftsteller in Ungarn am Scheideweg

### Einleitung

Das moderne Nationalbewusstsein, das sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert herauskristallisierte, indem es ältere Komponenten nationaler Identität umstrukturierte, nötigte den deutschsprachigen Schriftstellern im Königreich Ungarn eine Entscheidung hinsichtlich ihrer Identität ab.

Um diese Erscheinung verstehen zu können, muss erst geklärt werden, was das Auftreten des modernen Nationalbewusstseins bedeutet. Unser Verständnis stützt sich auf die Einsicht: Der Raum des menschlichen Lebens ist nicht die es umgebende »objektive« Welt selbst, sondern ein intersubjektiv konstituierter Zusammenhang, eine symbolische Sinnwelt; wie Peter Berger und Thomas Luckmann schreiben, »[ist] die symbolische Sinnwelt [...] als die Matrix *aller* gesellschaftlich objektivierten und subjektiv wirklichen Sinnhaftigkeit zu verstehen. Die ganze Geschichte der Gesellschaft und das ganze Leben des Einzelnen sind Ereignisse *innerhalb* dieser Sinnwelt.«<sup>1</sup>

Im Europa des 18. Jahrhunderts erfuhr die religiöse Weltanschauung eine tief greifende Erschütterung. Sie hörte damit allmählich auf, eine »Matrix aller gesellschaftlich objektivierten und subjektiv wirklichen Sinnhaftigkeit« zu sein, als die sie in ganz Europa über Jahrhunderte gegolten hatte.

Die geläufigste Folge der Erschütterung des religiös fundierten Weltbilds ist die Verstärkung des Prozesses der Individualisierung. Seltener spricht man davon, dass die Erschütterung der Religion für das Individuum den Verlust der Sinnhaftigkeit der Welt nach sich zog, dass sie zu Nihilismus und zu Weltschmerz als kulturellen Erscheinungen führte, »dass man einen deutlichen Sinn, womöglich

---

Der Verfasser bedankt sich bei Katalin Blaskó und Walter Fanta für die Hilfe, die sie bei der sprachlichen Gestaltung des deutschen Textes geleistet haben.

<sup>1</sup> Berger / Luckmann 1971, 103.

eine väterliche Regierung der Welt erwartet und plötzlich nicht mehr finden kann«, wie Friedrich Sengle es beschrieb.<sup>2</sup> Dies gehe mit der Krise des kollektiven Bewusstseins einher: »Traumata des kollektiven Unterbewusstseins wären also der wichtigste Grund für die allgemeine Depression gewesen«, schreibt Sengle.<sup>3</sup> Die europäische Kultur reagierte also auf den Rollenverlust der christlichen Gemeinschaft und des christlichen Weltbilds mit der Verstärkung des nationalen Bewusstseins. Mit der Konstituierung der Nation als ›symbolischer Sinnwelt‹ – ein Begriff von Norbert Elias – vollzog sich die Nationalisierung des kollektiven Bewusstseins, das heißt: der kollektiven Schicht des individuellen Bewusstseins.<sup>4</sup>

Die Nation als einheitliches Orientierungssystem kennt in Entfaltung und Struktur vielfältige Ausprägungen, ihre Funktion ist aber immer die gleiche: sie bietet dem ›modernen‹ Menschen in Europa einen umfassenden Orientierungsrahmen. Die nationale Identität erhält dadurch tatsächlich eine der früheren religiösen Identität entsprechende Rolle.

### **Die drei Begriffe der ›Nation‹ in Ungarn**

Die Herausbildung der einheitlichen modernen Sinnwelt – der Nation – gestaltete sich in Ungarn deswegen als ein besonders komplizierter Prozess, weil der Begriff ›Nation‹ jahrhundertlang von drei verschiedenen Formen kollektiven Bewusstseins belegt war. So stellt der Historiker Jenő Szűcs fest:

Vom 13. Jahrhundert bis ins 16. Jahrhundert lassen sich drei miteinander korrespondierende, jedoch sehr unterschiedliche Konzeptionen von *natio* beobachten. Sie entwickeln sich parallel: erstens das Konzept einer ›Staatsnation‹ auf der Basis des Untertanenverhältnisses und der gesellschaftlichen Institutionen; zweitens das Konzept einer – teilweise ›territorialisierten‹ – ›Sprachnation‹, deren Basis ethnische

---

<sup>2</sup> Sengle 1971, 29.

<sup>3</sup> Ebd. 28.

<sup>4</sup> Elias 1989, 197 u. 211.

Bindungen, Traditionen und die sprachliche Einheit bildet, und zum Schluss das Konzept einer ständischen *natio*.<sup>5</sup>

›Nation‹ bedeutete also einerseits eine *Staatsgemeinschaft*, andererseits eine *Herkunftsgemeinschaft* und drittens eine *Traditionsgemeinschaft*.

Nation als *Staatsgemeinschaft* legt die Bedeutung nahe, jeder Untertan der ungarischen Krone, ohne Rücksicht auf Sprache und Rang, sei Mitglied der ungarischen Nation. Diese Vorstellung von Nation als Nationalbewusstsein, ist hauptsächlich charakteristisch für die gebildete Schicht mit nicht-ungarischer Muttersprache im Königreich Ungarn. Man spricht vom Hungarus-Bewusstsein.

Nation als *Herkunftsgemeinschaft* insinuiert die Bedeutung, die Mitglieder der Nation seien Abkömmlinge der freien Gemeinschaft der Vorfahren, die einst die Landnahme vollzogen. Einerseits verengte sich die Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft: Simon Kézai, der in seiner Chronik am Ende des 13. Jahrhunderts das Narrativ der nationalen Herkunftsgemeinschaft schuf, schloss die Bauernschaft aus ihr aus. Die Ahnen der Bauern, so Kézai, seien in Knechtschaft geraten, weil sie sich feige geweigert hätten, das Vaterland mit der Waffe zu verteidigen, wodurch sie ihre Freiheit verloren hätten. Die Nation erfuhr auf diese Weise die Gleichsetzung mit dem Adel. Andererseits erweiterte sich in dieser Argumentation die Herkunftsgemeinschaft, nämlich durch die Inkorporation jener ›Fremden‹, die an der Verteidigung des Vaterlandes teilgenommen hatten und dadurch Mitglieder des Adels und zugleich der Nation geworden waren. In dieser Auffassung von Nation ist das Element ›Ursprung‹ zugleich Quelle für Macht-Legitimation. Dem Staat wird wohl eine Rolle zugewiesen, aber eine der Herkunftsgemeinschaft untergeordnete. Der Adel, der Erbe der Landeseroberer, übertrug einen Teil seiner Macht dem Herrscher, aber er blieb Quelle und Hüter der Macht. Die Heilige Krone symbolisiert also die Macht der Nation als Herkunftsgemeinschaft, der Adel kann dem Herrscher die Souveränität jederzeit entziehen, die Untertanen sind in Wirklichkeit auch Untertanen des Adels. Dies ist kurz gefasst das

---

<sup>5</sup> Szűcs 1974, 189–280, hier: 252.



traditionelle Nationsbewusstsein des ungarischen Adels vom 13. bis ins 19. Jahrhundert. Eine der wichtigsten Quellen für Konflikte innerhalb der gemeinsamen österreichisch-ungarischen Geschichte bestand eben darin, dass der Gedanke der Staatsgemeinschaft in den beiden Reichshälften der Monarchie grundsätzlich unterschiedlich ausgeprägt war. Während auf der österreichischen Seite die Dynastie über allem stand, waren auf der ungarischen Seite Person und Familie des Herrschers prinzipiell der Freiheit des Adels untergeordnet.

Nation als *Traditionsgemeinschaft* bedeutete, dass jeder Mitglied der Nation war, der an der gemeinsamen Sprache und dadurch an dem Vorrat an Erfahrung und Wissen, der mit der Sprache vererbt wird, teilhat. Diese Tradition, die ursprünglich die ganze Gemeinschaft, wie sie ins Karpatenbecken gelangt war, umfasste, beschränkte sich immer mehr auf die Bauernschaft. So wurde sie auch inhaltlich enger, da der höher gebildete Adel immer mehr unter westlichen kulturellen Einfluss geriet und der Klerus, der das religiöse Element der Bildung vertrat, von vornherein einem ›fremden‹ kulturellen Muster gefolgt war. Der auf der Tradition beruhende Nationsbegriff begann aber seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Nationsbewusstsein einer Intellektuellengruppe zu prägen, die – nach Herder, den Gebrüdern Grimm und den Wiener Vorträgen von Friedrich Schlegel – eine eigentümliche sprachlich-kulturelle Matrix zur Grundlage der Nation erklärte.

Die drei Formen des Nationsbewusstseins existierten über Jahrhunderte nebeneinander und ineinander verflochten. Dem ungarischen Adel war – wenn auch in unterschiedlichem Maße – bewusst, dass er Mitglied der Traditionsgemeinschaft war. Andererseits bedachte die Intelligenz mit Hungarus-Bewusstsein, dass das Prinzip der Staatsgemeinschaft im Nationsbewusstsein des Adels seiner Freiheit untergeordnet ist; die Intelligenz mit nicht-ungarischer Ethnizität betrachtete sich schon immer als Untertan der ungarischen Heiligen Krone und nicht der Habsburger-Dynastie. Andererseits war sie sich darüber im Klaren, dass die Mehrheit der Untertanen der Heiligen Krone die ungarische Sprache sprach.

Dass die Hungarus-Intelligenz das staatsnationale Prinzip in seiner Rolle innerhalb des Nationsbewusstseins des Adels betrachtete, wird durch folgendes Beispiel anschaulich. Einige ihrer

Vertreter, Autoren, richteten ihre Aufmerksamkeit auf die ungarische Nationalliteratur, weil sie die aus dem Ausland vorgetragene Kritik an der kulturellen Rückständigkeit des ungarischen Adels als Kritik an der Nation empfanden. Sie hielten es für notwendig, sich gegen die Vorwürfe zu wehren. Um anzudeuten, welchen Angriffen der ungarische Adel wegen seiner Unkultiviertheit ausgeliefert war, zitiere ich Jacob Friedrich Reimann aus dem Jahre 1708:

Wer kann mir de Scriptis et Scriptoribus Hungaricis eine Nachricht geben? Ich weiss niemand, den ich dir hierzu recomendiren könnte; Ich glaube auch nicht, dass jemahls einer von dieser Materie was geschrieben habe, oder auch was sonderliches habe schreiben können. Denn die Ungarn haben jederzeit ein solches Naturell gehabt, dass sie mehr auf ein gewandtes Pferd und einen blancken Säbel, als auf ein curieuses Buch gehalten.<sup>6</sup>

Andor Tarnai stellt dazu fest: »Der überwiegende Teil der Argumente aus dem Ausland gegen die Unbildung im Land bezieht sich nicht auf die an ausländischen Universitäten ausgebildete Schicht, sondern auf den das Land repräsentierenden Adelsstand, doch jedes Mal ist es ein Vertreter der ›Hungarus‹-Intelligenz, der sich entschlossen zur Verteidigung des guten Rufs des Landes erhebt.«<sup>7</sup> Der Intellektuelle, der den guten Ruf des Landes verteidigt, nimmt also die Kritik an der Nation auf sich und erkennt dadurch an, dass der Adel den repräsentativen Teil der Nation ausmacht, obwohl jeder Untertan ihr Mitglied ist.

## Deutschsprachige Schriftsteller in Ungarn am Scheideweg

### *Die Möglichkeit einer deutschsprachigen ungarischen Literatur*

Ich möchte vorausschicken, dass sich meine Darlegungen vor allem auf Forschungsergebnisse zweier Forscher stützen, nämlich auf László Tarnói, der die deutschsprachige Literatur Ungarns zu Beginn

---

<sup>6</sup> Reimann 1708, 435.

<sup>7</sup> Tarnai 1969, 85 (Eigene Übersetzung).

des 19. Jahrhunderts umfassend untersuchte,<sup>8</sup> sowie auf Péter Dávidházi, der die Laufbahn von Ferenc Toldy eingehend analysierte, der für den Vater der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung gehalten wird und in literaturgeschichtlicher Hinsicht vielleicht als die bedeutendste Gestalt des Deutschtums in Ungarn gelten kann.<sup>9</sup>

»Die Deutschen des Königreichs um 1800 fanden allerdings ihre Heimat in Ungarn fast ohne Ausnahme vor der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, als aus der Urheimat noch kaum etwas von einem deutschen National- und Vaterlandsbewusstsein zu importieren war«, stellt László Tarnói fest.<sup>10</sup> Wenn »sie sich von Anfang an als Untertanen der ungarischen Krone bekannten«, bedeutete das allerdings, dass sie ihre Identität gegen die Österreicher und die Reichsdeutschen bestimmten.<sup>11</sup>

Die Entwicklung der Identität der deutschsprachigen »Hungarus«-Untertanen zur modernen nationalen Identität weist zunächst in die Richtung einer selbständigen deutschsprachigen ungarischen Literatur. Tarnói bemerkt hierzu: »Man war fest entschlossen, alles zu unternehmen, um das Niveau dieses angehenden deutschsprachigen literarischen Lebens zu heben, eine ungarndeutsche Literatur in der Sprache Goethes zu fördern, wobei man sich als deutschsprachiges Mitglied der ungarischen Nation begriff«. <sup>12</sup> In dieser Literatur offenbarten sich weitgehende thematisch-typologische Übereinstimmungen mit der zeitgenössischen ungarischsprachigen Literatur; wenn es Abweichungen gibt, sind diese akzentuelle Unterschiede, die im Sinn der Sache liegen: in der ungarndeutschen Dichtung sind die Hauptfiguren der Werke mit historischer Thematik die beiden die Einheit der Untertanen symbolisierenden Herrscher: der Heilige Stephan und König Matthias, und nicht Árpád, der Anführer der landnehmenden Ungarn.

---

<sup>8</sup> Tarnói 1998.

<sup>9</sup> Dávidházi 2004.

<sup>10</sup> Tarnói 1998, 309.

<sup>11</sup> Tarnai 1969, 79.

<sup>12</sup> Tarnói 1998, 312.

*Die nationskonstituierende Rolle der ungarischen Sprache und ihre Wirkung auf die sich entfaltende deutschsprachige ungarische Literatur*

Die Entfaltung der deutschsprachigen ungarischen Literatur wurde dadurch gestört, dass – wie im Allgemeinen überall in Ost-Mittel-europa – auch im Prozess der Vereinheitlichung des ungarischen Nationalbewusstseins seit Mitte des 18. Jahrhunderts der Sprache eine zentrale Rolle zufiel. Das Schicksal der Staatsgemeinschaft (und dadurch natürlich das Schicksal des Königreichs Ungarn als Staat) wurde dadurch besiegelt, dass die Nationalsprache in den nationsbildenden Prozessen der ost-mitteleuropäischen Region eine zentrale Rolle erhielt. Die ethnischen Gruppen des Landes definierten sich zunehmend aufgrund der Sprache als Nation, es wurde unvermeidlich, dass auch die ungarische Sprache in eine solche Rolle geriet.

Die Rolle der Sprache war dem Nationsbewusstsein, wonach Nation Traditionsgemeinschaft bedeutet, ganz natürlich. Hier stand der Begriff der Nation von Haus aus mit dem der Sprache und der von ihr erhaltenen kulturellen Tradition in engster Verbindung.

Desto weniger natürlich musste die nationskonstituierende Rolle der Sprache dem Nationsbewusstsein erscheinen, das sich auf die Herkunftsgemeinschaft berief. Die nationale Identität des Adels – seine Einheit, Freiheit und Ursprungsgeschichte – war vielmehr an die lateinische Sprache gebunden. Zudem gelangte die finno-ugrische Verwandtschaft des Ungarischen gerade zu der Zeit ans Tageslicht, als der Faktor ›Sprache‹ für die Definition von ›Nation‹ wichtig zu werden begonnen hatte. Die These von der finno-ugrischen Verwandtschaft drohte dem Herkunftsbewusstsein eine Grundlage zu entziehen, nämlich die der hunnisch-ungarischen Verwandtschaft. Der Adel geriet in eine Zwangssituation, als sich der Prozess der Einführung des Ungarischen als Amtssprache nach dem Tod Josephs II. beschleunigte. Eine in Dialogform abgefasste Broschüre des Leibgardisten und Dichters Sándor Báróczi drückte diese Stimmung exakt aus (*A védelmeztetett magyar nyelv*, ›Die verteidigte ungarische Sprache‹, 1790); in diesem Text diskutiert der Befürworter der lateinischen mit dem Beschützer der ungarischen Sprache.

Ins herkunftsgemeinschaftliche Nationsbewusstsein war die ungarische Sprache nicht als Medium der »eigentümlichen« kulturellen Überlieferung eingetreten (als das sie im traditions-gemeinschaftlichen Nationsbewusstsein erschien), sondern als »Sprache der Urväter«; eine wichtige Garantie für die Identifikation mit der Herkunft. Die Eigentümlichkeit der Sprache spielte dabei keine Rolle, die Vertreter dieser Konzeption traten etwa für die Übersetzung von Werken aus der westeuropäischen Kultur ein; die Bildung wird national, behaupteten sie, auch und gerade wenn ihre Sprache die Sprache der Urväter wird.

Die Herausforderung durch die These von der finno-ugrischen Verwandtschaft fand auch ihre Lösung. János Sajnovics, der diese Verwandtschaft zum ersten Mal formuliert hatte, kam in seinem berühmten Werk (*Demonstratio. Idioma ungarorum et lapponum idem esse*, 1770) zu der Folgerung, dass die Lappen und Finnen selbst auch Hunnen gewesen sind.

Die deutschsprachige Intelligenz mit Hungarus-Bewusstsein gelangte also an einen Scheideweg: Der Zwang bestand darin, eine nationale Identität entweder aufgrund der Muttersprache oder aufgrund des traditionellen Hungarus-Patriotismus zu wählen, der von nun an von der ungarischen Sprache (»Sprache der Nation«) nicht mehr zu trennen war. Diejenigen, die sich für die deutsche Sprache und Kultur entschieden, wurden früher oder später zu Fremden in der eigenen Heimat. Typisch ist der Fall des »in Wien gebürtigen Schriftsteller[s] Leopold Aloys Hoffmann, [des] ersten Lehrstuhlinhaber[s] der Pester Germanistik«, der »nach einem knappen Jahrzehnt Ungarn, die Wahlheimat, verlassen zu müssen glaubte«.<sup>13</sup>

#### *Die zweisprachigen Vermittler*

In den 1810er und besonders in den 1820er Jahren spielte eine zweisprachige Gruppe eine wichtige Rolle, die an der Grenze von Staatsgemeinschaft und Herkunftsgemeinschaft stand und deren Mitglieder zu Mitarbeitern des großen Unternehmens von Joseph Freyherr von Hormayr in Ungarn wurden, nämlich des *Archivs für*

---

<sup>13</sup> Tarnói 1998, 319–320.

*Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* bzw. des *Taschenbuchs für die vaterländische Geschichte*. Sie – vor allem Aloys Freiherr von Mednyánszky (Alajos Mednyánszky) und Johann Freiherr von Mailáth (János Mailáth) – blieben der Tradition der Hungarus-Intelligenz treu, die die Positionen des ungarischen Adels unterstützte und die Würde ihrer Heimat vor dem Ausland verteidigte.

Sie schrieben in deutscher Sprache und waren in der deutschen Kultur und der österreichischen Geschichte bewandert, so konnten sie österreichischen und deutschen Lesern das historische Narrativ der ungarischen Adelsnation und die ungarische Literatur zugänglich, akzeptabel und rezipierbar machen. Transit zwischen den Sprachen bedeutete für sie keine große Schwierigkeit. Typisch ist, dass Mednyánszky seine ungarische Volkssagensammlung, eine wichtige Quelle, zuerst auf Deutsch publizierte (*Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit*, 1829; auf Ungarisch 1832). Zugleich trat er schon 1822 entschlossen dafür ein, dass sich die nichtungarischen Nationalitäten Ungarns die Sprache der Nation – das Ungarische – aneignen sollten.<sup>14</sup> Mailáth ließ – der Tradition der Hungarus-Intelligenz des 17. und 18. Jahrhunderts folgend – 1825 in Stuttgart eine Anthologie erscheinen, die die Schätze der ungarischen Literatur in deutscher Übersetzung populär machen wollte (*Magyarische Gedichte*<sup>15</sup>). Seine literaturgeschichtliche Einleitung diente dem Ungarndeutschen Ferenc Toldy als wichtigste Inspiration für seine Aufsätze zur ungarischen Literaturgeschichte.

#### *Das Ende der deutschsprachigen ungarischen Literatur – der Fall Pyrker*

Die Auflösung des *Archivs* und das Ende der Tätigkeit von Mednyánszky und Mailáth fielen typischerweise zeitlich mit der Debatte zusammen, die das Ende der Hungarus-Identität und der deutschsprachigen ungarischen Literatur bedeutete. Dies war die sogenannte ›Pyrker-Debatte‹.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Mednyánszky 1822, 3–37.

<sup>15</sup> Mailáth 1825.

<sup>16</sup> Siehe dazu: Erdélyi 1997, 13–21.

János László Pyrker – Johann Ladislav Pyrker — wurde in der Nähe von Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) geboren. Hier wurde er auch von den bedeutenden ungarischen Geistlichen und Dichtern der Epoche, Benedek Virág und Pál Ányos, unterrichtet. Eine symptomatische Einzelheit: 1819 publizierte Hormayrs *Archiv* die lateinischsprachige Ode des ehemaligen Lehrers Benedek Virág, nämlich aus Anlass des Besuchs von Pyrker – damals gerade Bischof in Zips – in Buda (Ofen). („Ungarns Horaz, Benedict Virág, an seinen ehemahligen Schüler, Johann Ladislav Pyrker de Felső Eör, Bischof von Zips, vorhin Äbten zu Lilienfeld, bey seiner Ankunft in Ofen, 1. May 1819)<sup>17</sup>

Die Ode beginnt so: »Quis Te redonavit Diis patriis Magyarum-que coelo?« (»Wer hat dich den Göttern deiner Väter und dem Himmel der Ungarn zurückgegeben?«) In der Frage kommt zum Ausdruck, dass Pyrker, der nicht nur als Geistlicher, sondern auch als Dichter bekannt war, mit der ungarischen Literatur wenig zu tun hatte. »Er verkehrte im Hause der Caroline Pichler, dem bedeutendsten Wiener Salon«; »Pyrkers poetisches Schaffen steht im Kontext der Wiener Romantik und der epischen Mode der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Um 1820 gehörte er dem Kreis um Matthäus v. Collin und Joseph v. Hormayr an, den Protagonisten der Nationalromantik in Österreich«, seine Erfolge erntete er „mit den neovirgilischen Staatsepen *Tunisia* (1820) und *Rudolph von Habsburg* (1824); es »wird hier in einem legitimistischen Sinne die historische Sendung der Habsburger-Monarchie besungen und religiös beglaubigt, vor dem Hintergrund eines deutsch-nationalen [...] Patriotismus«. <sup>18</sup> Das Archiv feiert Pyrker für die »Tunisia« und »Rudolphias« in höchsten Tönen, wie sie einem gleichsam österreichischen Nationalhelden zustehen.<sup>19</sup> Die ungarische Pyrker-Debatte entzündete sich daran, dass Ferenc Kazinczy – zu der Zeit sozusagen der Doyen der ungarischen Literatur – Pyrkers *Perlen der heiligen Vorzeit* (1821), ein Werk mit alttestamentarischer

---

<sup>17</sup> Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst 1819, 277.

<sup>18</sup> *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon* 14. 10. 2010.

<sup>19</sup> *Die Tunisia und die Rudolphias ... 1823*; siehe auch: *Über die Rudolphias ... 1824*.

Thematik, 1830 ins Ungarische übertrug.<sup>20</sup> Für diejenigen, die in den Kategorien des *Hungarus* dachten, stand außer Frage, dass Pyrker, Ungarndeutscher und zweisprachig, wenn er auch in deutscher Sprache dichtete, ein ungarischer Dichter war. Kazinczy begründete die Übersetzung damit, dass das Werk eines Dichters, der durch ›Geburt‹, ›Erziehung‹ und ›Zunge‹ ein Ungar, also »dem Gefühl nach immer ein Unsriger« sei, endlich auch auf Ungarisch ertönen müsse.<sup>21</sup> Mit den gleichen Worten bezeichnete János Mailáth in der bereits erwähnten literaturgeschichtlichen Einleitung zu den Volksballaden den deutschsprachigen und in deutscher Sprache dichtenden Johann Paul Köffinger als einen ungarischen Dichter, der »durch Erziehung, Wohnort, Amt der Unsere« sei.<sup>22</sup> (Dies hatte er schon 1820 in einer Streitschrift auch in ungarischer Sprache geschrieben; Köffinger sei »zwar ein gebürtiger Deutscher, aber durch Erziehung, Wohnort, Amt der Unsere«<sup>23</sup>.)

Kazinczy wurde von eben dem Ferenc Toldy angegriffen, der als Franz Karl Joseph Schedel als deutscher Bürger der Stadt Ofen geboren wurde, aber die *Hungarus*-Identität seiner Eltern, den neuen Entwicklungen entsprechend, zugunsten der herkunftsgemeinschaftlichen Identität aufgab, deren integraler Bestandteil die Ungarischsprachigkeit war. Und obwohl Toldy Kazinczy als Begründer der modernen ungarischen Literatur betrachtet und ihm kultische Ehre bezeugt hatte, war er nun als Kritiker ein bedingungsloser Anhänger und Verfechter von Mihály Vörösmarty geworden, dem ersten Vertreter einer Nationalepik auf herkunftsgemeinschaftlicher Basis. Nach der von ihm vertretenen Anschauung sind Sprache und Nation als Herkunftsgemeinschaft voneinander untrennbar: die Sprache sei eine der wichtigsten Komponenten der Herkunft; wer nicht in der »Sprache unserer Ahnen schreibt«, könne kein ungarischer Dichter sein. Pyrker, der Geburt nach Ungar, war demnach aus der ungarischen Literatur desertiert und hatte damit Verrat an der eigenen Nation begangen, und Kazinczy – mit seinem

---

<sup>20</sup> *A' Szent Hajdan' Gyöngyei*, 617–760.

<sup>21</sup> *Patriarcha egri érsek ...* 1929.

<sup>22</sup> Mailáth, 1825. Über das Verhältnis Köffingers zur ungarischen und deutschen Identität als »Sowohl-als-auch« siehe Tarnói 1998, 316.

<sup>23</sup> Mailáth 1820, 110–115 Hier: 113 (Eigene Übersetzung).



unbestrittenen Ansehen – hatte diese Untat durch seine Übersetzung legitimiert.<sup>24</sup> Im Hintergrund des Zusammenstoßes stand, dass Pyrkers Epen in Bezug auf die österreichische Staatsideologie dieselbe Funktion erfüllten wie die von Vörösmarty im ungarischen Zusammenhang; die beiden Narrative schließen einander aus.

Gegen Toldy meldete sich Károly György Romy zu Wort, gleichfalls ein Ungarndeutscher, der sich aber an die Hungarus-Identität klammerte. Romy argumentierte, dass das Deutsche in der Monarchie die verbreitetste Sprache sei, dass Pyrker (wie er selbst) in einer deutschsprachigen Umgebung und mit der deutschen Literatur aufgewachsen sei. Er sah keinen untrennbaren Zusammenhang zwischen Nationalität und Sprache der Literatur. So hielt er es für ein glückliches Zusammentreffen, wenn ein ungarischer Dichter sich in deutscher Sprache äußerte, weil er damit ein größeres Publikum ansprechen konnte. Schließlich betonte er als Erklärung für letzteres, dass die ungarische Literatur noch nicht über genug Reichtum verfüge, sie biete noch nicht genug allgemeine menschliche Werte, und deswegen werde die ungarische Sprache erst von wenigen gelernt.<sup>25</sup>

Die offensichtlichste Frage stellte Romy jedoch nicht: Warum und inwieweit es sich bei denen, von denen er spricht, um ›ungarische‹ Dichter handelte. Waren die Unterschiede doch beträchtlich: Während im literarischen Werk Pyrkers seine ungarische Herkunft kaum Spuren hinterließ, publizierte Alajos Mednyánszky ein riesiges, großteils aus der ungarischen Volksdichtung stammendes Quellenmaterial und präsentierte das genuine historische Narrativ der Ungarn in seinen deutschsprachigen Artikeln, von denen einer besser als der andere war, ein Jahrzehnt lang einer österreichischen Leserschaft. Dies machte sich Toldy zu Nutze, als er in seiner Replik auf Mednyánszky und Mailáth die ›Karte Pyrker‹ ausspielte; in ihrem Falle sei »das Objekt der Begierde das Ungarische, die deutsche Sprache bloß ein Mittel«. In seiner Argumentation erhält jedoch die einigende Rolle der Sprache für die Nation den Hauptakzent. Das

---

<sup>24</sup> G. 1831, 13–23.

<sup>25</sup> Romy 1831, Nr. 33.

heißt, die Sprache erscheint als Attribut der Einheit der Gemeinschaft. »Unser wichtigstes Palladium ist die Sprache.«<sup>26</sup>

Im Hintergrund der Debatte zwischen Romy und Toldy zeichnet sich klar der Gegensatz zwischen staatsgemeinschaftlichem und herkunftsgemeinschaftlichem Prinzip ab. »Hätte der geniale Pyrker anstatt die Perlen der biblischen Vorzeit zu dichten, und statt Karl V. und Rudolph von Habsburg zu besingen, den párduczós, buzogányos Árpád [Árpád mit Panterpelz und Keule] oder Táksony, oder gar die hunnische Geißel Gottes Etzel (Attila) besungen, vielleicht in eben so schlechten Hexametern besungen, als seine deutschen Hexameter bewunderungswürdig sind« – schreibt Romy in seiner scharfzüngigen Replik, – dann würde ihm Toldy »gewiß Weihrauch bis zum Ersticken gespendet und seine magyarischen Epopeen einer deutschen Übersetzung würdig erklärt haben!«<sup>27</sup>

Toldy und seine Gesinnungsgenossen vermochten das kaum anders zu lesen denn als Lobpreisung der zum Ruhm der Habsburger-Dynastie und ihres Gründers verfassten Versepen auf Kosten des Grundwerks der ungarischen Herkunftsgemeinschaft, *Zaláns Flucht* aus der Feder Mihály Vörösmarty. (Dies bezeugen auch die galligen Epigramme Vörösmarty gegen Pyrker.)

*Zwei Wege zur ungarischsprachigen Identität:  
Herkunftsgemeinschaft versus Traditionsgemeinschaft (Ferenc Toldy  
und Ferenc Pulszky)*

Ferenc Toldy

Der Hauptantagonist der Pyrker-Debatte war also jener Ferenc Toldy, der als Franz Karl Joseph Schedel in Buda geboren worden war und dessen Eltern kein Ungarisch konnten. Toldy ererbte seine Hungarus-Identität von seiner Mutter Josepha Thalherr. Der Großvater mütterlicherseits, Architekt und unter anderem an den Bauarbeiten am Schloss Schönbrunn beteiligt, zog 1783 nach Buda und erhielt für sein dortiges Wirken ein Jahr vor der Geburt seines Enkels den ungarischen Adelstitel. Dies prägte die Identität des

---

<sup>26</sup> G. 1833, 94–111 Hier: 107 (Eigene Übersetzung).

<sup>27</sup> Romy 1831/33, 89.

jungen Schedel. Während sein Vater, der sich als unbedingter Anhänger Josephs II. gebärdete, aus rein praktischen Gründen forcierte, dass sein Sohn Ungarisch lernte, (»das Land beginnt zu wollen, dass jederman das Ungarische könne«), kam es für den sechsjährigen Franz (seinen späteren Erinnerungen zufolge) einer sakralen Initiation gleich, dass er bei einer ungarischsprachigen Familie sich die Sprache seiner Nation aneignen durfte.<sup>28</sup> Toldy assimilierte sich völlig an das ungarische adelige Herkunftsgemeinschafts-Bewusstsein. Er hing treu an dem Namen Toldy, einem ungarischen Adelsnamen von so großer Vergangenheit, dass ihm die Behörden seine Annahme lange verweigerten.<sup>29</sup> Innerhalb der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung gilt als Tatsache von entscheidender Bedeutung, dass die erste vollständige und umfassende Geschichte der ungarischen Literatur aus der Feder von Ferenc Toldy stammt.<sup>30</sup>

Die erste, deutschsprachige ungarische Literaturgeschichte von Toldy<sup>31</sup> knüpft an die früheren literaturgeschichtlichen Schriften der Hungarus-Intelligenz an, die den Adel in den Mittelpunkt stellten und die Verteidigung der ungarischen Nation für ihr Ziel hielten. Unter den Verfassern dieser früheren Werke befanden sich Autoren deutscher, ungarischer und auch slowakischer Muttersprache, wie Dávid Cvittinger, Péter Bod, Pál Wallaszky. Letzterer wurde von dem Historiker István Horvát, der auf Toldy noch große Wirkung ausgeübt hatte, auf Grund seiner Schrift von 1785 zur ungarischen Literaturgeschichte als »glücklicher Verteidiger der nationalen Ehre« bezeichnet<sup>32</sup>, orientierte sich jedoch gegen Ende seines Lebens in Richtung einer slowakischen Identität. (Sein Nachfolger Jan Severini wurde zum Erforscher der Urgeschichte des slowakischen Volkes.) Toldys Ambition als Literaturgeschichtsschreiber richtet sich in diesem frühen Werk auf die Vermittlung der Literatur der Nation an seine ungarndeutschen Landsleute, welche die Sprache der Nation nicht beherrschen. In seinen späteren literaturgeschichtlichen Werken übernahm er die verteidigende Funktion der Literatur-

---

<sup>28</sup> Siehe dazu: Dávidházi 2004, 58–59, 65–68.

<sup>29</sup> Ebd. 347–352.

<sup>30</sup> Toldy 1854.

<sup>31</sup> Toldy / Fenyéry 1828.

<sup>32</sup> Toldys Erinnerungen, zitiert von Dávidházi 2004, 179.

geschichten der Hungarus-Literaten und sprach die gesamte ungarische Nation an.

Die Hungarus-Autoren verstanden unter Literatur noch die Gesamtheit der geschriebenen Werke und sahen in ihr – der humanistischen Herkunft des Begriffs entsprechend – den Träger universaler Bildung. Einen nationalen Charakter gestanden sie ihr nur insoweit zu, als ihre Autoren Untertanen der ungarischen Krone waren. Bei Toldy erhält die Gruppe der in ästhetischer Hinsicht ausgezeichneten Texte eine Sonderstellung innerhalb des breiteren Begriffs der Literatur; er bezeichnet sie als ›Dichtung‹. Das Prinzip der Universalität der Literatur bleibt allerdings bestehen: im Gegensatz zu den ungarischen Anhängern von Herder und den Gebrüder Grimm vertritt er die Auffassung von der Gültigkeit universeller ästhetischer Gesetze. Er verschmilzt ästhetische Prinzipien von Klassik und Romantik, indem er als Schöpfer des wertvollen Kunstwerks die Dichterpersönlichkeit betrachtet, die über die nötige Bildung und originale schöpferische Kraft verfügt.

Da sich Toldy mit dem herkunftsgemeinschaftlichen Konzept der Nation identifizierte, konnte er sich damit nicht begnügen, die Dichtung einfach durch das Heimatrecht der Autoren in Ungarn als Nationalliteratur zu qualifizieren wie seine Vorgänger. Als die beiden wichtigsten ›nationalen‹ Attribute der Dichtung erscheinen bei ihm die *Sprache* und die *nationale Thematik* – hauptsächlich das Thema der nationalen Geschichte. Zwischen ästhetischem und nationalem Charakter besteht bei ihm kein Bezug, zudem sieht er den Leitfaden der historischen Entwicklung der Nationaldichtung im Steigen des ästhetischen Niveaus: die Nationalliteratur, sagt er, muss sich von ihren eigenen Traditionen lösen, damit sie in die Schule der am weitesten entwickelten Literaturen zu gehen vermag, und erst wenn dies getan ist, mag sie durch ihre Sprache und Thematik wieder den nationalen Charakter annehmen:

Wie nah einem jeden Dichter sein eigenes Volk auch liegen mag, dessen eigene Vergangenheit in seiner Geschichte und Dichtung: dennoch, sobald die Dichtung zum Gegenstand bewusster literarischer Beschäftigung wird, dienen gewöhnlich andere blühende Literaturen als Beispiel, und erst dann entzieht sich eine neue Literatur der Herrschaft fremder Autoritäten, wenn sie ihren Kreis durchlaufen hat, ohne das

Ziel, das zu jeder Zeit nur die Erschaffung einer selbständigen, die eigenen Gefühle der Nation in eigenen Formen widerspiegelnden Dichtung ist, erreicht zu haben.<sup>33</sup>

Dieses Konzept entspricht vollkommen der Entfaltung der ungarischen Adelskultur – die frühe, aus autochthonen Traditionen stammende orale Poesie wurde zunehmend durch eine fremdsprachige Bildung des Adels abgelöst, die fremden Mustern folgte. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert kehrte der Adel schließlich zur »Sprache der Ahnen« zurück und kultivierte sie, damit die Literatur ihrer wichtigsten Aufgabe gerecht werden könne, der Erschaffung des historischen Narrativs der Nation. Diese Geschichte der adeligen Bildung fädelt Toldy auf den Faden der ästhetischen Entwicklung einer Dichtung auf, die universellen Prinzipien folgte.

Diese Konzeption brachte zwei Folgen mit sich. Die erste: die Volksdichtung, in der die Vertreter des Prinzips der Traditionsgemeinschaft die alleinige Fortsetzung der urwüchsigen Nationalpoesie und dadurch die einzige mögliche Basis der modernen Nationaldichtung erblickten, erhielt bei Toldy eine untergeordnete Rolle. Diese steht im Zusammenhang mit den politischen Bewegungen der Epoche; István Széchenyi, der große politische Reformator der Epoche, verkündete in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts das Programm der sogenannten *Rechtserweiterung*, dass man nämlich die Bauernschaft, die bis dato im rechtlichen Sinn kein Teil der Nation war, in die Nation aufnehmen solle. Toldy nahm die Volksdichtung und die sich auf diese berufende volkstümliche Kunstdichtung in die Nationalliteratur auf, betonend, dass das ästhetische Niveau dieser Art von Dichtung, selbst wenn ihr ein Petőfi angehöre, nicht an die Dichtung heranreiche, die im Umkreis der Adelskultur entstanden war. Die andere Folge steht mit der deutschsprachigen ungarischen Dichtung im Zusammenhang: Für Toldy, der seine deutsche Muttersprache der nationalen Identität als Ungar zum Opfer gebracht und in jungen Jahren den in deutscher Sprache dichtenden Ungarndeutschen László Pyrker für einen Vaterlandsverräter gehalten hatte, existierte eine solche Dichtung

---

<sup>33</sup> Toldy 1854, Bd. II, 174 (Eigene Übersetzung).

nicht. Seine Literaturgeschichte erwähnt keinen einzigen deutschsprachigen ungarischen Dichter, nicht einmal diejenigen, die trotz ihrer Sprache eine spezielle Bindung an das Ungarntum aufwiesen.

#### Ferenc Pulszky

Als Repräsentant des anderen Weges (obwohl er im ungarischen Wissenschaftsleben mit seiner Wahl nicht allein steht) darf Ferenc Pulszky bezeichnet werden. Pulszkys Weg wurde nicht vom adeligen Nationsbewusstsein, sondern von dem bedeutendsten Theoretiker der traditionsgemeinschaftlichen Auffassung des Nationsbegriffs, von Ferenc Kölcsey, bestimmt.

Pulszkys Herkunft stellt sich komplizierter dar als die von Toldy; die Familie von polnischer Abstammung und deutscher Sprache geriet am Anfang des 18. Jahrhunderts in das oberungarische Eperjes (Preschau), eine Stadt mit gemischter (ungarischer, deutscher, slowakischer) Bevölkerung. Pulszkys Eltern sprachen neben dem Deutschen auch Ungarisch, und während sein Vater zu Hause das Deutsche verwendete, war in der Familie seiner Mutter eher das Ungarische üblich. Die Familie Pulszky erhielt den Adelstitel von Maria Theresia.

Pulszky selbst, geboren 1814, durfte sich als Mitglied der ungarischen Adelsnation betrachten, als Pester Korrespondent der Augsburger Allgemeinen Zeitung begann er aber in deutscher Sprache zu schreiben; seine Reisebeschreibung über Großbritannien publizierte er ebenfalls erst in deutscher Sprache. (*Aus dem Tagebuch eines in Grossbritannien reisenden Ungarn, 1837.*)

Auf die Entwicklung seiner Identität wirkte entscheidend ein, dass er in der vielleicht bedeutendsten Zeitschrift der Epoche (Athenaeum), in der er auch selbst publizierte (hier natürlich auf Ungarisch), eine der wichtigsten Schriften des ersten bedeutenden Theoretikers der traditionsgemeinschaftlichen Nationalliteratur kennenlernte, Ferenc Kölcseys *Parainesis*.<sup>34</sup> 1842 schrieb er in Erinnerung an diese Wirkung, eine der wichtigsten Thesen Kölcseys zitierend, einem seiner deutschen Freunde: »für die ganze Menschheit ist die Brust des einzelnen zu eng, nur ein Gott konnte für sie

---

<sup>34</sup> Kölcsey 1837, Bd. I, Nr. 16–20.

sterben, für den schwachen Menschen ist es groß genug, für sein Vaterland leben und wirken zu dürfen.«<sup>35</sup> Kölcseys Programm brachte Pulszky nicht nur dazu, sich von seinen früheren kosmopolitischen Ansichten abzuwenden; ihm wurde auch klar, dass er als ungarischer Schriftsteller auf Ungarisch schreiben musste. Aber das Verhältnis zwischen Nation und Sprache wurde vom Prinzip der Traditionsgemeinschaft ganz anders definiert als vom Prinzip der Herkunftsgemeinschaft. Für Kölcsey war (obwohl er ein echter Abkömmling eines der Landnahme-Stämme war) die Sprache der Nation nur insofern die »Sprache der Ahnen«, als sie die alten Bräuche, Denkweisen, historischen Erinnerungen und poetischen Traditionen vermittelte und aufrecht erhielt.

Kölcseys von Herder inspirierte traditionsgemeinschaftliche Sprachauffassung findet ihren Nachhall in einem Artikel Pulszkys, der zwei Jahre nach Kölcseys *Parainesis* ebenso im Athenaeum erschien, mit dem Titel *Nemzetiség es anyanyelv* (Nationalität und Muttersprache):

Die Elemente der Sprache sind verschieden wie die geistigen Elemente der »Völker«, zu denen sie gehört; in sie prägen sich deren eigene Denkweise, Gefühle und Wünsche ein; die Sprache stellt das Gefäß bereit, Ideen in ihrem Umfang und ihrer Auffassbarkeit aufnehmen zu können; sie trägt und erhält die Bildung des Volkes, das sich in ihr über Jahrhunderte ausdrückte und sich in den Künsten und Wissenschaften durch ihre Vermittlung von Generation zu Generation vererbte; die wie etwa die Art eines gewissen Gedankens und Gefühls den Kindern von ihren Müttern eingepropft wird. – So ist unsere Muttersprache also unsere größte Heiligkeit. Der Grund, in dem unser gesamtes Wesen wurzelt. Die Muttermilch, aus der allein sich die Nation nährt.<sup>36</sup>

Pulszkys wissenschaftliche Tätigkeit war in demselben Maße von der traditionsgemeinschaftlichen Auffassung bestimmt, wie die von

---

<sup>35</sup> Briefwechsel zwischen Leo Grafen von Thun und Franz Pulszky. In: Vierteljahrschrift aus und für Ungarn, Bd. I. (1843), 85; zitiert von Korompay 1998, 87.

<sup>36</sup> Pulszky 1839, Bd II, Nr. 39, 536–538. Hier 536–537 (Eigene Übersetzung).

Toldy von der herkunftsgemeinschaftlichen. Als Historiker bekannte er sich zum historistischen Gedanken von der Einzigartigkeit der nationalen Kulturen. Er wurde auch zum Erforscher der ungarischen Folklore, um in der Kultur der Bauernschaft, die vom ursprünglichen kulturellen Erbe des Ungarntums als einzige etwas bewahrt hatte, den Ausdruck der Geistigkeit seiner Nation suchen zu können. Spuren der Hungarus-Identität werden, obwohl er die traditionsübertragende Funktion der ungarischen Sprache und Folklore erkannt hat, in seiner Denkweise dennoch offenbar. Unter jenen, die dem Prinzip der Traditionsgemeinschaft Folge leisteten, war er der einzige, der zwar den Wunsch hegte, dass die Nation ungarischsprachig werde, aber dennoch versuchte, durch die gemeinsame historische Vergangenheit und die damit verbundenen gemeinsamen Gefühle auch diejenigen in die vereinheitlichte ungarische Nation einzubeziehen, die (noch) bei ihrer nicht-ungarischen Muttersprache verblieben waren:

Wenn wir die Idee des Vaterlandes untersuchen, wenn wir betrachten, was es ist, das uns mit den Ungarn enger verbindet als mit dem Fremden; wie es kommt, dass wir uns freuen, wenn wir in weiter Ferne auf einen Landsmann, obzwar einen Fremden, stoßen; warum wir unser Vaterland heißer lieben als die glücklicheren und schöneren Länder: Wir werden finden, dass es nicht die Geburt und die ersten Eindrücke sind, weil jeder Mensch nur an einem Ort geboren wird, nicht im ganzen Vaterland, und auch die ersten Eindrücke aus seiner Erziehung binden ihn nur an wenige Orte; aber auch die Gebräuche sind es nicht; der Karpatenbewohner steht in näherer Verwandtschaft zum steirischen Bergbewohner als zum Landmann in der Tiefebene, der Weizen anbaut; der Leinenhändler aus Arva steht in seinen Lebensgewohnheiten dem Krämer in Mähren näher als dem Winzer im Tokajer Weinland; aber nicht einmal die Sprache ist es, was uns so eng miteinander verbindet: denn in unserem Vaterland, oh Schmerz, herrscht immer noch Vielsprachigkeit, und wir reichen unsere Rechte doch lieber dem slowakischen Kroaten und dem Zipser Deutschen und verschließen vor ihm nicht unser Herz, das jedem Landsmann schlägt. Die Vergangenheit ist es, die ihre Abkömmlinge in der Gegenwart miteinander



verbindet, die gemeinsamen Erinnerungen, die gemeinsame Historia. Das ist die stärkste Bindung, deswegen lieben wir den Ungarn, weil er unsere Gedanken versteht, weil er des heiligen Stephan ehrenvoll gedenkt, weil seine Augen glänzen, wenn er von Hunyadi spricht, und er unwillkürlich beim Namen Mohács aufseufzt [...].<sup>37</sup>

Ich merke dazu an, dass Hormayr als Basis seines gesamt-österreichischen Bewusstseins die gemeinsame Geschichte der Völker der Monarchie bestimmte. Pulszky hatte mehr Grund, an die gemeinsame Geschichte der Bewohner Ungarns zu appellieren. Der Unterschied besteht darin, dass die ungarischen Ethnika als Ethnikum – bis zum Freiheitskampf von 1848-49 – nie dem Ungarntum gegenüber standen (es reicht, hier auf Miklós Zrínyi hinzuweisen, den heute die Kroaten mit dem gleichen Recht für einen der ihren halten wie die Ungarn). Österreich begründete aber seine dynastische Identität gerade durch die Kämpfe, die es gegen die Völker führte, die durch die gemeinsame Geschichte vereinigt werden sollten.

Nach 1849 wurde auch Pulszkys Bezugnahme auf die gemeinsame historische Vergangenheit anachronistisch. Der Prozess, der bereits im 18. Jahrhundert begonnen hatte, dass nämlich die Intelligenz der meisten Nationalitäten in Ungarn bestrebt war, die Entwicklung einer kontrastiven – der ungarischen entgegengestellten – eigenen nationalen Geschichte einzuleiten (worauf ich in Bezug auf Jan Severini hingewiesen habe), nahm eine Wende: nach den ethnischen Konflikten des Freiheitskrieges 1848–49 trat die Dissimilation der Nationalitäten in den Vordergrund. Dieser Prozess erfuhr nach dem Ausgleich von 1867 eine weitere Beschleunigung.

Es ist bis zum heutigen Tag ungeklärt geblieben, was der Grund dafür sein könnte, dass unter den traditionellen Volksgruppen in Ungarn die deutsche die einzige ist, deren städtisches Bürgertum und Intelligenz sich großteils nicht dissimilierte; sie nahm vielmehr die ungarische Identität an, die nunmehr auch eine sprachliche Verbindlichkeit mit einschloss.

Zu den Begriffen zurückkehrend, die wir anfangs eingeführt haben, können wir folgende Schlussfolgerungen ziehen. Es geht

---

<sup>37</sup> Pulszky 1838, Bd. II, Nr. 12, 185–189 Hier: 185–186 (Eigene Übersetzung).

wahrscheinlich darum: während den Volksgruppen der Slowaken, Serben, Kroaten und Rumänen die eigene Sprache und Tradition und die (von der eigenen Intelligenz geschaffenen) historische Narrative eine einheitlichere symbolische Sinnwelt und dadurch eine bessere Orientierungsmöglichkeit boten als die von dem Konflikt der historischen Nationskonzepte belastete kulturelle Matrix ›ungarische Nation‹ (selbst wenn bei den genannten Nationalitäten der staatliche Rahmen – *vorübergehend* – noch fehlte), bot die ungarische Identität mit ihren alternativen Möglichkeiten dem Deutschtum in Ungarn eine viel markantere Möglichkeit für die Orientierung im Leben und für die Teilnahme an einer symbolischen Sinnwelt (auf nationaler Basis) als die deutsche Matrix, die in Richtung einer österreichisch-deutschen Welt wies, die sich noch nicht herauskristallisiert hatte und mit unlösbaren Widersprüchen belastet war, womit sie den Kriterien einer symbolischen Sinnwelt am wenigsten entsprach.

### Literatur

A' Szent Hajdan' Gyöngyei. Felső-Eőri Pyrker László patriárcha egri érsek után Kazinczy Ferenc [Perlen der Heiligen Vorzeit. Nach László Pyrker von Felső-őr, Patriarch und Erzbischof von Eger, von Ferenc Kazinczy]. In: Borbély, Szilárd / Bodrogi, Ferenc Máté (Hg.): *Kazinczy Ferenc Művei* [Ferenc Kazinczy. Werke] (kritische Ausgabe). *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig* [Übersetzungen von Bessenyei bis Pyrker]. Debrecen 2009, 617–760.

*Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 10 (1819), Nr. 70, 277.

Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Übers. von Plessner, Monika. Frankfurt a. M. 1971.

*Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*. Nordhausen. Online: [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl) (heruntergeladen: 14. 10. 2010)

Dávidházi, Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* [Die Geburt einer nationalen Wissenschaft. Ferenc Toldy und die ungarische Literaturgeschichte]. Budapest 2004.

Die Tunisiens und die Rudolphias. In: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 14 (1823), Nr. 147 u. 148, 781–788, Nr. 149, 795–796.

- Elias, Norbert / Schröter, Michael (Hg.): *Studien über die Deutschen, Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1989.
- Erdélyi, Ilona T.: Deutschsprachige Dichtung in Ungarn und ihre Gegner um 1820–1830: der »Pyrker-Streit«. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Budapest / Bonn 1997, 13–21.
- Kölcsey, Ferenc: Parainesis Kölcsey Kálmánhoz [Parainesis auf Kálmán Kölcsey]. *Athenaeum* Bd. I. (1837), Nr. 16–20.
- Korompay, János: *A »jellemzetes« irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása* [Im Zeichen der »charaktertümlichen« Literatur. Das literaturkritische Denken der 1840er Jahre]. Budapest 1998.
- Mailáth, János: *Megtáfolások és Igazítások* [Widerlegungen und Richtigstellungen]. Bd. VI. 1820, 110–115.
- Mailáth, Johann Graf (Übers.): *Magyarische Gedichte*. Stuttgart / Tübingen 1825.
- Mednyánszky, Alajos: Hazafiúi gondolatok a' Magyar nyelv kiterjesztése dolgában [Patriotische Gedanken zur Verbreitung der ungarischen Sprache]. In: *Tudományos Gyűjtemény* Bd. I. (1822), 3–37.
- Patriarcha egri érsek Felső-őri Pyrker László úr' excellenzíájához Kazinczy Ferenc [An Seine Exzellenz Herrn László Pyrker von Felső-őr, den Patriarchen und Erzbischof von Eger]. *Muzárium* (1929), Bd. III, IX–X.
- Pulszky, Ferenc: A' műgyűjtemények hasznairól [Über den Nutzen von Kunstsammlungen]. *Athenaeum* Bd. II (1838), Nr. 12, 185–189.
- Pulszky, Ferenc: Nemzetiség és anyanyelv [Nationalität und Muttersprache]. *Athenaeum* Bd. II (1839) Nr. 39, 536–538.
- Reimann, Jacob Friedrich: *Versuch einer Einleitung In die Historiam Literariam Insgemein und derer Teutschen insonderheit*. Halle 1708.
- Rumy [Karl Georg]: *Patriotische Rüge*. Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode. 1831, Nr. 33; siehe auch in: *Kritikai Lapok*, Heft II. (1833), 88–93.
- Sengle, Friedrich: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd. I: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart 1971.
- Szűcs, Jenő: »Nemzetiség« és »nemzeti öntudat« a középkorban. Szempontok egy egységes fogalmi nyelv kialakításához [»Nationalität« und »Nationalbewusstsein« im Mittelalter. Aspekte zur Schaffung einer einheitlichen Begriffssprache]. In: Szűcs, Jenő: *Nemzet és történelem. Tanulmányok* [Nation und Geschichte]. Budapest 1974, 189–280.

Tarnai, Andor: *Extra Hungariam non est vita ... (Egy szállóige történetéhez)* [Extra Hungariam non est vita ... (Zur Geschichte einer Redewendung)]. Modern Filológiai Füzetek 6. Budapest 1969.

Tarnói, László: *Parallelen, Kontakte und Kontraste. Die deutsche Lyrik um 1800 und ihre Beziehungen zur ungarischen Dichtung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.* Budapest 1998.

Toldy, Franz (Hg.) / Fenyéry, Julius: *Handbuch der ungrischen Poesie.* Pest und Wien, 1828.

G. [Toldy, Ferenc]: A' Szent Hajdan' Gyöngyei. Felső-Eőri Pyrker László Patriarcha Egri Érsek után Kazinczy Ferencz. Budán a' Pesti magyar Kir. Egyetem' műhelyében [Perlen der Heiligen Vorzeit. Nach László Pyrker von Felső-őr, Patriarch und Erzbischof von Eger, von Ferenc Kazinczy. In der Werkstatt der Königlichen Universität von Buda und Pest]. MDCCCXXX. nagy 8ad r. LVIII. és 260 l. a' költő' képével, In: *Kritikai Lapok*, Heft I. (1831), 13–23.

G. [Toldy, Ferenc]: Rummy ellen [Gegen Rummy], In: *Kritikai Lapok*, Heft II. (1833), 94–111.

Toldy, Ferenc: *A magyar költészet története* [Geschichte der ungarischen Dichtung]. Bd. I–II. Pest 1854.

Über die Rudolphias S. Ex. des Patriarchen von Venedig, Primas von Dalmatien, Johann Ladislav Pyrker von Felső-Eőr. Heldengedicht in 12 Gesängen. In: *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* 15 (1824), Nr. 128 u. 129, 697–699.

## **Zur Poetik des Zusammenspiels von Rede und Schrift. Formationen in der spätromantischen ungarischen Prosaliteratur**

Die Entwicklungen der medialen Kulturwissenschaften haben das Verhältnis von Rede und Schrift, das vornehmlich seit der Romantik als eine Grundfrage der Literarizität gilt, wieder ins Licht gerückt. Wie kann aus dem Medium der sichtbaren Sprache die unsichtbare Sprache konzipiert werden? Wie kann das stumme Lesen aus der gedruckten Schrift die Rede, die als Rede artikulierbaren Bedeutungen heraushören? Die Romantik kann in dieser Hinsicht offensichtlich als Epoche der Erhebung gegen die Schrift definiert werden, obwohl sie bei der Gestaltung des stummen Lesens vielmehr auf den gedruckten und vervielfältigten Texten beruhte. Die bekannteste, bereits in die Modernität inklinierende Manifestation – die Gegenüberstellung der feingegliederten, diskreten, strukturierten Zeichenketten des Papierblattes mit der dynamischen, kreativen und chaotischen Bedeutungsbildung der Rede – ist mit dem Namen von Nietzsche verbunden. Die Auffassung, dass die Rede die wesentliche (eigentliche) Form der Sprache ist, wird auch von so verschieden orientierten Denkern des zwanzigsten Jahrhunderts wie Heidegger und Wittgenstein geteilt. Selbst der sog. Schriftbegriff von Derrida ist nicht einfach das Reziproke dieser Relation; er präsumiert vielmehr gegenüber der Ansicht von Platon bis Saussure über die Ausschließlichkeit des Phonems, dass sich im Graphem die vom Klang verhüllte Natur der Sprache, ein dem Logos gegenüberstellbarer disseminativer Charakterzug, manifestiert. Dass bei Bachtin, der sich auf die Rede beruft, nach Derridas »Grammatologie« über »Diaphonologie« gesprochen werden kann, ist eigentlich die Beleuchtung dieser Besonderheit aus der Position der gesprochenen Sprache.<sup>1</sup> Die Mnemosyne-Ode von Hölderlin entsteht in der Erwartung, »es tönet das Blatt«. Und in der Geschichte der Roman-

---

<sup>1</sup> Lachmann 1982, 54.

tik und der Modernität geht es auch darum, wie dieses Klingen zur Komponente der immateriellen sprachlichen Erinnerung wird.

Wenn die Literatur seit der Romantik aus medialer Perspektive diejenige Literatur ist, die aus dem Druck während des stummen Lesens heraushörbar (herauslesbar) ist, dann ist dazu das Funktionieren der im Gedächtnis immateriell gespeicherten sprachlichen Semantik erforderlich. Deshalb setzt die Untersuchung der Verknüpfung von Schrift und Rede die obige Frage fort, indem sie die Frage stellt, wie sich die Sprache der Literatur überhaupt an die Wahrnehmung, an die Phantasien, an die Gefühle usw. knüpft. Im Weiteren sollen die als Schrift und Rede thematisierten (inszenierten) Manifestationen der ungarischen Literatur im 19. Jahrhundert und ihre poetischen Charakterzüge besprochen werden, Manifestationen, bei denen sich der Text als reflektierte Schrift oder reflektiertes Wort einführt und das Zusammenspiel der beiden als Verknüpfung ihrer Sprache mit der immateriellen Erinnerung zur Voraussetzung der Rezeption macht. Das Problem wird also thematisiert, wobei es auch zu einem poetischen Ereignis wird.

Zsigmond Kemény, ein hochgeschätzter, jedoch wenig gelesener ungarischer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, betrachtete die Gattung der Rede durchaus mit Argwohn. Er hatte auch keine hohe Meinung von Lajos Kossuth, den er in seinen Flugschriften als dämonische Figur darstellte,<sup>2</sup> und der mit seinen Reden eine so überwältigende Wirkung zu erreichen vermochte, als hätte die Grenze zwischen seiner Sprache und seiner Welt aufgehört zu existieren. Demnach drangen die Reden von Kossuth gleichsam in die Geschichte ein und wurden durch den Akt des Aussprechens beinahe zur Wirklichkeit. Als ob der revolutionäre Wunschtraum der Romantiker in Erfüllung gegangen wäre: die schöpferischen Worte poetisierten, dem Sinne der Einbildungskraft entsprechend, die Welt. Zsigmond Kemény nannte die Politik von Kossuth poetisch und sah in seiner Rhetorik die gefährliche Waffe der Beeindruckung – und die Rhetorik ist nach wie vor als eine sprachliche Energie mit unabsehbaren Folgen zu betrachten, von der das Aussprechen überschrieben bzw. performiert werden kann. Es lohnt sich daher,

---

<sup>2</sup> Kemény 1982.

das heutzutage oft besprochene Verhältnis zwischen Politik und Ästhetik zunächst auf der rhetorischen Stufe (das Aussprechen performierendes Ereignis) der romantischen Sprache und erst anschließend als ihrer durch die erwähnten medialen Relationen entstehenden Wirkung gemäß zu untersuchen.

Einen aufschlussreichen Ausgangspunkt hierzu bietet die unter besonderen Umständen gehaltene Rede von Bischof János Dajka in Zsigmond Keménys Roman *Die Enthusiasten* [*A rajongók*]. Die Handlung des Romans setzt 1638 ein, inmitten des 30-jährigen Krieges. Im Fürstentum Siebenbürgen wird eine Verfolgung der protestantischen Konfession befürchtet, man rüstet sich deshalb zum Kampf gegen das Königreich Ungarn. Dajka hält seine Rede in der Kirche von Gyulafehérvár (Weißenburg, Siebenbürgen, heute Rumänien) und bringt die Beschwerden vor: in Nagyszombat (Tyrnau, heute Slowakei) darf die baufällige Kirche nicht erneuert werden, in Léva (Lewenz) dürfen keine Taufen durchgeführt werden, in Szokolca (Skalitz) gibt es auf dem Friedhof keinen Platz mehr für die Verstorbenen. Diese Aussagen entfalten eine zündende Wirkung, wenn sich das Publikum daraus eine gemeinsame Vision, Phantasiebilder schafft. Es ist durchaus nicht nebensächlich, dass diese Visionen nicht an eine einzelne Person gebunden, sondern als kollektive Halluzinationen auftreten, als würden sich die Anwesenden einen Film ansehen. Und was »sehen« sie vor sich? Die Steine der ruinösen Kirche schlagen die Köpfe der Gläubigen ein, ungetaufte Kinder irren namenlos umher, überall liegen unbestattete Leichen, Wölfe scharren die an den Kanälen begrabenen Toten heraus. Die bildschöpferische Tätigkeit der Phantasie wird betont: »Diese grauenhafte Situation schwebt der Menge bis in die kleinsten Details vor den Augen.«<sup>3</sup> Aus den gehörten Worten schuf also die Rhetorik, die zum Übergehen in die Vision anspornt, ein Bild, nahezu ein bewegtes Bild. Wenn die Behauptung von Friedrich Kittler plausibel ist, dass der romantische Roman jede buchtechnische Frage in eine bildtechnische verwandelt, kann der Leser hier tatsächlich wahrnehmen, dass der geplante Glaubenskrieg durch die kollektiven Halluzinationen von bildkriegerischen Vorbereitungen

---

<sup>3</sup> Quelle der Zitate: Kemény 1958.

introduziert wird. Die Gläubigen visionieren die Leiden der Glaubensgenossen genauso wie ein Kapitel der *Optischen Medien* die Halluzinationen des heiligen Ignatius von Loyola über die Leiden in der Hölle. Der Gründer des Jesuitenordens vertrat die Ansicht, es sei Ziel der Meditation, das Grauen der Hölle zu sehen, zu hören und zu riechen.<sup>4</sup> Der Übergang der gemeinsamen Perzeption der Rede in die gemeinsame Vision vollzieht sich parallel zur Konstituierung und Vorstellung ihres Sinns. Ein Sinn des Schwärmens ist im Roman dieses überhitzte Phantasieren. Dies steigert sich bis zu einem Stadium, in dem es für die Halluzination nicht mehr nötig ist, den Inhalt der Rede zu verstehen; es reicht, wenn die hörbare Materie der Sprache, die Intonation wahrnehmbar ist. Die fernstehenden Gläubigen hören nur einzelne Brocken oder nichts anderes als die Intonation. »Bischof Dajka konnte den draußen stehenden Zuhörern nur mit der Skala seines umfangreichen Tonfalls dienen.« Offenbar kann die reine Materialität der Stimme zu diesem Zeitpunkt das Publikum dazu bringen, den Rauch der Scheiterhaufen zu riechen, das Schreien der Neugeborenen zu hören, die Wände der nassen Gefängniskeller zu fühlen. Und während dieses verblüffenden Phantasierens schreien sie laut: »Weg mit den Bilderverehrn!«, obwohl sie sich selber gerade Horrorbilder geschaffen haben.

Aber hat wirklich nur die hörbare Materie der Sprache diese Wirkung zustande gebracht? Ohne Intonation gibt es ja keine Rede, und das obige Beispiel zeigt dann auch, dass es ohne irgendwelchen Sinn keine Rede ist. Aber wie kann einer bestimmten Intonation ein bestimmter Sinn zugeschrieben werden? Wie entsteht eine Beziehung zwischen der hörbaren Materie und ihrer Wirkung? »Weg mit den Bilderverehrn!« und »Alle ungläubigen Kanaanäer ausrotten!« – schreit die Menge während des Visionierens, wobei sie biblische Namen für die Bezeichnung ihrer vermeintlichen Feinde verwendet, also ihre Reaktion aus den in der Sprache schon nahezu memorisierten, gespeicherten Bedeutungen schöpft. Die Reflexe der Rezeption funktionieren gemäß dem ohne Materie gespeicherten sprachlichen Gedächtnis und knüpfen bereits an die pure

---

<sup>4</sup> S. dazu Kittler 2002, 93.



Intonation verfügbare Bedeutungen. Dieses sprachliche Gedächtnis kann hier (inmitten eines Glaubenskrieges) kaum etwas anderes sein als eine Deutung oder Umdeutung der biblischen Tradition. Die sinnlichen und geistigen Medien der Sprachen scheinen auf diese Weise voneinander untrennbar zu sein, denn sonst könnte selbst die Sprache außerhalb der Medialität nicht funktionieren; selbst die Unterscheidung des Sinnlichen und des Geistigen ergibt sich als eine Leistung der Sprache.<sup>5</sup>

Die Figuren des Romans interpretieren, und zwar zu Zwecken der Selbstidentifikation, die Heilige Schrift ebenfalls – ähnliche Schlüsselmomente der Selbstidentifizierung kommen auch in anderen Romanen von Zsigmond Kemény vor. Die biblischen Inter-  
texte befallen ihren Geist in Bilder umgewandelt, der Inhalt der Zitate wird als Projektion aus einem magischen Spiegel sichtbar und performiert die ausgesprochenen Worte. Der sabbatarische Prediger István Laczkó sieht zum Beispiel seine eigene Figur im Licht – wortwörtlich im Licht – der biblischen Zitate und sieht überhaupt nur durch diese Lichter. In seinem Erpresser István Kassai vermeint er nach der Prophezeiungen aus der *Offenbarung des Johannes* den Antichrist zu entdecken: »Warum wurde gerade ich für die größte Strafe erwählt, nämlich dass meine lebendigen Augen als erste den Antichrist entdecken sollen?« Die »lebendigen Augen« des István Laczkó fungieren demgemäß als Zauberlampen (*laterna magica*), deren zu projizierendes Bild ein Text-Andenken an die Offenbarung des Johannes ist. Aber gerade dieses Verfahren verursacht die Katastrophen: die ins Gedächtnis gerufenen Bilder knüpfen sich in jedem Fall an Bedeutungen, aber wegen der Verleugnung ihres historischen Sinns – ihres dialogischen Charakters – bringen sie unkontrollierbare Bedeutungen zustande und wirken verheerend.

Es zeigt sich also, dass die materiellen Kombinationen, das Zusammenspiel der rein sinnlichen Unterscheidungen an sich schon gewisse Bedeutungen kreieren, aber der rein materielle Vergleich der Laute und der Buchstaben kann auch nicht außerhalb des histo-

---

<sup>5</sup> Hier muss bemerkt werden, dass Zsigmond Móricz *Die Enthusiasten* 1940 überarbeitet hat, um den Roman populärer zu gestalten. Es ist also kein Zufall, dass der Text visuelle Effekte enthält, die die Charakterzüge der modernen Kunst, der Filmtechnik aufweisen. Vgl. Martinkó 1977, 336–341.

risch geprägten Deutungshorizonts bleiben. Die Laute mobilisieren nämlich die Bedeutungen ohnehin, allenfalls unkontrolliert, deshalb verheeren sie und werden verheert, denn sie verleugnen, was in der Fiktion als dialogisch betrachtet werden kann, was die Sprachen der Figuren verbinden und gegenseitig deutbar machen kann. In medialer Hinsicht – ohne eine viel zu grobe Vereinfachung – kann bei Kemény das rein materielle Überschreiben der Sprache und der daraus resultierende unreflektierte, semantische Bruch als Quelle der Tragik betrachtet werden. Die Hybris kommt in der unbeeinflussbaren und medialen Materialität einer Tradition in ihrer unreflektierten Performance hervor, während das Ereignis, das durch sie erfolgt, im Horizont der Romantik als Verhängnis betrachtet werden kann. In dieser Hinsicht können also die Grundbegriffe der Tragik des 19. Jahrhunderts – Vergehen, Verhängnis, Katharsis – neu gedeutet werden.

Eine mögliche Parallele zwischen Kossuth und Werbőczy ist eine bekannte These der Kemény-Fachliteratur.<sup>6</sup> Im Roman *Rauhe Zeit* [Zord idő] plädiert die Rede Werbőczis in der Ratsversammlung in der Budaer Burg (1541) vor Königin Isabella dafür, dass Suleiman während des Besuchs des Kindkönigs Johann Sigismund nicht in Buda einmarschieren wird. Bekanntlich geschah gerade das Gegenteil, aber Werbőczy argumentiert so überzeugend, mit einer so eisernen Logik, dass der heutige Leser nahezu staunt, wie die Türken dazu kamen, die Stadt zu besetzen: »Ich frage aber, wo der Feind ist? – In der Einbildung, meine Herren!« In der Einbildung der anderen Partei nämlich, und die ganze Rhetorik Werbőczis richtet sich darauf, Einfluss auf die Gedankenwelt des Feindes zu gewinnen. Der Ausgang des politischen Kampfes hängt auch von der bildschöpferischen Wirkung der Rhetorik ab, die diese im Medium der Einbildungskraft ausübt. Den Streit gewinnt, wessen Sprache es besser gelingt, für die andere Partei ein Bild zu erschaffen.

Im Zusammenhang mit den Werken von Zsigmond Kemény eröffnet die Rezeptionsgeschichte auch die Perspektive des dostojewskischen Psychologisierens und erwähnt die Verfahren der Psychonarration.<sup>7</sup> Der Roman *Rauhe Zeit* kann als Beispiel für das

---

<sup>6</sup> Vgl. Hites 2004, 71.

<sup>7</sup> Vgl. Szegedy-Maszák 1995, 267, 299.

Psychologische dienen, das im Vergleich von Halluzination und Schreibprozess zum Vorschein kommt, als Beispiel für die mediale Modellierung einer romantischen Luststruktur. Der dämonische Barnabás und der engelhafte Elemér Komjáti, die beiden Rivalen, sind gewissermaßen schreibende Leute. Barnabás schreibt und zeichnet Kodizes in einem Kloster wie Bruder Medardus im Roman *Die Elixiere des Teufels*, während der Lautenspieler Elemér sensible, sentimentale Liebesbriefe schreibt. Beide sind in Fräulein Dora Deák verliebt, deren Schönheit Elemér im Stil eines Minnesängers besingt, während Barnabás seine weniger erhabenen, erotischen Träumereien in ein Buch (in einen Kodex) niederschreibt. In dasselbe Buch zeichnet er die schrecklichen Gespenster, die zu ihm sprechen, so leise jedoch, dass er die Worte nicht richtig vernehmen kann. Die Reproduktion des Fantasiebildes des Fräuleins Dora schlägt in Halluzinationen um. Über ein ähnliches Phänomen in Hoffmanns erwähntem Roman schreibt Kittler, dass der Text als camera obscura, die Figur hingegen als laterna magica fungiert.<sup>8</sup> Und die Tante von Barnabás ist darüber verblüfft, dass die geschilderten Gespenster die ihr bekannten, wirklichen Figuren der alten Katastrophe der Familie darstellen. Der Fiktion nach sind sie also »wirkliche« Wesen. Diese alten Schauergeschichten hat sie ja früher ihrem Neffen erzählt – sie selber hat ihm mit ihren Worten die Bilder von den ehemaligen Qualen der Familie eingepflanzt. Die Tante heißt übrigens Dorka, beinahe wie die schöne Dora – die Ähnlichkeit der Namen ist auffallend. Barnabás' Verhängnis besteht darin, dass sich seine Fantasien schließlich als Wirklichkeit erweisen, seine Alpträume sich als wahre Gestalten zeigen. Dies kann zum einen als phantastisch bezeichnet werden und weist zum anderen eine mediale Übertragung auf, in der die Sprachlichkeit der immateriellen Wahrnehmung gerade der materiellen Wahrnehmung vorangeht. Die schöpferische Kraft der Sprache ist also nicht die Folge, sondern die Ursache der sinnlichen Wahrnehmungen. Die fantastische Parallele zwischen Einbildung und Wirklichkeit bringt die Fähigkeit (die Kraft) des Erzählens zustande, die nicht nur Buchstaben lesen und Stimmen hören lässt, sondern ihre

---

<sup>8</sup> Kittler 2002, 150.

Immaterialität auch bezeichnen und sehen lassen kann, was (später) in ihrer Materialität sichtbar wird.

Das romantische Weltbild von Mór Jókai lobpreist die poetische Politik und die politische Poesie, wobei die Revolution der Sprache als die Sprache der Revolution hervorgehoben wird. Der Roman *Die Baradlays* (wörtlich: *Die Söhne des Hartherzigen* [*A kőszívű ember fiaí*]) fängt mit einer Begrüßungsrede an – dem alten Baradlay wird zu seinem Geburtstag gratuliert. Es ist ein schlechtes Zeichen, dass der Körper des Redners manchmal seinen Geist besiegt; er hat Atemnot, das Blut steigt ihm ins Gesicht. Währenddessen diktiert der Sterbende seiner jungen Frau sein Testament. Die schriftlich festgelegten Befehle des Testaments werden aber von der Revolte der romantisch-revolutionären Rede gegen die Schrift vernichtet. Mária Baradlay unterstreicht jede Zeile der Anordnungen, deren genaues Gegenteil sie verwirklicht hat. Um diese revolutionäre Rede zu veranschaulichen, reicht eine einzige epische Zeile aus, und zwar das Attribut »hartherzig« im Titel. Der alte Baradlay hat ein steinernes Herz, denn er leidet an Sklerose, die Metapher der ständisch-feudalen Politik und Rücksichtslosigkeit figuriert sich also auf eine konkrete materielle, biologisch-körperliche Bedeutungsebene. Aber die revolutionäre Sprache gestaltet gegen diese metaphorische Verknüpfung einen neuen Horizont, unter anderen durch die Polysemie des Motivs. Das Attribut »hartherzig« wird sich auch gerade auf die Figur beziehen (auf Mária Baradlay), die gegen das Testament ihres Mannes kämpft. »Aber auch das Herz der Frau soll steinern werden, die das tut!« – können wir über die Frau lesen. Aber diese Metapher ist schon das Gegenteil der ursprünglichen Bedeutung: »Ein steinernes Herz, aber ein Diamantenherz. Der Diamant ist ein Stein, der Seele hat.«<sup>9</sup> Die Materialität der Metapher wird vom Text als eine geistige (seelische) Äußerung behandelt. Dies widerspricht ja der mechanisch-technischen Trennung des Geistes und der Materie – in Jókais Roman ermöglicht die mediale Vermittlung selber das Erzählen des »Geistes« der Revolution, der Veränderung.

---

<sup>9</sup> Quelle der Zitate: Jókai 1964 (ung.) bzw. Jókai 1976 (dt.).

Neben der Sprache der Revolution muss nach der medialen Reflexion der eigenen Schriftlichkeit auch die Sprache der Anarchie erwähnt werden. Diesmal kann ein weniger bekannter Roman von Jókai als Beispiel dienen. Die zunehmende Bedeutung kaum kanonisierter Texte, die sich auf die Neuinterpretation des Gesamtwerkes auswirkt, wurde in der neueren Fachliteratur bereits betont.<sup>10</sup> In dem Roman *Frauenbegleiter – Gottesversucher* [*Asszonyt kísér – Istent kísért*] geht es nämlich um eine anarchistische Gemeinschaft, in der die Spaltung zwischen Rede und menschlichem Körper, Stimme und Schrift zwei verschiedene Zeichensysteme zur Folge hat. Die Trennung und das Selbständigwerden von zwei Semiosen werden hier zur Anarchie, weil das rein technisierte Strömen der Information durch die Schriftlichkeit erfolgt. (Die Anarchisten, oder wie sie sich selbst nennen, die »Kosmisten«, verleugnen das Sonnensystem, denn ihrer Meinung nach kann die Welt nicht als ein System interpretiert werden, dem ein Zentrum zugeschrieben ist. Statt dessen glauben sie an die Zufälligkeit des freien Falls der Atome.) Eine Figur des Romans, einer der Anarchisten, erscheint an einer Stelle zum Beispiel mit einem verzerrt-grotesken Äußeren, während seine schmetternde Stimme einen herkulischen Eindruck macht. Als der Erzähler-Narrator ihn kennen lernt, hört er seine Stimme zunächst aus einem anderen Zimmer und bekommt erst später seinen Körper zu Gesicht, der seine während des Wartens entstandenen Erwartungen widerlegt. Das symbolische Potenzial der Stimme dekonstruiert sich auf spektakuläre Weise, denn der Prozess kulminiert dadurch, dass die Anarchisten den Körper als eine Fläche für Aufzeichnungen oder Schreiben verwenden. Als typische anarchistische Kommunikation oder Personenidentifizierung erweist sich die Tätowierung: das Verfahren, das die menschliche Haut als Papier verwendet und zum Beispiel eine Geheimschrift in sie einritz. So wird der Körper zu einem reinen Medium gemacht; ihrer Meinung nach ist der Mensch auch nichts anderes als ein Medium. Diese Form der Nachricht, die sich vor geistigen Bedeutungen hütet (wo der Mensch ein Träger dieser Nachricht, sogar die Nachricht selbst ist), bringt also die wilde

---

<sup>10</sup> Siehe: Fried 2003; Hansági / Hermann 2005.

Ideologie hervor, in deren Namen sie alles dürften. Die Verwirklichung des Schreibens auf den Körper ist nach Ansicht und Wunschtraum der Anarchisten eine schreckliche Krankheit, die Pest. Mit der Verbreitung der Pest würde der Körper nur als eine verheerende Nachricht funktionieren; durch ihn würde jede Ordnung und jedes Gesetz vernichtet. Der Fleck der Krankheit wäre die Schrift, ein Siegel am menschlichen Körper, die Ansteckung das Äquivalent der schriftlichen Zeichendissemation. In dieser Auffassung wird der Aspekt der Materialität als eine totale instrumentale Verwendung der Sprache vorausgesetzt.

Die Narration erzählt die Geschichte der Attentäter in ihrer eigenen Sprache und kehrt auf diese Weise den Terror auf sie zurück: sie beabsichtigen etwas zu sprengen, aber schließlich werden sie gesprengt. Die Gliederung der Handlung, die Einteilung des Romans in Kapitel erfolgt gemäß dem Ablauf der Geschichte mit Schriftzeichen ohne Sprechstimme, die mit Wörtern nicht gleichgesetzt werden können. Die einzelnen Teile werden mit je drei Sternen so voneinander getrennt, dass diese gedruckten Zeichen die sich zufällig ergebenden Momente der Narration zeichnen. Auf diese Weise werden aus den drei Sternen entweder ein aufs Papier gefallener Tintentropfen, eine Dynamitbombe oder drei Sternschnuppen. Damit manifestiert sich die Unvereinbarkeit des Anarchismus und der Komposition, des Schreibens und des organisierten Erzählens: Spuren, die die Struktur zerstören, bezeichnen die Struktur, sie kodieren also das Sprengen der von ihnen zustande gebrachten Struktur vorweg. Das Nest der Anarchisten sprengt, was das von ihnen technisierte Zusammenspiel der Buchstaben verursacht, durch die auch im Roman thematisierten Schriften (Zeitungen, Aufschriften, Verträge).

Eine derartige Verwandlung des Sprechens zum Schriftlichen erscheint also als ein Attentat gegen die Kultur. Sogar in der politischen Sprache taucht der dem Literarisch-Schriftlichen gegenübergestellte Diskurs auf, indem in einer parlamentarischen Rede das Sprechen zu einer das Schreiben nachahmenden, die disseminierende Atomisierung modellierenden Äußerung wird. Eine parlamentarische Rede ahmt zuerst Schüsse (!) nach, dann beginnt sie an graphische Zeichen erinnernd zu kauderwelschen, und am Ende

mündet der Prozess in die Aufzählung von Buchstaben des griechischen Alphabets. Der leitende Vorsitzende legt den Gesetzentwurf halblaut zur Abstimmung vor. »Piff, paff, puff – und so weiter. Philosophie, Philharmonie, Philanthropie, Philomela, Phylloxera ... Telegraph, Typograph, Lithograph, Photograph, Hektograph ... Alpha, Beta, Gamma, Delta, Ypsilon, Omega.«<sup>11</sup> Die Geschichte als Schreibprozess entfaltet also ein Selbstdekonstruktionsprogramm, das in ihr eigenes graphemisches Organisationsprinzip eingebettet ist.

Über die politischen Reden in den Romanen von Kálmán Mikszáth, über die Einlage im Text *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* [*Die Hochzeit des Herrn von Noszty*], über die Inauguration des Obergespans Kopereczky wurde in der Fachliteratur schon viel geschrieben; sie wird gemeinhin als mehrfache Vorführung einer verborgenen »Urschrift« angesehen, bei der das Verhältnis zur Schrift vom Vergleich der Reden miteinander und ihrer Wirkung bzw. Existenz auf dem Niveau der Rhetorik verhüllt wird.<sup>12</sup> Außerdem spielt im Noszty-Roman die Poetik des Vergleichs zwischen Literarizität und Oralität eine außergewöhnliche Rolle. Das Auftreten des »Sohnes« Feri Noszty als Protagonisten im ersten Kapitel ist schon an sich ein medialer Wechsel und eine Folge der Veröffentlichung des Textes in Buchform. Die frühere, in Fortsetzungen erscheinende Version in der Zeitung *Vasárnapi Újság* [Sonntagszeitung] fängt nämlich noch mit den Korruptionsangelegenheiten des Vaters Pál Noszty an. Die Buchausgabe verzichtete aber auf die Einleitung des Fortsetzungsromans und provoziert die weiteren Ereignisse mit der Schrift, der Wechsel-fälschung des Sohns. Die mit Hilfe der Schrift durchgeführte Fälschung ist die Imitation einer erfundenen »Ursünde«, die historische Legende der »toten Hand«, der zufolge die hohen Geistlichen die kirchlichen Schenkungen des ersten ungarischen Königs unterschrieben hätten. Die Beschränkung der Macht des nach der Fälschung losgewordenen Schreibens und die Rettung des Sohnes aus der Not scheinen als Folgen mit der Rückgewinnung der Priorität des Sprechens äquivalent zu sein. Wenn es gelingt, die

<sup>11</sup> Quelle der Zitate: Jókai 1995.

<sup>12</sup> Z. B. Szilasi 2008.

sichtbare der hörbaren Sprache, den Buchstaben dem Klang unterzuordnen, dann löst die Familie Noszty ihre Probleme. Wenn sich aber der Buchstabe von der Oberherrschaft des Klanges losmacht, dann kommt es für sie zu unglücklichen Ereignissen. Auf diese Weise bestimmt die Kombination der jeweiligen Schriften, die unterstützende und die angreifende Macht der Buchstaben, das Schicksal des Feri Noszty und seines Falls. Das Scheitern des Abschlusses bedeutet, dass die Familie nicht über die Schriften herrschen kann – sie werden als Mitgiftjäger bloßgestellt, die geplante Ehe wird nicht geschlossen. Die Sprechakte (Gerüchte, Anekdoten) und die Papiere (Wechsel, Zeitungsnachricht, Briefe) bilden einzelne Geschichten. Es entstehen eigentlich zwei Handlungen: einerseits eine Liebesgeschichte, die von der gesprochenen Sprache konzipiert wird, andererseits eine Mitgiftjagd- und Verhüllungsgeschichte, in der die geschriebene Sprache die Feder führt. Die spektakuläre Zufälligkeit der Schriftkombinationen – die Macht ihrer unabsehbaren Verknüpfung – orientiert den Leser darauf, die Unabhängigkeit der Sprechfiguren und der handlungshemmenden Funktionen zu erkennen. Die Geschichte von Feri Noszty und Mari Tóth bestimmen schließlich schriftliche Beweise, die in Trentschin und Schomlenmarkt aufgespürt wurden, aber der Leser weiß, dass es im Roman nicht nur darum geht, sondern um die wahre Liebe zweier junger Menschen. Die den Texten entnommene Fiktion – die Deutung der Figur Mihály Tóth – ist deshalb eine einseitige Einstellung: die Spuren (der falsche Wechsel, das weggeworfene Briefkonzept) verweisen auf eine Situation, die später, in der Gegenwart des Abschlusses der Geschichte nicht mehr gültig ist. Dieses Getrenntsein, die beim Abschluss kulminierende Isolierung von Laut und Buchstabe, verursacht den Skandal auf der Hochzeit, wo der Noszty-Klan beschämt und Mari Tóth ebenfalls unglücklich wird.

Der Epilog bestimmt die Gattung des Romans gegenüber dem Märchen als moderne Reportage, er beruft sich also eigentlich auf die unterschiedlichen Formen der mündlichen und schriftlichen Kommunikation. Zugleich erkennt er die Gattungsveränderung als rezeptionsabhängig und unterscheidet zwischen Märchen und Reportage unter Hinweis auf die Historizität der Rezeption. Dadurch hebt er die rezipierende Konfrontation der anekdotischen Diktion



des Romans und der schriftlich-graphemischen Schicht hervor, die er in gesprochener Form auch inszeniert.

Der Vergleich der Schrift und der immateriellen Erinnerung spielt in den Figuren der romantischen Identitätsbildung der Romanfiguren und der Selbstinterpretation ebenfalls eine wichtige Rolle. Es lohnt sich, einige Fälle zu untersuchen, wo die Schriftlichkeit als Intertextualität funktioniert, wo der Buchstabe auch den Figuren als gelesenes Material erscheint. Die intertextuelle Funktion der geschriebenen Texte gestaltet die Handlung im Roman *Die Witwe und ihre Tochter* [Özvegy és leánya] von Zsigmond Kemény. Die Beziehung des Liebespaars Sára Tarnóczy und János Mikes entsteht durch die Inszenierung eines Intertextes; am Hof der Gattin von István Bethlen wird die dramatisierte Version der »Historie« *Held Francisco* von Gáspár Ráskai geprobt und aufgeführt, ohne Kenntnis der Persönlichkeit der anderen Partei im Ganzen der Romanhandlung. Nach den medialen Übertragungen des ins Gedächtnis gerufenen Textes verdient die Verarbeitung der Gasttexte besondere Aufmerksamkeit. Die medialen Metamorphosen haben damit begonnen, dass Frau Tarnóczy alle im Haus auffindbaren Versnovellen verbrannte, die sie für die Hauptursache sündhafter Träumerei hielt. Sie beobachtet Sára nämlich argwöhnisch, da diese bei aller Frömmigkeit etwas mehr Ritterspiele ansehen und etwas weniger im Buch des Propheten Habakuk lesen will. Aber vergeblich, vor den Augen des jungen Mädchens schweben nach wie vor die verbotenen Zeilen, deren Buchstaben »mit grinsendem Blick bestätigten, dass sie nicht gestorben, nicht verbrannt sind«.<sup>13</sup> Sára Tarnóczy erfuhr also auf ihre eigene Weise die spätere Sentenz von Bulgakow, dass ein Manuskript nie verbrennt (Der Meister und Margarita). Hier deshalb nicht, weil es in ein anderes Medium übertragen wird: obwohl die Buchstaben ihre Materialität verlieren, geben sie doch im Gedächtnis mit einer phantastischen Personifizierung Lebenszeichen von sich selbst. Die Immaterialisierung der Schriftzeichen und ihrer Bedeutungen ist zugleich der Moment ihrer Personifizierung: die Tragweite dieser Konstellation kann nicht überschätzt werden. Dass die Figur der

---

<sup>13</sup> Quelle der Zitate: Kemény 1897.

Prosopopeia gerade die Folge der Immaterialisierung – der Verbrennung – ist, kann sogar die erprobten Anhänger des Close Reading überraschen. Mit der Figuration wird auch der unheil-drohende Charakter der Poetik der durch die Vernichtung anthropomorphisierten Schriftzeichen sichtbar. Die beiden Liebenden lesen und spielen, solange sie können, auf der Bühne diese Phantasiebuchstaben. Aber die spätere Episode der kostümierten Mädchen-entführung bietet keine Lösung, sondern verursacht eine Katastrophe; sie wird nämlich als Mädchenraub bezeichnet und drängt sich als verheerendes Element in die Geschichte von Sára und János hinein. Sie können sich nicht mehr in das ursprüngliche Medium, in den geschriebenen Text, in die weiterspielbare Fiktion der »Historie« fügen. Ihre ausgesprochenen Stimmen trennen sich von dem Kontext des Werkes von Gáspár Ráskai und können nie wieder zurückfinden. Die »grinsenden« Buchstaben verursachen also gerade durch die Verbrennung ihrer geschriebenen Form diese Entfernung und werden deshalb eine ganz andere Geschichte repräsentieren: diejenige, die mit dem Tod der Liebenden endet. Die vom Klang repräsentierte Bedeutung sucht also den geschriebenen Buchstaben, den spielbaren Text der Novelle, wie in anderen Fällen die verstummenden Sprechorgane die Stimme suchen. Sára – vor ihrem Selbstmord – verstummt, findet für sich selbst weder Worte noch Schrift. Hinsichtlich der Theorie der romantischen Tragik kann etwas verallgemeinernd gesagt werden, dass der tragische Held den kulturell bestätigten Träger seiner Stimme und das an den Klang geknüpfte Archiv der Bedeutungen nie wiederfinden kann. Und teilweise macht ihn diese Spaltung, diese mediale Dysfunktion der klassischen Tragik-Auffassung nach zu einem gegen die Weltordnung verstoßenden, schuldigen Individuum, der romantischen Auffassung nach zu einem Helden, der die transzendente Wahrheit der Stimme dem beschränkenden Gesetz der Schrift gegenüber zwar aussagt, dagegen jedoch verheerend rebelliert. Die historischen Eigenschaften der sich modernisierenden Literatur tendieren auf dem Gebiet dieser Dysfunktion nicht zur Vertretung der Sünde oder der Wahrheit durch die Figuren, sondern zur immer

radikaleren Dekonstruktion der Subjektivität der Figuren und macht endlich die Tragizität an sich fragwürdig.<sup>14</sup>

Für die Familie Mikes werden – gerade wegen des Gesagten – Rettung und Trost vom ritualen Wiederspielen der Erinnerungen repräsentiert. Die Gnade des Fürsten ermöglicht es ihnen, die ehemaligen Texte – Musikstücke, Lieder, Historien – wiederholend-fortsetzend »vorzulesen«, immer wieder vorzutragen. Die Stimme und der von ihr repräsentierte immaterielle Sinn finden dann den Weg zurück zu einem geschriebenen Archiv: zu ihrem alten Platz und zu ihren alten Instrumenten. Die Gefahr der größten Katastrophe, des endgültigen Untergangs der Familie, ist nun gebannt. Und als die rasende Frau Tarnóczy, die ihren Rachedurst derzeit noch mit Schriften verbinden kann, in die Burg der Familie Mikes fährt, glaubt sie zuerst die Nachricht von der fürstlichen Gnade nicht, aber die aus dem Haus herausschallende Musik, also die ihrer ursprünglichen Medialität gemäß schallenden Töne, ist der entscheidende Beweis. Ihre Stimme verliert dagegen gerade in diesem Augenblick ihre an die Melodie und den Text der Psalmen anknüpfbare, als solche intonierbare Bedeutung, und wird zu einem unartikulierten Schreien. Und von diesem Punkt gibt es für sie keinen Weg mehr zurück. Das unartikulierte Schreien und der Tod der vereinsamten Witwe am Ende des Romans sind dasselbe Moment. Die Geschichte fängt also mit dem Verbrennen der Buchstaben an und endet mit der tödlichen Desemantisierung ihrer Stimme. Da das Manuskript nie verbrennt und gemäß der modernen europäischen Kultursymbolik das Buchverbrennen die zum Scheitern verurteilte Hybris der Immaterialisierung an sich ist, bestraft die Neukonditionierung und Neusemantisierung – quasi Rearchivierung durch die Familie Mikes – der aus ihrem eigenen Medium und Kontext verbannten Buchstaben die Attentäterin mit ihrer eigenen Sünde. Frau Tarnóczy wird von der Situation getötet, in der ihre bedeutungslose – in übertriebenem Maße materiell werdende – Stimme das schriftliche Medium des Archivs der Psalmen endgültig verloren hat.

Diese epischen Momente können uns auch auf die Gültigkeit – poetische Manifestierung – der hermeneutischen Erkenntnis auf-

---

<sup>14</sup> Zur Frage der Tragizität siehe Barta 1987, 186–217; Bényei 2007, 252–258, 296–317, 360–366.

merksam machen, dass die Sprache in Bedeutungen existiert, die von ihren eigenen klanglichen Ereignissen nicht zu isolieren sind, sich von diesen jedoch trennen. Bei der Trennung fungiert die Sprache nicht als ein neutrales Medium, eine sinnlos konzipierende Kraft, sondern als eine von ihrer Rezeption abhängige Kraft. Was unerwartet-katastrophale (tragische) Folgen haben kann, kommt nicht einfach aus der Wahrnehmung der Medien und Informationen der Sprache, sondern aus der unvermeidlichen Interpretiertheit der in ihr steckenden Aussagen, die dann zum entfremdeten Inhalt werden, wenn der Rezipient oder Benutzer von der historischen Bedingtheit und von bedeutungsschöpfenden Implikationen absieht.<sup>15</sup> Demgemäß würde die technizistische Trennung zwischen Zeichen und Bedeutung, Ding und Geist eine kartesianische Perspektive wieder eröffnen, die das Subjekt nicht in seiner Sprache, sondern gegenüber ihren von ihr wahrnehmbaren Objekten konstruieren würde. Da die Worte der Sprache – sicherlich seit den Romantikern – auch das Verschwiegene beinhalten, können sie auch unausgesprochene Bedeutungsbeziehungen ins Spiel bringen. Und inwieweit diese Beziehungen einen Dialog konzipieren können, hängt in nicht geringem Maße von der bewussten Anwendung ihrer Traditionen und von der Kulturalität ab.

#### Literatur:

Barta, János: *Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* [Schicksale und Krisen. Die tragischen Figuren von Zsigmond Kemény]. In: Ders.: *A pálya végén* [Am Ende der Laufbahn]. Budapest 1987, 186–217.

Bényei, Péter: *A történelem és a tragikum vonzásában* [Im Bann von Geschichte und Tragik]. Debrecen 2007.

Fried, István: *Öreg Jókai nem vén Jókai* [Bejahrter Jókai ist kein alter Jókai]. Budapest 2003.

Hansági, Ágnes / Hermann, Zoltán (Hg.): *»Mester Jókai«* [»Meister Jókai«], Budapest 2005.

Hites, Sándor: *A múltnak kútja* [Brunnen der Vergangenheit]. Budapest 2004.

---

<sup>15</sup> Vgl. Kulcsár Szabó 2004, 58.

- Jókai, Mór: *A kőszívű ember fiai* [Die Söhne des Hartherzigen]. Budapest 1964.
- Jókai, Mór: *Die Baradlays*. Übertr. Bruno Heilig, Berlin 1976.
- Jókai, Mór: *Asszonyt kísér – Istent kísért* [Frauenbegleiter – Gottesversucher]. Budapest 1995.
- Kemény, Zsigmond: *A rajongók* [Die Enthusiasten], Budapest 1958.
- Kemény, Zsigmond: *Forradalom után. Még egy szó a forradalom után = Változatok a történelemre* [Nach der Revolution. Noch ein Wort nach der Revolution = Variationen über die Geschichte]. Budapest 1982.
- Kemény, Zsigmond: *Özvegy és leánya* [Die Witwe und ihre Tochter]. Budapest 1897.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien (Berliner Vorlesung 1999)*. Berlin 2002.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Szöveg, medialitás, filológia (Költészet-történet és kulturalitás a modernségben)* [Text, Medialität, Philologie (Geschichte der Poesie und Kulturalität in der Moderne)]. Budapest 2004.
- Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Fuhrmann, Manfred et al.: *Dialogizität*. München 1982.
- Martinkó, András: *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról = Teremtő idők* [Fragmente zur Flaschenpost von Zsigmond Kemény = Schöpferische Zeiten]. Budapest 1977.
- Szegedy-Maszák, Mihály: *Kemény Zsigmond*. Budapest 1995.
- Szilasi, László: A Kopereczky-effektus [Der Kopereczky-Effekt] In: Milián, Orsolya (Hg.): »A Noszty fiú esete Tóth Marival« [»Die Hochzeit des Herrn von Noszty«]. Budapest / Szeged 2008, 90–116.

## **Elegie und Abschied als Andenken in der Sprache (János Arany, Eduard Mörike, Mihály Vörösmarty)**

Die berühmte These der Hegelschen Ästhetik, laut der »die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes ist und bleibt«<sup>1</sup>, hat man des Öfteren für manche romantischen und nachromantischen Poetiken des 19. Jahrhunderts gelten lassen. Von Hölderlin bis Mörike – um nur zwei Gegenpole zu nennen – reicht das Spektrum der in dieser Hinsicht behandelten Autoren. Von der Abwesenheit der entschwundenen Götter bis zu jener Dichtung also, die »vom heute gewesenem Tage« dichtet. Inwiefern aber die verschiedenen lyrischen Erinnerungskonzepte im Hegelschen Diktum zusammenkommen und wie ihre Verschiedenheit zu ermitteln und in der Interpretation auszuloten wäre, diese Frage bleibt freilich weiterhin ein Desiderat der Forschung. Das materialreiche Buch von Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied*<sup>2</sup>, bietet eine Beschreibung der Strukturen und Reflexionen der zeitlichen Entfernung in lyrischen Texten, die die Verabschiedung der geschichtsphilosophischen Konstruktionen und das Hervortreten der Diskontinuität in den Mittelpunkt stellt. Somit werde ein Übergangsmoment auf dem Weg in die Moderne erfasst. Gerade die herausgestellte Diskontinuität und Kontingenz aber wird als das wahre Moment der Zeit angezeigt und somit die Frage nach dem »Warum« des Abschieds – nach dem also, was ihn ermöglicht und was in ihm zur Geltung kommt – nicht eigens gestellt. Wie damit textuelle Konstellationen der Historizität der Lyrik sich ausbilden, die eine interne Dehnung des wirkungsgeschichtlichen Geschehens zur Folge haben, oder besser: in dieser auftreten und damit vergangene Texte in neuem Licht erscheinen lassen – dies bleibt unklar. Dass jede Neulektüre in dieser Dehnung der intertextuellen Dynamik eingelassen ist und damit jeder Abschied auch ein Zurückkommen auf das Verabschiedete darstellt und nicht nur dessen intentionale Entfernung vollzieht, lenkt die Aufmerksamkeit darauf,

---

<sup>1</sup> Hegel 1970, 25.

<sup>2</sup> Bohrer 1996.

dass Zeitriss nicht nur dank der Bewegtheit der Zeit entstehen, sondern auch, weil Texte, Gegenstände oder Konstellationen nicht restlos verzeitlicht werden können und immer schon das Andere der Zeit darstellen, auch wenn sie nur in der Zeit erfahren werden können. Daher entstehen Zeitriss, die gerade die Herausforderung dieses Anderen akut machen, nicht, um Kontinuität wiederherzustellen, sondern um das Wesen des jeweiligen zeitlichen Wechsels zu erkunden.

Die elegische Redeform in der nachromantischen Lyrik könnte als praktikabler Bezugspunkt dienen, um das Subjektivwerden der Erinnerung – losgelöst also von der Geschichtsphilosophie – und die damit einhergehenden sprachlichen Strategien zu befragen. Der ungarische Poet János Arany gilt als der Dichter der Elegie, dem es unaufhörlich um das Vergangene, um den zeitlichen Riss zwischen Vergangenheit und Gegenwart geht, und der wie sein deutscher Zeitgenosse Eduard Mörike das Gewesene in den Blick zu nehmen und poetisch zu bewahrheiten sucht. Soweit zumindest der Grundkonsens über weite Strecken der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung. Umso mehr wird sich der Leser aber überrascht fühlen, wenn er die Texte liest, denn das häufigste und allem Anschein nach auch wichtigste Wort dieser Dichtung, zumindest in den 50er Jahren, ist das Wort »Hoffnung«. Die »Hoffnung« gilt als ein Interpretant des Verhältnisses zwischen lyrischem Subjekt und inszenierter Zeit, ein Interpretant, der den versprechensartigen – vorgängige sprachpragmatische Muster entfernenden, referentiell nicht zu sichernden – Charakter des lyrischen Textes auf figurativ-semantische Weise auszubuchstabieren sucht. Es geht vordergründig um den Entzug, sogar um die Aushöhlung der Hoffnung, also um einen thematisierten Abbau künftiger Erwartungen.<sup>3</sup> Das Gedicht mit dem bezeichnenden Titel *Jahre, o ihr noch kommenden Jahre* (*Óh évek, ti még jövendő évek*) schreibt sogar die Erinnerung in die Perspektive der Zukunft um: »Jahre, o ihr noch kommenden Jahre, / Denen ich meine Hoffnung abspreche, / Weshalb seid ihr beeilt, / Graues in meinen Haaren vorauszunehmen? / Warum mischt sich so früh schon / in dieses Laub das fahle Blatt, / Zu

---

<sup>3</sup> Zur kulturhistorischen Kontextualisierung der »Hoffnung« bei Arany vgl. Németh 1985, 587–591.

erinnern den fröhlichen Baum, / Daß er einmal verdorrt und – nicht mehr lebt!«<sup>4</sup> Die Vergangenheit wird eigentlich nicht erinnert, der zeitliche Riss zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem wird nicht als solcher anvisiert – die Ablösung von der Vorgeschichte kommt vielmehr darin zum Vorschein, dass die »Hoffnung« in der Gegenwart nicht mehr möglich ist und dieser Zustand sich auch auf die Zukunft erstreckt. Die Zukunft wird als eine Verlängerung oder Kopplung der Gegenwart verstanden, und gerade dieser temporale Zug wird den Anschluss an die Vergangenheit unmöglich werden lassen. Will man das zugespitzt formulieren, so kann man sagen, dass der Abschied von der Vergangenheit aus dem Ineinander von Gegenwart und Zukunft, aus der Referentialisierung des Versprechencharakters der lyrischen Rede resultiert. Die Funktion der Erinnerung bestand gerade in ihrem Verhältnis zur Hoffnung, wie es vom Gedicht *Die Wehmut des Sängers* ausgedrückt wird (»... stolze Erinnerung und Hoffnung« seien in der Vergangenheit möglich gewesen). Die Erinnerung ohne Hoffnung ist für diese Lyrik nicht denkbar, das Programm des Andenkens wird von der zukünftigen Erwartung her konzipiert. So konstatiert das Gedicht *Dem Andenken Széchenyis (Széchenyi emlékezete)* im Hinblick auf die Zeit vor Széchenyis Tätigkeit: da sei »nur noch Erinnerung gewesen, keine Hoffnung mehr« und leitet davon den umkehrenden Imperativ ab: »verwandle sich Erinnerung in Hoffnung«. Auch wenn die Hoffnung als etwas Unmögliches erachtet wird, die Struktur bleibt dieselbe: die Abgetrenntheit der Gegenwart von der positiven Vergangenheit kommt nicht im Anderswerden letzterer zum Ausdruck, sondern darin, dass die von ebendieser Vergangenheit veranlassten Hoffnungen für die Zukunft nicht mehr gelten. Es scheint, dass für die negative Kontinuität zwischen Hoffnung und Erinnerung gerade die elegische Sprechweise bürgt, insofern das sprachliche Verhalten des lyrischen Ichs im Gedicht auf eine Weise präsentiert wird, die die modale Einheit des lyrischen Sprechens nur in einem Umgreifen der zeitlichen Horizonte gewährleisten kann. Wo aber ist das zentrale Motiv des Ineinandergreifens von Erinnerung und Hoffnung zu verorten?

---

<sup>4</sup> Die ungarischen Gedichttexte, wenn nicht anders markiert, sind meine Übersetzungen – Cs.L.



Das bereits erwähnte Gedicht *Jahre, o ihr noch kommenden Jahre* verwendet in seinem Schluss einen Begriff, der nicht nur auf der Klangebene, sondern auch kontextuell mit dem Prinzip Hoffnung in Verbindung gebracht wird: die »Tugend«. Das auffällige Echo von »Tugend« (»erény«) auf »Hoffnung« (»remény«) lässt die beiden ineinander übergehen: die Aufrechterhaltung der Hoffnung ist also in dieser Axiologie als die zentrale Tugend anzusehen. Dazu kommt noch der »Gewinn« (»elnyerém«), in dem beide, »Hoffnung« und »Tugend«, widerhallen, das heißt, die beiden Grundqualitäten treffen in einem Subjekt aufeinander, das damit seine elegische Grundhaltung zu artikulieren vermag. Diese elegische Sprechweise besteht in nichts anderem als in der moralischen Beurteilbarkeit des Vergangenen und des Zukünftigen, insofern diese die in der Vergangenheit für möglich, für die Zukunft aber für unmöglich gehaltene Hoffnung auf ihr Handlungssubstrat hin in den Blick nimmt. Dass das Handeln beurteilt werden kann, deutet – so meine These – darauf hin, dass diese Lyrik am Glauben an das Handeln festhält. Für sie ist also die Einheit von Tun und Täter maßgebend. Dazu ist die referentielle Identifikation des Handelns unerlässlich zusammen mit dessen zukünftigen Implikationen, was die nicht-festlegbare Prolepse des Versprechens von der Handlung, die Handlung *als* Versprechen wiederum kurzschließt.

Die Verse *Morgen und Abend* sind mit Mörikes bekanntem Gedicht *Um Mitternacht* verwandt, indem sie das Vergangensein des Tages reflektieren. Im Gedicht von Mörike werden – was den »heute gewesenen Tag« betrifft – zumindest zwei Perspektiven inszeniert: die visuelle Perspektive der Nacht (»Ihr Auge sieht die goldne Waage nun / der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn«) wird mit dem »Rauschen« der Quellen konfrontiert, mit dem akustischen Code des »uralte[n] Schlummerlied[es]«. Damit werden zwei Modi gewonnen, die zeitlichen Zusammenhänge zu artikulieren: der Blick der Nacht gilt dem »Sein« (dem »flüchtigen Stunden gleichgeschwung'ne[n] Joch«, das Rauschen und Singen der Quellen evoziert das mit diesem Sein notwendigerweise in Streit geratende »Werden«. Sie sind aber nicht streng voneinander zu trennen, denn beide sind unterwegs zum Anderen: der visuelle Modus der Erinnerungsperspektive der Nacht gleitet ins Klangliche hinüber (»Ihr klinget des Himmels Bläue süßer noch«), das Rauschen der Quellen

seinerseits kommt einem »Schlummerlied« nahe, das obendrein noch »uralt alt« ist, also eine Figur des Zitats darstellt. Der Umschlag »um Mitternacht« ist in diesem doppelten Erinnerungszusammenhang nicht bloß als ein Übergang zwischen zwei »Jetzt«-Momenten zu situieren, sondern auch als ein Perspektivenwechsel in der Grundbewegtheit der Erinnerung zu vollziehen, damit das so Erfasste interpretiert werden kann. Bei Arany werden »Morgen« und »Abend« voneinander unterschieden, der »Morgen« wird nicht als etwas Vergangenes erinnert, geschweige denn zitiert, das in die Gegenwart gerade infolge seiner Entzogenheit so einbrechen könnte, dass es damit die Subversion der Erinnerungsstrategien implizieren würde. Die Frage des »Abends« an den Tag ist nämlich die Frage nach seinem Beitrag zum Weitergehen in die Zukunft: »Was hast du, Wandergeist *heute* mitgebracht, / Damit es dich zum *Morgen* erhebt? ... / Der freundliche Strahl deines Bewusstseins ist glücklich, / Wenn er auf das Heute zurückblickt«. Die Reflexion gilt also der unterstellten oder postulierten Kontinuität, letztendlich dem übergeordneten Prozess der Lebenszeit als Weltzeit, keineswegs dem Verhältnis zwischen Erinnerung und Erinnerungtem. Damit wird im elegischen Ton die Verheißung der Integrität des Subjekts von dem »Bewusstsein« abhängig gemacht, das die Selektion auf den Beitrag des Tages zur Kontinuität hin vollzieht. Also wird hier eher das »Bewusstsein« gefeiert als die Möglichkeit des Erinnerns in Bezug auf den Akt ebendieses Erinnerns mitgedacht.

Kehren wir zu der oben erwähnten Unmöglichkeit der Hoffnung zurück, denn damit wird in der Lyrik von János Arany anscheinend eine alternative Zeitkonzeption angezeigt. Diese Zeitkonzeption der nivellierten, ziel- und sinnlosen Zeit steht auch mit dem jeweiligen elegischen Wendepunkt in engstem Zusammenhang. Das Gedicht *Am Jahresende (Év utolján)* verabschiedet das gerade vergehende Jahr durch die Feststellung der Unmöglichkeit der Erinnerung würdigen Momente: »Was hast du für Freuden mir geschenkt? Welche Erinnerung denn hinterlassen? / Nicht einmal so viel, wie der Kalender von letztem Jahr, / Der vergeblich sagt: ›Donnerstag, Freitag‹, / Wenn ich ihn einmal fortgeworfen, schaue ich nicht mehr in ihn hinein.« Wenn sich das nur auf die wertlose Zeit beziehen lässt, die nach dem Aufgeben der »Hoffnung« Oberhand gewonnen hat in der Weltanschauung des lyrischen Ichs, so bietet das Gedicht

*Wie ein ohnmächtiger Wanderer (Mint egy alélt vándor...)* ein differenzierteres Bild, insofern es die Gesamtheit der Zeit im Hinblick auf das Verhalten des lyrischen Subjekts anvisiert. Dieses Gedicht ist zum Teil auch als eine Enthüllung der in dieser Lyrik herrschenden Zeitstrategien zu lesen: »Ich bin in der Gegenwart gewandert, habe in der Zukunft gelebt. / Die Minute der Gegenwart war eine fremde Stadt, / In der man als Reisender im Vorübergehen nicht einmal anhält, / Sich nicht einmal umschaute, da das Ziel noch ferne ist. // So hat das Morgen immer schon das Heute entführt, / Ich wagte nicht zu leben, weil ich leben wollte ...« Hier wird keine eindeutige Axiologie entworfen, die die wechselseitige Zuordnung der Zeitschichten festlegen würde, sondern gerade jene referentielle, nicht-versprechensartige Hinauszögerung in die Zukunft angeklagt, die sich oben als die Verunmöglichung der Erinnerung herausgestellt hatte. Die verräumlichende Metapher für die Zeit zeigt an, dass die Zeit für diese Lyrik bestenfalls als ein abzuschreitender Raum in Frage kommt – wo man also gleichsam Punkte hinter sich lässt und andere zu erreichen trachtet – und nicht als eine Konstellation, deren eigener Schichtung sich – infolge der sie erkundenden Perspektiven – neue Ausprägungen zufügen ließen. Die mechanische, ziel- und richtungslose Selbstwiederholung der Zeit ist die Einsicht mancher Texte, die aber jeweils am Schluss der bereits zitierten Gedichte oft in einen elegischen Trost transformiert wird: »Trost habe ich gewonnen, denn so viele leiden noch, / Und viele bessere noch als ich; / Warum nicht auch ich ... ein Körnchen Staub: das / das Rad des Schicksals mitschleppt und wegwirft.« (*Jahre, o ihr noch kommenden Jahre*), oder: »Der Strahl deines Bewußtseins ist glücklich, wenn er auf das Heute zurückblickt« (*Morgen und Abend*). Die Wandermetaphorik im Wander-Gedicht, die Inszenierung des unaufhörlichen Rennens des »fliegenden Juden« gehören in denselben Kontext der nivellierten Zeit. Gerade das Umprägen ins Elegische lässt aber darauf schließen, dass – dies ist meine zweite These – *die bloße Jetztfolge der Prozessualität der Zeit keineswegs im Gegensatz steht zum Glauben oder Postulat der Kontinuität von Handeln* (also zur »Hoffnung«), wo das Heute nach seiner Leistung im Hinblick auf das Vorbereiten des Morgen befragt wird. Tun und Täter sind also immer noch eins – auch oder gerade

in der Prozessualität, wo also Vorenthalt und Verweigerung des Zeitlichen – seiner Dimensionen – zusammenfallen.<sup>5</sup>

Die Gründe dieser Auflösung der Zeiträume sind ihrerseits sprachlicher Natur: sie liegen in der elegischen Sprechweise. Bevor ich einige der Elegien in dieser Hinsicht befrage, sei auf das Gedicht *Ich lege meine Laute nieder* (*Letészem a lantot*) verwiesen, das die Seinsweise des »Liedes« oder »Gesanges« vor und nach dem Zeitbruch reflektiert. Die einschneidende Strophe lautet wie folgt: »Was seid ihr jetzt, ihr Waisenklänge? / Die Seelen toter Melodien, / die aus dem Friedhof wie Gespenster / noch nach dem Tode geisternd ziehn. / Vielleicht die Stimme in der Wüste, / Ein Leichentuch, ein Totenkranz ... / Wohin bist du entflohen, entschwunden, / du meiner Seele Jugendglanz?«<sup>6</sup> Das wäre also die Arany'sche Variante für die Möglichkeiten der Lyrik nach der Kunstperiode. Bereits die Modalität bezeugt, dass die Identifikation des lyrischen Ichs mit dem »Gesang« keineswegs gefährdet ist. Ursprünglicher aber bürgt für die Anthropomorphisierung des »Gesangs« seine Ansprechbarkeit seitens des Ichs, die mit der Selbstapostrophe korreliert. Diese Momente sichern den Status des Gesangs als einer integren Größe und zwar unter der Schirmherrschaft der lyrischen Stimme. In diesem Fall ist aber der Gesang alles andere als eine »Waise«. Dass sich der Sprachgebrauch nach der Reflexionsfigur des Abschieds nicht verändert, bezeugt die Wendung vom »blumenartig gemusterten gestickten Totenkranz«, die eine fast wörtliche Wiederaufnahme eines Beschreibungselementes der positiven Zustände der Vergangenheit darstellt (»die gestickten Blumen an der Wiese«). Noch eindeutiger spricht aber die Zeile »die Stimme in der Wüste«: die Autonomie des »Wortes« bleibt unangetastet, auch wenn die Zuhörer entzogen sind – dies bleibt ohne Auswirkung auf das Selbstverständnis der lyrischen Stimme, die in dem »rufenden Wort« repräsentiert wird.

Das ein Jahr später entstandene Gedicht des Romantikers Mihály Vörösmarty mit dem Titel *Vorwort* (*Előszó*) gemahnt auf motivischer Ebene an das Gedicht von Arany. Gerade die Figuration des »Wortes« – das bei Vörösmarty meistens ein nicht-anthropo-

---

<sup>5</sup> Zu dieser Dimensionalität der Zeit vgl. Heidegger 1969.

<sup>6</sup> Übers. von Bostroem 1982, 62–63.

morphes Geschehen darstellt – ist aber auffallend anders, denn genau dessen Verlautbarung wird nicht repräsentiert, sondern zuerst nur im Konditional, in einer Zukunftsgerichtetheit (»Vor Freud und Hoffnung zitterte die Luft / im Wunsch, die heil'ge Botschaft zuzusenden, / und mit der Stimme einer bessern Schöpfung / zu grüßen neu und glorreich alle Welt.«)<sup>7</sup>, nachher im Modus der Nachträglichkeit, der Erinnerung inszeniert (»Das Wort ertönte. Und es hallte wider / in Höhn und Tiefen.«). Die Stimme ist ihr eigenes Echo, sie ist draußen, in der Welt – sie wird von dem sie immer schon in etwas Vergangenes verwandelnden Hören nicht getrennt. Gerade dieses Hören ist aber auch kein anthropomorphes Vernehmen, sondern eher eine Abstraktion, die Einschreibung der Stimme in Kontexte ihrer Multiplizierung, ihrer Ablösung von der vermeintlichen Redeinstanz. Die Selbstpräsentation der Stimme in ihrem Klangwerden ist nicht möglich. Tun und Täter rücken auseinander – so wie die lyrische Stimme sich nur als Wiederholung eines bereits gehörten Wortes präsentieren kann, ohne dass sie es als solches auch gleich mit den sonst unvermeidlichen semantischen Indizes bestimmen würde.

Die elegische Modalität bei Arany ist niemals eine Sprache, die das Vergangene auch interpretieren und es nicht bloß als Vergleichsfolie behandeln würde, sondern vielmehr die Antwort der Subjektivität auf die von ihr so wahrgenommene dürftige Zeit. Das späte, berühmte Gedicht *Stirb singend (Mindvégig)* ist gleichsam ein Widerspruch zu dem fast drei Jahrzehnte früher geschriebenen *Ich lege meine Laute nieder*, insofern hier gerade das Weiterdichten als elegischer Trost angeführt wird. Dies könnte man auf thematischer Ebene als einen Wandel in der Lyrik von Arany bewerten. Der Selbstapostrophe wird hier die gleiche Funktion zugeschrieben: sie ist Ermöglichung und zugleich Bezeugung der Selbstvergewisserung der lyrischen Stimme. Auch die Figuration des in die Wüste hineingerufenen Wortes kehrt zurück: »Du singe ob einer / dir zuhört, ob keiner ...«<sup>8</sup> Nicht die Interpretierbarkeit des »Liedes« oder des »Wortes«, sein Dasein beim Anderen, mehr noch: sein *Kommen* vom Anderen, d. h. sein Hören in der Welt, stehen im Vordergrund

---

<sup>7</sup> Übers. von Deicke 1984, 55.

<sup>8</sup> Übers. von Bieler 1982, 112–113.

dieses lyrischen Sprechens, sondern die Vollziehbarkeit der identischen Redeweise, gleichsam als eine Sicherung des künftigen Modus des Sprechverhaltens (insofern das Fehllesen des Versprechens und des Affekts als Intention in den Figurationen der »Hoffnung« erscheint). Denn dies bürgt für die Einheit von Tun und Täter – die Verdopplung und damit Depersonalisierung der Stimme, die Unmöglichkeit, das Versprechen *zur Verantwortung zu ziehen* (seine Intentionalität und Referentialität zu sichern), würde diese Einheit aufsprengen. Der elegische Sprachgebrauch ist gerade der Garant dieser Einheit, daher wird er nicht als eine Veränderung der lyrischen Sprechinstanz in Szene gesetzt, als eine *Sprache* also, die etwas interpretieren und nicht nur pragmatische Einlösungen erzielen oder rhetorische Anweisungen geben würde. Dies wird poetologisch nur möglich infolge der Personalisation der lyrischen Stimme, die in der Selbstanrede, in der »Vertrautheit des Du«<sup>9</sup>, die Strategien der lyrischen Adressierung steuert. Der personale – nicht notwendig individuelle – Index der Stimme sichert damit die rhetorische und referentielle Signifikanz des lyrischen Sprechens.

Hier bietet sich als Vergleich die poetologische Reflexion des elegischen Tons in Mörikes Gedicht *An eine Äolsharfe* an. Dieses Gedicht vollzieht zusammen mit anderen Texten des Dichters eine Veräußerlichung der elegischen Modalität. Der Apostrophe ist nämlich ihre Wiederholbarkeit eingeschrieben: »Angelehnt an die Epheuwand / Dieser alten Terrasse, / Du, einer luftgebornen Muse / geheimnisvolles Saitenspiel, / Fang' an, / Fange *wieder* an / Deine melodische Klage!« (Hervorh. von mir). Die Wiederholung bezieht sich im Zuge dieser Anrede freilich auch auf die Klage selber, und damit wird jene virtuelle Verselbständigung des elegischen Tons hervorgetrieben, die es erst erlaubt, diesen als einen Sprachmodus in den Blick zu nehmen. Denn diese Modalität als eine historische Möglichkeit des lyrischen Sprechens gerät in einem inszenierten Transfer in den Raum des aktuellen Gedichtes, »fern herüber, / Ach! von des Knaben, / Der mir so lieb war, / Frisch grünendem Hügel«.

---

<sup>9</sup> Wie Németh hervorgehoben hatte, freilich mit einem affirmativen Akzent: »eine solche befehls- und thesenartige Formulierung, damit der Zuhörer keine Möglichkeit habe ihr auszuweichen. Um so mehr, als er den Zuhörer kennt, da dieser er selbst ist.« 1987, 81.

Sie wird von den Winden buchstäblich in die Gegenwart des Mörike'schen Gedichtes über-liefert. In ihren Tönen wird gleichsam die Natur gespeichert oder aufgeschrieben, denn der »frisch grünende Hügel« ist nur im Ton da, in dessen Gedächtnis, und nicht als sichtbare Gegebenheit. Das Wiederholungsmoment zeigt sich auch in der dritten Strophe, und zwar in einer Umkehrung, insofern nicht bloß die intentionale Anrede des Subjekts das (erneute) Erklängen der »melodischen Klage« verantwortet, sondern diese Klage selber bis zu einem bestimmten Grad Innerlichkeit des Subjekts veräußerlicht: »Aber auf einmal, / Wie der Wind heftiger herstößt, / Ein holder Schrei der Harfe / *Wiederholt, mir* zu süßem Erschrecken, / *Meiner Seele* plötzlicher Regung« (Hervorh. von mir).<sup>10</sup> Dies erfolgt in einem Moment der Plötzlichkeit – wobei gerade das Plötzliche auch »wiederholt« werden kann, jedenfalls ist nicht eindeutig auszumachen, ob die Wiederholung zum Plötzlichen führt, es gleichsam verursacht (im Sinne vom »Erschrecken«) oder das Plötzliche etwa den Effekt der Wiederholung generiert. Wie dem auch sei, Mörikes Lyrik vollzieht auch in anderen Kontexten das Ambivalentwerden der Tonalität: im Gedicht *Auf einer Wanderung* brechen zuerst verschiedene Stimmen in den Text oder zumindest in den Hörbereich des lyrischen Subjekts ein – erst darauf kommt die Musenanrede als eine Art Namensgebung. Sie erfolgt also in der Nachträglichkeit, als eine Antwort auf das epiphanische, die Intentionalität des Subjekts destruierende Moment. Im Gedicht *Josephine* oszilliert die Bestimmbarkeit des Tons zwischen dem kirchlichen Gesang und der »schlichten Rede«, beide von dem nicht eigens angeredeten Du kommend. »O dieser Ton« – gerade die Deixis der Modalität, sogar der Sprachcharakter des »Tons« wird also unentscheidbar und damit auch die Richtung der Apostrophe zumindest verdoppelt.

Beim späten Arany gibt es immerhin Andeutungen, die gerade die skizzierten Grundprinzipien seiner eigenen poetischen Praxis in Zweifel ziehen, sie zumindest relativieren. Das Gedicht *Ex tenebris*

---

<sup>10</sup> Mörike avanciert damit zum Vorfahr von Nietzsche, der in seinem Gedicht *An der Brücke stand ich ...* die »Seele« des Ich direkt mit dem »Saitenspiel« gleichsetzt: »Meine Seele, ein Saitenspiel, / sang sich, unsichtbar berührt, / heimlich ein Gondellied dazu ...«

rückt die Sprache der »Hoffnung« – diese auch zitathaft markierend – in eine ironische Perspektive: das »Erscheinen des neuen Lichtes« wird mit dem Austrinken des »Glases der Blindheit« rückwirkend, der »Strahl« des »ewigen Lichtes« mit Blick auf die Zukunft gelöscht – und damit das »Warten« gerade im Hinblick auf das Erwartete als »blind« qualifiziert. Ein anderes Gedicht, *Der alte Herr und seine Zither (Tamburás öreg úr)*, spricht den Vergangenheitscharakter der Lieder, die von dem »alten Herrn« instrumentalisiert werden, an und begrenzt die Reichweite zumindest einer bestimmten Art von elegischem Trost: »Manchmal erwacht ein Sang in trüben Stunden, / den einst vielleicht die Lutherzeit erfunden, / beschwert von Sündelast, von bitterer Reue / und hebt das Herz empor zu Gott in Treue. // Das alles kriegt er nicht heraus beim Klimpern, / er stellt es sich nur vor mit gesenkten Wimpern. / Mal ist er selbst an einem Mißton schuldig, / mal ist's das Instrument – man wird geduldig.«<sup>11</sup> Das so repräsentierte lyrische Subjekt dichtet dem Lied zwar vordergründig die Momente der »Sündenlast«, der »Reue« oder der »Treue« hinzu – dies lässt sich aber auch auf den »Trost« selbst beziehen. Damit kann auch der »Trost« als eine fingierte oder überlieferte Sprachmodalität ausgelegt werden, die keine intentionale Selbstbetätigung des Subjekts alleine darstellt. Diese Eingrenzung der Möglichkeiten des poetischen Verhaltens gibt sich auch in der Trennung zwischen dem Instrument – der Sprache – und dem sich seiner bedienenden Subjekt kund. Dies könnte mit dem oft hervorgehobenen sprachlichen »Humor« beim späten Arany gemeint sein: das Verhältnis zu den »Liedern« wird einer Relativierung unterworfen. Diese Referentialität enthebt das sprachliche Ereignis zwar nicht auf eine radikale Weise seines vermeintlichen Bewirkenden, führt aber auch nicht einfach in alltägliche Kontexte, sondern hebt die Geltung der moralisierenden Instanzen (»Sündenlast«, »Reue«, »Treue«) auf, zeigt sie als semantische Projektionen an. Damit wird jeder Innerlichkeit, die die Begründung des lyrischen Sprechens anzugeben im Begriffe war, der Boden entzogen. Diese Innerlichkeit kommt vielmehr einem »Träume« oder dem Gehört-haben gleich: »Manchmal entspringt ein neues Lied der Saite. / Aufschreiben? Ach, mag's

---

<sup>11</sup> Übers. von Engl 1982, 110, von mir leicht verändert – Cs.L.



fliegen in die Weite. / Und fällt's ihm wieder ein, ein Klang, ein leiser ... / Hat er's gehört? Hat er's geträumt? Was weiß er ...« Das heißt freilich noch nicht, dass über die vermeintliche »Vorstellung« hinaus auch das vorstellende Subjekt selbst sich als Fiktion entlarven würde, gerade infolge der sprachlichen Bedingtheit der »Vorstellung«, insofern diese nur dank einer ihr vorgängigen diskursiv-wissenspoetologischen Kodifizierung artikuliert werden kann.

Auf dem Weg zu einer Poetik der Depragmatisierung kommt Arany vielleicht am weitesten in dem Gedicht *In fruchtloser Stunde* (*Meddő órán*, 1877). Hier werden die »Gedanken« des lyrischen Ichs einer desemantisierten Kontingenz überantwortet: »Blick ich in die große Nacht hinein, / Erde schläft in ihrem Schatten ein: / Meteore fallen hier und dort, / die Gedanken kommen, gehen fort. // Seifenblasen scheinen sie zu sein, / glitzernd, wie der fernen Sterne Schein: / Doch nur bruchstückhaft ist beider Bahn, / sie zerplatzen, eh sie ganz sich nahn.«<sup>12</sup> Dies geschieht auf eine Weise, die in dem Vergleich zwar eine gewisse romantische Parallelität von Naturerscheinung und Innerlichkeit bewahrt, aber die Äußerlichkeit des Vergleichs (dieser zeigt sich nur in der Bewegung und in der Leere der »Sterne«) lässt wiederum vermuten, dass in dieser poetischen Konstellation weder die Natur als organische Gegebenheit noch die Vorstellungen des Subjekts als Bedeutungskonkretisierungen präsent sind. Es gibt also keine Korrespondenzen gemäß der »romantischen Erwartung«, »daß der innere Zustand des Gemüts symbolisch in der Landschaft als äußere Natur Ausdruck finde«<sup>13</sup>, vielmehr büßt die Ordnung der Analogie jegliche Transzendentalität ein. Die Leere und die partielle Avisualität der verglichenen Gegenstände, und damit die Hinfälligkeit des subjektgesteuerten Vergleichs, kommt nicht bloß in der wörtlichen Formulierung zum Ausdruck, sondern viel effektiver in der Diskrepanz zwischen Erwartung (der zu laufenden »Bahn« der Gestirne/Gedanken) und dem Ereignis des Abbrechens. Antizipation und Geschehen trennen sich, und damit weicht die Entleerung der Sterne (Welt) und der Kognition (Subjekt) der Ateleologie und Kontingenz des Ereignisses. Die Antizipation der Bahn ist auf eine unvermeidliche Weise immer schon da, lässt sich

---

<sup>12</sup> Übers. von Bostroem 1982, 120.

<sup>13</sup> Vgl. Jauß 1989, 181.

aber nicht restlos realisieren oder – was damit zusammenfallen würde – repräsentieren: das Ereignis manifestiert sich im Anderswerden der Antizipation. Diese konstellativen, der Lesbarkeit überantworteten Zusammenhänge werden in einem wichtigen Gedicht der ungarischen Spätmoderne, in »*Unser Dichter und seine Zeit*« (1937) von Attila József, wieder aufgenommen und münden in eine avisiuelle Unentscheidbarkeit. Bewegung und jeweiliger Ort verlieren hier ihre räumliche Bestimmbarkeit, und damit kommt ein komplexes Ineinander von Begriff(lichkeit)en zustande, das mehrfache Lesbarkeiten des entteleologisierten und textualisierten »Gedankens« erlaubt. Das »All« – die Erde und die Gestirne – kann sich hier sowohl in das »Nichts« als auch bereits in diesem »Nichts« bewegen: als »Leere« (»Weltleere«, die andere Bezeichnung für »Weltall« im Ungarischen) im »Nichts« wird es jeglicher Visualisierung oder Vorstellbarkeit entkleidet (wie das schon in den ersten zwei Strophen zu beobachten war, im Verhältnis von »Nichts« und »Gedicht«, das eine aporetische Synekdoche bildete, insofern das »Nichts« im Gedicht »schwebte«, das seinerseits in der selben Weise einem Nichtigem gleichkam).

Und erst nach diesen Überlegungen wird man der poetischen Erscheinung gewahr, dass Vörösmarty dem Prinzip »Hoffnung« bereits das sprachliche Moment angedeihen ließ. Im Gedicht *Vorwort* ist die »Hoffnung« nichts anderes als eine Begrüßung, also eine Anrede – der »Welt« durch die »Luft«. Dieser Stimme als einem Versprechen lässt sich also kein Körper zuordnen, aber auch keine Gegenwärtigkeit, denn sie wird immer schon als etwas Vergangenes vernehmbar sein. Die performative Verkündigung ist nur in ihrem Echo, in ihrem Wiederhallen erfahrbar. Also wird die »Hoffnung« in die Perspektive der Nachträglichkeit versetzt, die lyrische Adressierung als vermeintliche »Ursache« des performativen Geschehens<sup>14</sup> in einen desanthropomorphen Raum bar jeglicher Innerlichkeit transponiert, der die Entfernung der Stimme von sich selber zur Folge hat. Denn die »Höhe« kann den Klang schwerlich widerhallen lassen: diese »Höhen« und »Tiefen« sind

---

<sup>14</sup> Vgl. die scharfsinnige Bemerkung von Barta: »Vörösmarty baut die Kette der Kausalität nicht einmal in die Reihe der Ereignisse ein wie Arany dies tut« 1937, 405.

also nicht nur räumlicher Art – so wie das Gedicht hier vom »Wort«, nicht bloß von der »Stimme« handelt –, sie betreffen die Vernehmbarkeit des sprachlichen Geschehens selbst, insofern diese sich im voraus nicht bestimmen oder kontrollieren lässt.<sup>15</sup> Folglich ist nicht nur die räumliche Verortung der Stimme unmöglich<sup>16</sup>, sondern wird vielmehr ihre Identität mit dem Sprachereignis oder mit dem »Tun« unbestimmbar – sie gleitet buchstäblich ins Bodenlose. Die Stimme als »Wort« ist kein Erzielen des Performativen – sie *ist* das Performative, *aber in ihrem Wiederhallen*. Die Wiederholung schreibt die Stimme in die »Auswendigkeit des Schallraumes«<sup>17</sup> hinein. Es gibt immer schon ein anderes, wenn auch virtuelles Sprechen (als das Gedächtnis nicht-anwesender sprachlicher Elemente) in der Stimme: für dieses Ineinander steht der Begriff des »Wortes« bei Vörösmarty. Die Stimme als Innerlichkeit ist in dieser Poetik nicht gegeben.

Die Zukünftigkeit des sprachlichen Ereignisses oder anders ausgedrückt: sein performatives Versprechensmoment ist – nur scheinbar paradox – als seine Nachträglichkeit zu bestimmen. Dies wurzelt in jener Verdopplung, dass das lyrische Ereignis weder die Folge noch den Gegenstand des Versprechens darstellt, dass es vielmehr selbst das Versprechen ist, das die Transgression der sprachpragmatischen Kontexte verspricht, ohne diese restlos zu verlassen. Die Seinsweise des Versprechens ist daher notwendiger-

---

<sup>15</sup> Das Echo bei Vörösmarty unterscheidet sich in erheblichem Maße etwa von dem »analogical echo« bei Wordsworth, das zwischen Natur und Menschlichem vermittelt, es ist aber auch mit dem Echo als »der Öffnung in das Göttliche« bei Hölderlin nicht zu verrechnen (hierzu s. de Man 1984, 59). Es ist vielmehr ein kontingentes Ereignis, dem seine Zufälligkeit gerade infolge seiner gedächtnisbedingten Seinsweise zukommt – es oszilliert zwischen dem Vollzug und den Spuren seines Stattfindens. Folglich kommt es auch ohne ein geschichtsphilosophisches Substrat aus, denn dieses Ereignis ist den Ordnungen der Geschichte (Historie) genauso fremd wie denjenigen der Natur. Dieser Wiederhall ist von daher ein Effekt des Erhabenen oder Kolossalischen, das immer schon »doppelt sein muß« (vgl. hierzu Derrida 1992, 175).

<sup>16</sup> Wie etwa im Gedicht von Storm: *Meeresstrand*. 1856: »Vernehmlich werden die Stimmen, / Die über der Tiefe sind.«

<sup>17</sup> Vgl. Menke 2000, 310.

weise – obzwar nicht auf identifizier- und objektivierbare Weise – eine doppelte: sowohl ereignishaft als auch kontaminiert vom Versprochenen. Dies aber heißt, dass das Versprechen wie das Versprochene (die »Hoffnung«, »remény« und die »Tugend«, »erény«) einen *Text* als Konstellation darstellen, und nur in ihrem textuellen Dasein und in ihrer Lesbarkeit – nicht einfach in zeitlich-formalem Sinne – auf nicht-identische Weise zusammenfallen. Die Apostrophe kann sich nur dann auf die Zukunft beziehen, wenn sie in ihrer Entfernung von sich selber einen Text – dessen »Höhn und Tiefen« – freilegt, dessen Lektüre sie immer schon war. Aber nicht nur der Text tut sich hier auf, sondern die Entfernung lässt damit einhergehend eine andere mögliche Lektüre desselben Textes hervortreten, resp. sie – die Entfernung – wird nur im Versprechen dieser anderen Lektüre möglich. Der Entwurf der Zukünftigkeit ist infolge dieses Zurückkommens auf den vorgängigen Text kein Tun eines Täters, er lässt sich auf keine Ursache, das heißt mit Nietzsche: auf kein »Ding«, kein »Subjekt«, keinen »Willen«, keine »Absicht« zurückführen, denn das wäre das Gegenteil der Zukünftigkeit als Offenheit, insofern »der angebliche Causalitäts-Instinkt nur die *Furcht vor dem Ungewohnten* [ist] und der Versuch, in ihm etwas *Bekanntes* zu entdecken«. <sup>18</sup> Das Gedicht *Die Menschen (Emberék)* räumt bereits in seinen ersten Zeilen mit der Evokationskraft des »Gesangs«, spricht: mit der lyrischen Apostrophe, auf und überantwortet das »Wort« dem »Sprechen« der »Welt«. Gerade die Stimmen von »Gram« und »Herz«, als anthropomorphisierte, von der Handlung des Menschen metaphorisch verursachte Klänge der Natur werden von dem nicht auf den Menschen ausgerichteten Rauschen der »Welt« gelöscht. Damit werden das Bewusstsein und der moralisierende Diskurs radikal in Zweifel gezogen: »Geist, Sünde, Tugend, nichts hat mehr Gewicht ...« <sup>19</sup> »Tugend« und »Hoffnung« lassen sich nicht mehr oder nur in ihrer wechselseitigen Nichtigkeit aufeinander beziehen. Denn ihre Annahme, resp. ihr Vollzug – mit Nietzsche gesprochen: »das Versprechen-können« – verdankt sich der »aktiven Vergesslichkeit« <sup>20</sup>, jenem Vergessen, das

---

<sup>18</sup> Nietzsche 1980b, 275–276.

<sup>19</sup> Übers. von Fühmann 1984, 51.

<sup>20</sup> Vgl. Nietzsche 1980b, 291–292.

das nicht-diskursive Sprechen der »Welt« zu verdrängen trachtet. Das hat einen sprachlichen Index: den Code der metaphorischen Identifizierung von »Regen« und »Wind« mit dem Menschlichen, und zwar so, dass letzteres als Ursache für die Naturerscheinungen fungiert. Das hat insofern etwas mit dem »Versprechen-können« zu tun, als es ein Subjekt voraussetzt, das in einem Akt der Apostrophe sowohl das Versprechen als auch die metaphorische Substitution vollzieht. Das aber ist allem Anschein zuwider keine Eröffnung der Zukunft entsprechend dem Gedicht von Vörösmarty, sondern eher die Einübung oder Praktizierung einer bereits etablierten Mnemotechnik<sup>21</sup>, um das Fremde auf Bekanntes, in diesem Fall: das Desanthropomorphe auf Menschliches zurückzuführen. Aber auch das Aufschließen der Zukunft kann sich seinerseits nur als ein anders gearteter Vollzug der Mnemotechnik der Metapher verwirklichen und nicht als ein Blick auf das zu erfassende Zukünftige, denn das würde nur die »Hoffnung« reproduzieren, die den unvordenklichen Vorenthalt ebendieses Zukünftigen zu beseitigen sucht. Die Metapher des »Blitzes« in der dritten Strophe weist auf den »Regen« und den »Wind« zurück, bloß mit einer Umkehrung des metaphorischen Verfahrens: nicht die Naturerscheinung wird zuerst erwähnt und darauf ihre Entsprechung zum Menschlichen verkündet, sondern der abstrakte Begriff von »Ruhm/Nachricht« wird in ein sich entziehendes Naturphänomen überführt. Wenn die »Nachricht« nur ein Blitz ist in der Nacht, dann wird ihre Lesbarkeit unsicher. Und das gilt auch für die Inskription des Refrains (eines Wiederhalls also), denn der Doppelpunkt setzt die Aussage »Es gibt keine Hoffnung!« mit der »Nachricht« gleich, folglich wird die Deutbarkeit dieser Aussage selber ambivalent. Hier findet man keinen anthropomorphen Index mehr, der gleichsam in seinem Handlungsaspekt den Interpretant der Metapher angeben würde. Die Nachricht »Es gibt keine Hoffnung!« ist demzufolge keine Mitteilung, kein »Tun« überhaupt – sie ist ein sprachliches Ereignis, das keinen Täter voraussetzt, so wie der Blitz auch in seiner Ereignishaftigkeit aufgeht, bar jeglichen Handlungsträgers. »Es gibt keine Hoffnung!« – das ist keine bloße Antwort auf etwas, sondern gerade in seinem Ambivalentwerden (in seinem refrainartigen »Widerhallen«) wird es

---

<sup>21</sup> Vgl. Nietzsche 1980b, 295.

zum Ereignis, das das »Rauschen« der Welt erst erfahrbar macht. Der Inskription wird die Sprachlichkeit eingeschrieben, insofern sie die Kontinuität zwischen dem Sprechenden und seinem Sprechen zunichte macht, sowie in ihrer differentiellen Auslegbarkeit vorführt, dass der Temporalität in ihrer sprachlichen Bedingtheit keine vorgegebene oder zu erwartende Form eigen ist – »d. h. sowohl das Thun, als der Thäter sind fingirt«.<sup>22</sup>

### Literatur

Arany, János: *Gedichte*. Budapest 1982.

Barta, János: *A romantikus Vörösmarty* [Der romantische Vörösmarty]. Nyugat 1937.

Borher, Karl Heinz: *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt a. M. 1996.

de Man, Paul: *Wordsworth and Hölderlin*. In: Ders.: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984.

Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werkausgabe Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970.

Heidegger, Martin: *Zeit und Sein*. In: Ders.: *Zur Sache des Denkens*. Tübingen 1969.

Jauß, Hans Robert: *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie*. In: Ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1989.

Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*. Kritische Studienausgabe Bd. 13. Berlin, New York 1980a.

Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. Kritische Studienausgabe Bd. 5. Berlin, New York 1980b.

Németh, G. Béla: *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében* [Entfernung von der Romantik im Zeichen einer komplexeren Personalität]. In: Ders.: *Hosszmetszetek és keresztmetszetek* [Längsschnitte und Querschnitte]. Budapest 1987.

---

<sup>22</sup> Nietzsche 1980a, 54.

Németh, G. Béla: *A kiegyezéskori pozitívista irodalomkritika művelődési és társadalmi előzményei* [Kulturelle und gesellschaftliche Voraussetzungen für die positivistische Literaturkritik in der Zeit des Ausgleichs]. In: Ders.: *Századutóról – századelőről* [Vom Jahrhundertende – vom Jahrhundertbeginn]. Budapest 1985.

Vörösmarty, Mihály: *Gedichte*. Budapest 1984.

## **Text-Körper / Hörensagen** **Über *Anna Édes* von Dezső Kosztolányi**

Die mediale Bedingtheit der menschlichen Wahrnehmung und Erfahrung ist eine Einsicht der kulturwissenschaftlichen Forschungen, die auch das Interesse der Literaturwissenschaft auf die – historisch veränderlichen – kulturellen Techniken lenkte. So kann aber nicht nur die bedeutungskonstituierende Rolle der Aufschreibesysteme und der Archivierungstechniken theoretisches Interesse wecken, sondern auch – in Korrelation mit diesen – kulturelle Medien wie der menschliche Körper, die ebenso als stumme Materialitäten existieren, und zwar sowohl in ihrer perzeptiven und kognitiven – also dekodierenden – als auch in ihrer symbolisch »lesbaren« Rolle. Die Formation des »unwissenden Körpers«, die ein Produkt des aufklärerischen, allein das Sehen bevorzugenden Denkens ist, wurde erst durch die Nietzscheschen und Foucaultschen Diskurse in Frage gestellt, die über die traditionelle Dichotomie von Körper und Geist hinaus auf andere Weise die Bedingungen der Erkenntnis und des Daseins zu denken versuchten. So trat die im Denken unauflösbare Körperlichkeit in den Vordergrund, die nicht nur einen Ausgangspunkt des aktiven Wissens (Nietzsche), sondern auch einen Zielpunkt der Diskurse der Macht bildet: »Es ist nicht der Konsensus, der den Gesellschaftskörper erscheinen läßt, es ist vielmehr die Materialität der Macht über den Körper der Individuen.«<sup>1</sup>

Der Blindfleck des Foucaultschen Körperkonzepts, das als Modell nach der subjektkritischen Richtung der Philosophiegeschichte den Körper als ein Konstrukt der Macht betrachtet und ihm deswegen alle bedeutungskonstituierende Leistung und Aktivität abspricht, kann zum Vorschein kommen, wenn man bemerkt, dass in dieser Theorie eben jenes »nicht zur Sprache gebracht wird, was die Erscheinung und das Erleben des Körpers im gesellschaftlichen Raum tatsächlich bedeutet.«<sup>2</sup> Die Frage bleibt also unbeantwortet, wie sich die Körper »widersetzen«, wie sie der »Textualisierung« in

---

<sup>1</sup> Foucault 1976, 105.

<sup>2</sup> Csabai; Erős 2000, 46.



den institutionellen Rahmen widerstehen und dadurch einen Widerstand leisten können, der sich unter anderem in solch rätselhaften, für die Medizin geheimnisvoll gebliebenen Krankheiten verkörpert wie der Hysterie. Die Erscheinung der Hysterie, die die »Mitteilung« der inneren Psyche als Zeichensystem der Körperoberfläche phänomenhaft sichtbar und lesbar macht, kann darauf hinweisen, dass es notwendig ist, neben dem Foucaultschen Modell eine psychoanalytische Lesart einzusetzen. Währenddessen sollten wir auch im Blick behalten, dass »es um eine rätselhafte Krankheit geht, der die Unmöglichkeit der Sehnsucht nach dem Zugang zum Unbekannten und zu den Geheimnissen des Körpers (der Seele) eine besondere Exotik verleiht.«<sup>3</sup>

Es handelt sich um zwei Lesarten des Körpers: einerseits um die Lesbarkeit (oder die Unlesbarkeit) einer unzugänglichen »inneren« Bedeutung durch eine materielle Oberfläche, andererseits um das Lesen der Metapher der Konstruktionstheorie, die den Körper als ein leeres Blatt versteht, auf dem die institutionelle Macht ihren Diskurs aufzeichnet.<sup>4</sup>

Nun kann mit Recht gefragt werden, inwiefern die anthropologischen und soziologischen Diskurse auf die Literaturwissenschaft anwendbar sind. Bedeutet das Lesen der Oberfläche und der Materialität der Zeichen im Fall literarischer Texte bzw. das Lesen des Körpers in der Anthropologie ein Verhältnis, das bloß auf einer

---

<sup>3</sup> Ebd. 53. Außerdem sollte man im Blick behalten, dass die unbeherrschbaren körperlichen Erscheinungen (bzw. Krankheiten) auf die Unmöglichkeit hindeuten, sie innerhalb der Opposition von Körper und Geist zu denken. Die Ambivalenz dieser Krankheit (nach Freud: die Identifikation mit einer anderen Person und deren Illusion bzw. der Widerstand dagegen) kann nämlich beweisen, dass ihr Hauptmerkmal »die Identifikation mit einer Grenze« (Ebd. 84) ist. So wird uns die Einsicht wichtig sein, dass keine der Herangehensweisen von Körperoberflächen (weder die hintergründige geistige noch die äußere körperliche) einen ausschließlichen Vorrang haben kann. Nicht nur die Trennbarkeit, sondern auch die Verabsolutisierbarkeit der Gegenteile wird in Frage gestellt.

<sup>4</sup> »Das Ich gleicht also einem inneren Schirm, auf den die Bilder der äußeren Körperoberfläche projiziert werden. Das ist in gewissem Sinne eine sinnliche Oberfläche, die einerseits die »inneren« psychischen Faktoren, andererseits die Repräsentationen der »äußeren« Oberfläche des Körpers bedeutet.« (Ebd. 88)

Metapher beruht? Welche Arten von Beziehungen können zwischen ihnen entstehen? Oder anders: Auf welche Weise sind die Übergänge zwischen Sprachlichkeit und Visualität in literarischen Texten zu verstehen?

Vor allem lässt sich hier die These vorausschicken, dass im Raum des Literarischen zwischen dem Signifikat und der Materialität der Körperoberfläche korrelative Verhältnisse entstehen können, deren Spielarten und Sinneffekte sich auf besondere Weise im Raum der Schrift erfahren lassen.

*Anna Édes* von Dezső Kosztolányi inszeniert die beiden erwähnten Strategien des Lesens beispielhaft, insofern nicht nur im Akt des Lesens eine Verbindung zwischen ihnen entsteht, sondern sie auch auf der narrativen Ebene die Korrelationen der Oberfläche als Allgemeinheit und des Inneren als Singularität exemplarisch darstellen. Zwischen der Lesbarkeit des Körpers und der literarischen Sprache lässt sich dementsprechend nach der Metapher der »unsichtbaren Materialität« eine Verbindung ziehen.

Die Kommunikation durch den Körper und die Auszeichnung des Körpers als Filter der Welterfahrung und des Wissens wird schon bei der ersten Lektüre des Textes zur entscheidenden Erfahrung. Es könnten mehrere Beispiele für die Beschreibung der Körperoberfläche, für die Bedeutsamkeit der Gesten und Körperlagen zitiert werden,<sup>5</sup> ganz zu schweigen vom Besitzen des Körpers und der Position der Hauptperson. Dialoge können ebenso nur oberflächliche und phänomenale Erscheinungen darstellen wie die Beschreibung der willkürlichen und unwillkürlichen körperlichen Bewegungen. Obwohl diese oberflächlichen Phänomene unzweifelhaft zur Entstehung der imaginativen und rhetorischen Bildlichkeit beitragen, wird ihre Funktion in der sogenannten Darstellungsweise bei weitem nicht ausgeschöpft, d. h. sie sind nicht nur Träger einer plastischen Gestaltung. Sie sind lesbar wie Wörter, und ihre Lektüre

---

<sup>5</sup> In der Umwelt des Zuhauses kann die Körpersprache bei Vizys eine eigenartige Bedeutung gewinnen (»Er stützte den Kopf in die Hand. Das tat er immer, wenn irgend etwas im Haushalt nicht in Ordnung war.« (Kosztolányi 1976, 18) Hier könnten noch die emotionalen Ausbrüche seiner Frau zitiert werden (»In der Küche klapperte sie mit dem Geschirr. Manchmal mußte sie sich Luft machen.« Ebd. 18)

findet im politisch-ideologischen Kontext des jeweiligen institutionellen Rahmens statt. Der geschichtlich-politische Rahmen ruft nicht nur die Aktualisierung dieser semantischen Zeichen hervor,<sup>6</sup> sondern regelt die beliebigen sinngebenden Mechanismen bezüglich der sinnlosen Oberflächen, wodurch die körperlichen Bewegungen sich in ihrer unkontrollierbaren Semantisierbarkeit zeigen. Die ironische Geschichte der Verhaftung von Frau Viza demonstriert,<sup>7</sup> dass nicht nur die figurative Kraft und die Unbeherrschbarkeit der Sprache gefährliche Konsequenzen haben können,<sup>8</sup> sondern dass auch die für sinnlos gehaltenen Bewegungen der Körperoberfläche semantisierbar sind, jene Kundgebungen der Nonverbalität, »involving an extraneous principle that determines the point and the manner at and in which the relationship is articulated. In both cases, the sign points to something that differs from its literal meaning«.<sup>9</sup>

Die Deutungstechniken der Personen erweisen sich daher nicht nur als bloße konstative Sinnengewinnung, sondern – wie wir noch sehen werden – als eine Sinngebung, deren Performativität im Text sichtbar und lesbar wird, auch wenn ihre Sprachauffassungen auf diese Kraft nicht reflektieren und eben dieses »Fehllesen« die überraschende Wendung der Geschichte nach sich ziehen wird.

Der erste und unmittelbare Leser von Anna Édes ist Frau Viza, deren Lektüre in gewissem Sinne der Lektüre des Interpretieren von

---

<sup>6</sup> »Neben der Granittreppe standen die Menschen in kleinen Gruppen herum, verwirrt und hilflos wie eine Herde, der der Hirt davongelaufen ist. Sie hatten in den letzten Monaten gelernt, sich wie Taubstumme durch Zeichen zu verständigen, und nun flüsterten sie miteinander, lasen sich die Worte vom Mund ab.« (Ebd. 10)

<sup>7</sup> »Zu ihm selbst waren sie zum erstenmal gekommen, als seine Frau verhaftet worden war. Sie hatte ein Tischtuch auf dem Balkon ausgeschüttelt und sollte auf diese Weise den Konterrevolutionären Zeichen gegeben haben. Man hatte sie ins Parlament geschleppt und erst gegen Mitternacht – gebrochen an Leib und Seele – wieder nach Hause gehen lassen.« (Ebd. 20)

<sup>8</sup> »It is in a very general sense, the figurative power of language. This power includes the possibility of using language seductively and misleadingly.« (De Man 1996, 35)

<sup>9</sup> De Man 1983, 209.

*Anna Édes* vorausgeht. Und zwar nicht nur deshalb, weil wir schon am Anfang des Textes in die Modi ihrer Deutungstechniken eingeweiht werden. Anna kommt mangels des erzählerischen Einsetzens vor allem in ihrer Sprache zum Vorschein. Obwohl wir die Trennbarkeit der beiden (inneren oder »psychischen« und äußeren oder »textuellen«) Oberflächen des Körpers bzw. die Verabsolutierbarkeit einer Seite bei der Bestimmung der Identität in Zweifel gezogen haben, wird aus der Perspektive von Frau Vızı dennoch jene Seite des Körpers zum ausschließlichen Zielpunkt der Interpretation, die aufgrund gesellschaftlich vermittelter Wissensformen restlos aufzuklären ist. Der Glaube an die totale Besitzbarkeit, die instrumentale Anwendbarkeit der Körper und die Annahme ihrer Funktionalität sind Einstellungen, die sich nicht von der Sprachauffassung der Person unabhängig machen lassen. Nicht nur die vorher festgestellten Analogien der körperlichen und der sprachlichen Oberflächen können zu diesen Folgerungen führen. Aussagekräftig ist auch die Szene, in welcher Frau Vızı ihre Dienstmädchen kategorisiert und klassifiziert, und die ihre Haltung gegenüber der Sprache exemplarisch repräsentieren kann. Frau Vızı, die das gesellschaftlich konventionelle Verhältnis von Signifikat und Signifikanten für natürlich und gesichert hält, macht ihre Einstufungen nach einmaligen Erfahrungen und Gemeinplätzen und liest dadurch die phänomenalen Merkmale auf eine Weise, die die Unterschiede notwendigerweise vergisst und verdeckt. Denn die Bezeichnung »katholische Mädchen«, die verschiedene singuläre Körper vereinigt, benennt beispielsweise eine homogene Gruppe, die ihre Bedeutung von einem festen Stereotyp gewinnt. Obwohl Frau Vızı ihre Aufmerksamkeit immer auf die Oberfläche der Zeichen richtet,<sup>10</sup> woraus sie (aus der Möglichkeit der Homonymie, Ähnlichkeit

---

<sup>10</sup> Als Beispiel könnte man hier das Wortspiel »Ministerium und Mysterium« zitieren (»Frau von Vızı hätte nicht gewagt, ihn mit einer so belanglosen Angelegenheit zu belästigen. Fragte sie ihn, wo er herkomme und wohin er gehe, antwortete er nur: Ministerium. Das klang so geheimnisvoll, als sagte er: Mysterium.« Ebd. 43), das nur funktioniert, wenn man von der Bedeutung des Wortes absieht und ausschließlich die Oberfläche oder die Materialität des Signifikanten hört. So kann – durch das Weglassen zweier Buchstaben – die bedeutungsvolle Verbindung zustande kommen: die Referenz des Wortes Mysterium kann auch auf die Bedeutung

und oberflächlicher Übereinstimmung) die Folgerung der grenzenlosen Ersetzbarkeit zieht,<sup>11</sup> kommt dadurch, dass Anna (als vollkommene Kongruenz zwischen Instrument und Funktion) zum Teil ihres Lebens wird, der Anschein der absoluten Unersetzbarkeit zustande.<sup>12</sup> Ihre Sprachauffassung (ebenso wie die der anderen Personen) bleibt aber nicht ohne Konsequenzen: die Inkongruenzen und Spannungen zwischen der Performativität der Sprache und dem Sprachgebrauch, der die Sprache als konstativ, instrumental und beherrschbar ansieht, kommen immer wieder (ganz zu schweigen vom abrupten Ende) zum Vorschein. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Szene, in der Frau Viza Katica parodiert: sie identifiziert sich ihrem Vorhaben entsprechend restlos mit der Stimme und dem Gang ihres Dienstmädchens, um ihre Argumentation ihrem Mann gegenüber durch eine vollkommene Repräsentation zu unter-

---

des Originalwortes bezogen werden. Ebenfalls beispielhaft ist die Szene, in der Frau Viza das neue Dienstmädchen zum ersten Mal gegenüber ihrem Mann erwähnt. Auch hier sind es die bedeutungslosen Oberflächen der Wörter, die im Gedächtnis der Frau haften:

» – Und was ist dieser Bartek von Beruf?

– Er heißt Bartos – verbesserte ihn seine Frau. Inspizient ist er. Aber ich habe keinen blassen Schimmer, was er inspiziert.« (Ebd. 27)

<sup>11</sup> »Frau von Viza zerbrach sich den Kopf, welche nun eigentlich die Böske Rózsás gewesen war. Sie sah alle die Mädchen vor sich, blonde und braune, magere und dicke, die ihr während ihrer zwanzigjährigen Ehe ins Haus gekommen waren. Sie verwechselte sie miteinander; sah sie ein Gesicht vor sich, konnte sie sich nicht mehr an den Körper erinnern, und war der Körper da, dann fehlte wieder das Gesicht. Sie suchte in dieser sonderbaren Rumpelkammer umher, brachte aber alles nur noch mehr durcheinander. Vergebens bemühte sie sich, da war nicht viel Tröstliches zu finden, sie konnte sich an kein einziges Mädchen erinnern, das etwas getaucht hätte ...

Alle hatten sie betrogen, sie ausgenutzt und ihr Vertrauen mißbraucht, und sie konnte wieder auf die Suche gehen, auf die Jagd nach einem neuen Mädchen, als wäre sie dazu verdammt. Im Grunde genommen hatte ihr Mann recht. Eine war so viel wert wie die andere.« (Ebd. 27)

<sup>12</sup> »– Nein – schrie die Frau und erhob sich im Bett auf die Knie; weiß, im Nachthemd, mit den Armen fuchtelnd, – nein, das schafft keine andere!« (Ebd. 187)

stützen.<sup>13</sup> Durch diese Geste wird sie aber auf paradoxe Weise nicht Katica, sondern – in ihrer Verschiedenheit zum anderen – eben sich selbst parodieren und identifizieren. So weckt in ihrem Mann die fehlgeschlagene Parodie, die statt der Identität die Verschiedenheit darstellt, nichts anderes als Erstaunen.

Neben Frau Vizys Anschauungen werden noch die Strategien des jungen Herrn Jani ausführlich erörtert, da auch er eine enge Beziehung zur Hauptperson hat. Wir haben vorher gesagt, dass die Lektüre von Frau Vizey, in der sie die anderen Personen (Körper und Zeichen) liest, auf Oberflächlichkeit und Hörensagen beruht. Dies wird bei Jani noch expliziter und augenfälliger. Die detaillierte Beschreibung seines Äußeren trägt so nicht nur zu einem imaginativen Akt bei, sie kann die Orientierung des neueren Mitglieds des (Leser)Kreises im Voraus signalisieren. Oberfläche und Oberflächlichkeit, Erzähltechnik und Semantik werden auf diese Weise in Beziehung treten.<sup>14</sup> Jani kann statt Menschen nur Masken,<sup>15</sup> statt Gesichtern nur Warzen<sup>16</sup> und Pickel<sup>17</sup> und statt fremder Wohnungen

---

<sup>13</sup> »Frau von Vizey sprang vom Stuhl auf und keifte, indem sie Katicas Stimme nachmachte: – ›Wenn's Ihnen nicht paßt, kann ich ja gleich gehen ...‹ hat das unverschämte Frauenzimmer gesagt. Und dann ist sie zur Tür hinausgewackelt. Frau von Vizey ahmte auch Katicas Gang nach.

Vizey betrachtete einen Augenblick erschüttert seine Frau, die durch das Zimmer tänzelte und wütend Theater spielte, eine sonderbare Schauspielerin auf einer sonderbaren Bühne.

Sie tat ihm leid, und er wollte irgend etwas sagen.

– Und was hast du getan?« (Ebd. 23)

<sup>14</sup> »Seine Toilettensachen brachte er ins Badezimmer. Er begann sich zu säubern. Er wusch sich sehr lange, seifte sich ein, duschte, fuhr sich, obwohl er sich am Morgen rasiert hatte, mit dem prächtigen amerikanischen Rasierapparat über das Gesicht, sprühte Kölnischwasser unter die Achseln, wechselte die Wäsche, zog den dunkelblauen Anzug an, zu dem er die rostfarbene Krawatte wählte, und betrat erfrischt, wie neugeboren das Eßzimmer, in dem ihn Onkel Kornél erwartete.« (Ebd. 122)

<sup>15</sup> »Jani betrachtete die beiden Leute, die für ihn nichts anderes waren als Personen in einer Komödie, die ihre Masken ganz zufällig gewählt hatten und sie trugen, weil es ihnen Spaß machte.« (Ebd. 122)

<sup>16</sup> »Er erklärte Jani die Bankgeschäfte, aber der konnte nicht zuhören.

nur Liebesnester sehen, die nicht nur seine Pläne, sondern auch ihn selbst widerspiegeln. Er trennt die Funktion, das Hintergründige und die Bedeutung von den Dingen ab, und durch diese Spiegelartigkeit geht auch die Möglichkeit der Beziehung und der Anteilnahme verloren. Die Erfahrung der Fremdheit kann für ihn deswegen nie empirisch sein, sie ist allein durch die referentiellen – aber einsichtslos bleibenden – Störungen seiner populären Narrativen zu erfahren. Fremdheit kann nämlich nur wirkliche Erfahrung sein, wenn sie schon immer und vor allem eine Analogie enthält, nach der die Verschiedenheit entscheidend wird. D. h. nicht nur die Ähnlichkeit setzt die Verschiedenheit, sondern auch die Verschiedenheit die Gleichheit voraus. Jani liest so seine Umwelt nicht nach seinen viel-sagenden Erfahrungen, sondern nach schematischen Narrativen, die hauptsächlich von Elekes stammen. Und obwohl deren Anwendbarkeit sich immer wieder als problematisch erweist, kann er auf sie auch später nicht verzichten. Sein Versuch, Anna zu erobern, zeigt zum ersten Mal die Differenz und die Divergenz zwischen dem wirklichen Ereignis und dem Narrativ. Seine übernommenen Klischees über Dienstmädchen<sup>18</sup> lassen sich in der Wirklichkeit nicht mehr abspielen, ihre Referenzialität will nicht funktionieren. Die Funktionalität der Sprache, die aber von seiner Betrachtung unabhängig ist, kommt auch hier zum Vorschein, wie wir es in den Szenen von Frau Vízly schon beobachten konnten. Die Untrennbarkeit von Narrativ und Performativität kann die Szene zeigen, in der Jani Worte als ermunterndes, reizendes Zaubermittel nutzt, welches

---

Onkel Kornél hatte an der linken Wange, gleich neben der Nase, eine schokoladenbraune Warze, das einzige, woran sich Jani noch genau erinnern konnte.« (Ebd. 122)

<sup>17</sup> »Sie ist knochig wie ein Junge, hat einen Schnurrbart, sie schwitzt, hat Pickel unter der Nase, und dazu der dünne kleine Dutt!« (Ebd. 134)

<sup>18</sup> »Jetzt ist die Gelegenheit da. Einen Witz muß man machen, einen ganz gewöhnlichen Witz. Eine erschütternde, plumpe Schweinerei. Sie lacht auf, ist hin und fällt auf den Rücken. Dienstmädchen kriegt man mit so etwas herum. Einfach anspringen und ihr den Rock hochheben. Was kann schon geschehen? Schlimmstenfalls kann sie mir einen Klaps geben. Und wenn schon! Eine Jungfrau ist sie sowieso nicht mehr. Das sieht man. Kleine hängende Brüste. Das sind die richtigen, sagt Elekes. Sie wird trotzdem eine nette kleine Nutte sein, eine richtige Bauernhure.« (Ebd. 135)

seine Wirkung auch tut.<sup>19</sup> Das korrelative, aber nicht spannungsfreie Verhältnis von Allgemeinem und Singulärem kann in Janis Sprachgebrauch nicht nur in der Seite des Verstehens, sondern auch in der Seite der Produktion recht bedeutungsvoll sein (natürlich bedingen sich die beiden Seiten gegenseitig). Vor Elekes' Besuch singt Jani ein Liebeslied am Klavier, »das modische *one step*«. Bekanntlich dient die Banalität und die Phrasenhaftigkeit der populären Liedtexte – neben der Einprägsamkeit – eben dazu, sich ohne weiteres auf den Gemütszustand des einzelnen beziehen zu lassen. D. i. sie nutzen jenen allegorischen, konstitutiven Wesenszug der Sprache aus, den sie danach bis zu Ende verschärfen.<sup>20</sup> Ähnlich ist die Lage beim Personalpronomen *du*, das Jani fasziniert, da es unermessliche Abstände überbrücken kann.<sup>21</sup> Andererseits ist es durch seine oberflächliche Gleichheit unendlich wiederholbar, deswegen auch entleerbar, was aber allein durch den immer verschiedenen deiktischen Akt zustande kommen kann. Deshalb kann die Person, die die Referenzialität als allgemeingültig und die Denotate der Wörter als von Natur aus gegeben ansieht, erwarten, dass Elekes nach seinem allegorischen Bericht durch ein deiktisches Aufzeigen das Geheimnis löst und in der Schauspielerin seiner Story, die »jedem passieren kann« die gerade eintretende Anna erkennt.<sup>22</sup> Die Disjunktion von Bezeichnendem und Bezeichnetem trat schon im Fall von Frau Vizi in Erscheinung, deren Diskurs eben die natürliche Verbundenheit

---

<sup>19</sup> »Er versuchte, sich mit solchen und noch gemeineren Worten zu ermutigen, die ihm jetzt süß vorkamen und in der Kehle kratzten, als leckte er Honig aus einem Milchtopf. Er mußte husten.« (Ebd. 135)

<sup>20</sup> Diese Methode kann zur völligen Selbstaufhebung führen: das können solche Phrasen beweisen, wie dass »etwas so allgemein ist, dass es alles bedeuten könnte«.

<sup>21</sup> »– Dich, dich, sage ›du‹, sag auch ›du‹ zu mir, sag doch ›du‹, du ...

Anna sagte es nicht. Sie dachte über die unendliche Entfernung zwischen ihnen nach, die dieses kleine Wort überbrücken sollte.« (Ebd. 142)

<sup>22</sup> »Jani dachte: Jetzt wird Elekes ganz bestimmt laut lachen, auf das Mädchen zeigen, nach seiner genauen Schilderung die ›Schauspielerin‹ erkennen und die ganze Aufschneiderei entlarven.

Aber nichts dergleichen geschah.

Elekes drückte seine Zigarette im Aschenbecher aus und ging mit Jani zum Teetisch. Das verstimmte Jani.« (Ebd. 152)



der beiden organisiert, obwohl immer wieder Geschehnisse vorkommen, die ihre Betrachtungsweise widerlegen.<sup>23</sup> Es ist deutlich zu sehen, dass Jani die allegorische Erkenntnisweise nicht nur beim Verstehen bevorzugt,<sup>24</sup> sondern auch von den anderen erwartet, die von ihm erzählten Schemata zu verstehen. Er verlässt sich ohne Vorbehalt auf die von vornherein gegebenen Narrativen – es ist ein Grundzug der Sprache, der hier auf die Spitze getrieben wird. Ohne den Glauben an die Sprache, ohne sich auf sie zu verlassen, wäre nämlich jeder Sprachgebrauch unmöglich, genauso wie die reine Selbstreferenzialität zur Selbstaufhebung führte. Janis Glaube ist aber viel stärker, was eine Vertauschbarkeit von Sprache und Wirklichkeit oder eine Austauschbarkeit von Narrativum und Wirklichkeit herbeiführt. Auch das Geld als Tauschmittel und der Glaube treten im Text miteinander in enge Verbindung – es ist ein Kreislauf, der die jeweilige Kontrollierbarkeit des Tausches und der Ökonomie verspricht.<sup>25</sup> Und auch wenn zum Schluss die Erfahrung des

---

<sup>23</sup> Obwohl beim Vorlesen von Annas Dienstbuch die Referenzialität nicht einwandfrei funktioniert, führt es dennoch zu keiner Veränderung ihrer Ansichten: »Dann kontrollierte sie, den Blick bald auf das Mädchen, bald in das Dienstbuch gerichtet, die amtlichen Angaben, die sich mit der unerfaßbaren Wirklichkeit nicht einmal annähernd deckten.« (Ebd. 60) Es ist hier fraglich, ob die Worte des Erzählers bezüglich der Beschreibung der »unerfaßbaren Wirklichkeit« genauer sind.

<sup>24</sup> Der Hinweis auf Janis Lieblingslektüren ist auch recht vielsagend. Aus dem Werk *Így írtok ti* [So schreibt Ihr] von Karinthy, in dem zeitgenössische Schriftsteller parodiert werden, kann sein Leser, der die Originalwerke nicht kennt, nur oberflächliche Erkenntnisse über die ungarische Literaturgeschichte gewinnen.

<sup>25</sup> »Das gewaltige Gebäude der Bank ragte feierlich und würdevoll wie eine Kathedrale inmitten des großen Platzes zum Himmel empor. [...] Diejenigen, die draußen in der Stadt, im Leben, an nichts glaubten, waren hier gläubig, sie fühlten, daß es hier tatsächlich etwas Höheres gab. [...] ...und vielleicht in dieser Minute ihn von Angesicht zu Angesicht schauen konnte, ihn, an den das zwanzigste Jahrhundert noch glaubte, seinen einzigen Götzen, den Gott des Goldes.

Wie interessant das alles war und wie solide. Jani hatte das Gefühl, an dem einzigen festen Punkt dieser erschütterten Welt angekommen und selbst ein Mitglied dieser Priesterschaft zu sein, ein Seminarist der neuen

Missverständnisses zu keinem Wechsel führt, ruft sie mindestens Trübseligkeit hervor: Jani versucht sich in einem anderen kulturellen Produkt des Menschen aufzulösen, d. h. er betrinkt sich.<sup>26</sup> Nach dem Misserfolg seines Narrativums und seiner sprachlichen Strategie entfremdet sich Anna von ihm und damit die mit ihr verbrachte Zeit. Sobald der Wirklichkeit diese lebensnotwendigen Elemente genommen werden, scheinen seine Erinnerungen nicht mehr seine eigenen, sondern vielmehr fremd zu sein.<sup>27</sup> Er kann deswegen nur auf die Geschehenen, nicht aber auf die narrativen Schemata verzichten, da sein Dasein buchstäblich in nichts anderem liegt als in diesen Texten. Die Natürlichkeit der kulturell konstruierten Erzählungen ist bei ihm mit einer Sprachauffassung der Repräsentation und des Widerspiegels gleichzusetzen, wo der Raum der Bezeichnung scheinbar nicht einmal den wirklichen Raum verdoppelt. Janis Lieblingstätigkeit – sich im Spiegel zu mustern – bietet die Illusion der Einheit und der Sich-selbst-Gegenwärtigkeit des Subjekts. An dieser Stelle darf man das selbstreflexive Moment der Erzählung nicht übersehen, denn es kann durch die Einschreibung der Lesart von Widerspiegelung für die Lesbarkeit von *Anna Édes* (und der Literatur) bedenkenswerte Folgerungen bieten.

Um die Analogie im Ausdruck »Anna Édes / *Anna Édes* lesen« zu beweisen, müssen wir zur Erörterung der Hauptperson übergehen. Wenn wir den Körper von Anna als ein materiales Signifikant interpretieren wollen, müssen wir vor allem die Existenzberechtigung dieser Interpretation zeigen. Die Darstellung der Welt- und Sprach-

---

Religion.« Und »später hörte er, daß auch Józsi Elekes hier in der Bank war« (Ebd. 127), der die wichtigste Quelle seiner Narrativen ist (!).

<sup>26</sup> Nachdem das enthüllende Zeigen von Elekes ausblieb: »Die gleiche graue, gestaltlose Traurigkeit befahl ihm, die zu kommen pflegte, wenn er allein war.

Da er aber Traurigsein keinen Augenblick ertragen konnte und sich erregt dagegen wehrte, die Ursache zu begreifen oder sich dem Gefühl hinzugeben und es auszukosten, griff er wie ein Morphinist, der seine Qualen durch eine Injektion beendet, nach künstlichen Mitteln. Er füllte hastig Kirschwasser in die Gläser«. (Ebd. 152)

<sup>27</sup> Da sie nicht mehr in den bekannten Narrativen ›der Schauspielerin‹ oder ›des billigen Dienstmädchens‹ zu passen scheinen.

interpretationen der Personen würden nämlich noch nicht die Transparenz der Körperlesensstrategien bedeuten.

Bezüglich der An- (oder Ab-?)wesenheit von Anna sollte man bemerken, dass sich, während das Aussehen der anderen Personen durch die Worte des Erzählers übermittelt wird (wie z. B. die ausführliche Darstellung von Janis Gepäck), die Hauptperson ausschließlich durch die Perspektiven der anderen Personen zeigt. Die Beschreibung von Annas Körperoberfläche wird im Rahmen des Bewusstseinsstroms der einzelnen Personen dargestellt. Die Titelfigur Anna Édes (*/Anna Édes*) lässt sich so nur perspektivisch betrachten. Mangels eines autoritären externen Erzählers ist sie in Schnittpunkten subjektiver Betrachtungsweisen zu sehen, die nicht nur stark subjektivistisch sind, sondern auch – wie sich im Laufe des Romans herausstellt – eigenartige Lesarten der Oberfläche zur Geltung kommen lassen. (Während Frau Vızı ihre Einstufungen durch sichtbare körperliche Merkmale oder durch Signifikanten wie Herkunft oder Religion hervorbringt, die sich beliebig an den Körper knüpfen, ist bei Jani die Aufhebung der Singularität in der Allgemeinheit ausdrücklicher.) Nicht nur die imaginative Körperlichkeit ist mittelbar gegeben, sondern auch der Mangel der eigenen Sprache bekommt bei Anna eine wichtige Rolle. In den meisten Fällen spricht nämlich eine andere Person für sie.<sup>28</sup> Diese Rede, die den stummen Körper zum Sprechen bringt, ist aber keine schlichte Übermittlung oder Wortverleihung, sondern auch schon immer Übersetzung und Interpretation, d. h. die Interpretation wird als

---

<sup>28</sup> Das sieht man in der Szene, in der sie zum ersten Mal Frau Vızı trifft, und welche auch Annas erstes Auftreten im Roman ist:

»– Wie alt sind Sie?

Neunzehn – antwortete noch immer Ficsor, – nicht wahr, so alt bist du doch, Anna?

Weshalb antworten Sie nicht selbst, Kind?

Sie schämt sich. Sie ist sehr schüchtern.« (Ebd. 60)

Man könnte dazu noch das »Gespräch« mit Herrn Vızı zitieren, das ebenfalls einseitig ist oder die Szene der Verhandlung, wo »er selbst [der Vorsitzende] auf seine Frage antwortete«. (Ebd. 235) »Und der Vorsitzende erklärte ihr, was sie fühlte, ihr unbeschreibliches Gefühl, und übersetzte es in verständliche menschliche Sprache.« (Ebd. 238)

eine Übersetzung in die eigene Sprache inszeniert.<sup>29</sup> Hier ist zu bemerken, dass diese »eigene Sprache« bei keiner der Personen im eigentlichen Sinn »eigen« ist, denn sie ist weder besitzbar noch kontrollierbar, noch originell oder individuell. Frau Vizy spricht meistens in der Sprache der Phrasen, Jani in der von »großen Narrativen«, Herr Vizy und Ficsor benutzen die Wendungen der Politik, und am Ende des Romans bekommt die Sprache des Gesetzes eine ironische Färbung. Die Kette der Redensarten und Schablonen, das Sprechen in der Sprache des jeweiligen Anderen (Frau Vizy wiederholt die Worte von Katica, Jani wiederholt die Geschichten von Elekes) schließt sich nicht in einem autoritären Diskurs des allwissenden Erzählers ab. Die Sprache des Erzählers ist ebenso wenig frei von den stereotypen Gemeinplätzen,<sup>30</sup> wie er bei der Darstellung der »unbeschriebenen Wirklichkeit« gegenüber seinen Personen im

---

<sup>29</sup> » – Die Anna hat es nicht so gemeint – rechtfertigte Ficsor das Mädchen. – Nicht wahr, Anna, du hast es nicht so gemeint?« (Ebd. 63)

<sup>30</sup> »In der Kälte werden alle Frauen häßlicher. Aber die Dienstmädchen werden so häßlich, daß man sie in ihrer schäßigen Kleidung kaum erkennt, wenn man sie nur im Sommer, nur in der warmen Jahreszeit gesehen hat. Auch Anna wurde häßlich.« (Ebd. 168) »Den Schornsteinfeger zog etwas an dem Mädchen an, vielleicht der Kummer, der frische Schmerz, den die Männer sofort spüren, die Demut und das Ausgeliefertsein, das sie oft mehr reizt als die Schönheit selbst.« (Ebd. 175) »Vizy setzte sich und zupfte an seiner Nase. Er hörte zu, wie sie ihn beschimpfte, hörte geduldig und ergeben zu wie die meisten Männer, die ihre Frauen betrügen und ab und zu dafür Buße tun wollen.« (Ebd. 187) »Die Dame bezog sich immer wieder auf irgendeine Gräfin. Sie plauderte hastig, aber leise, mit der über alles hinweggleitenden Oberflächlichkeit, die charakteristisch für Hochstaplerinnen ist.« (Ebd. 193) »Aber sie trug – überraschenderweise – eine Schürze und auf dem Kopf ein buntes Bauertuch. Sie gehörte zu denen, die durch ihre Tracht die frühmorgens in die Fabrik eilenden, vom Dorf stammenden Arbeiter und die Handwerksburschen, die sich am Samstagabend amüsieren gehen, an ihre unerfüllten Träume vom friedlichen Heim, vom stillen Glück und der netten, sauberen Hausfrau erinnern wollen.« (Ebd. 201) »Sensationen dieser Art werden schnell vergessen. Sie lodern ein paar Tage, man spricht von ihnen, dann werden sie vom Feuer, das sie entzündet haben, aufgezehrt. Auch mit diesem Mord war es so.« (Ebd. 228) »Einen Bauern überrascht nichts. Er findet den Mord ebenso natürlich wie alle großen Tatsachen des Lebens, wie Geburt und Tod.« (Ebd. 232) usw.

Vorteil ist. Auch der Erzähler selbst, der sich von der Oberflächlichkeit ironisch distanziert, wendet Mittel der Verallgemeinerung an.

Gibt Anna in ihren Äußerungen nicht das Gehörte wieder, ist sie auf mediale Stimmen angewiesen. (Die Titelgestalt und die anderen Personen unterscheiden sich vielleicht im Glauben an die Sprache und im Mangel dessen.) Es ist aber nicht das Lesen der unreflektiert bedeutungsvollen stummen Körperoberfläche alleine, das auf das Thematisieren des Signifikanten hindeuten kann. Anna kann man zumeist nicht nur nicht hören (was aber keine Stummheit bedeutet), sondern sie ist auch nicht zu sehen.<sup>31</sup> Für die Personen erscheint sie oft durch Zeichen und Spuren, und es ist die Spur ihrer Arbeit, die sie hinterlässt: »Der Tisch war gedeckt und wieder abgedeckt, ohne daß man es bemerkt hätte. Es war wie beim Tischleindeckdich aus dem Märchenbuch. Ordnung war im Haus, Ordnung und Ruhe.«<sup>32</sup>

Wenn sie erscheint, entflieht entweder ihre Spur sofort den Augen,<sup>33</sup> oder sie erweckt einen theatralischen Eindruck, wie z. B. bei der Tischgesellschaft von Vizys oder vor dem Gericht. Ihr Ursprung ist nicht nur genealogisch unzugänglich (wegen ihrer Elternlosigkeit), sondern sie lässt sich (dem äußeren Anschein zum Trotz) auch materiell nicht in Besitz nehmen. Ihre Anwesenheit entzieht sich jedem ihrer Leser auf andere Art und Weise. Ihr Körper ist innerhalb der Diegese gleichzeitig unbesitzbar und unauftrennbar. Und ihre restlose Anwesenheit ist auch für die lesenden Augen unlesbar, da die Oberflächen der Signifikanten, d. i. die Buchstaben unsichtbar werden müssen, um gelesen – und nicht nur entziffert – werden zu können. Das Weitergehen in die Richtung der Imagination und Bedeutung ist für uns ebenso unvermeidlich, wie es für die Personen (die als Texte existieren) unumgänglich ist, der Titelgestalt durch Interpretationen und Projektionen Stimme zu verleihen. Weder die Quelle der Legende noch der Ursprung der Phrase, des

---

<sup>31</sup> »Man sieht sie nicht und hört sie nicht. Sie ist sehr still.« (Ebd. 35)

<sup>32</sup> Ebd. 75.

<sup>33</sup> »Der Mann späht in der düsteren Gasbeleuchtung nach allen Seiten, aber er sieht nichts. Das Ganze war ja auch nur das Werk eines Augenblicks. Der Schatten, der in seinem blauen Kattunkleid dicht an die Mauer geduckt, ein frisches Brot vom Bäcker geholt hat, ist schon in den Torweg gehuscht. Er ist ihren Augen entschwunden.« (Ebd. 116)

Hörensagens, des Gemeinplatzes oder der Sprache, des wiederholbaren Zeichens ist vorhanden. Die ins Unendliche laufende Kette ist unabschließbar: Anna spricht in den Narrativen der Personen, die Personen in denen des Erzählers, der Erzähler in den Phrasen der Öffentlichkeit. Die größte Angst von Frau Vızı ist eben das Stehlen, das sich schon immer nur als Mangel zeigen kann,<sup>34</sup> dessen Ursprung und Ursache für immer ungreifbar bleibt. Die Angst vor dem Verlieren und dem Verschwinden der Vergangenheit bzw. vor ihrer Ursprungs- und Grundlosigkeit verdecken paradoxerweise gerade die Narrativen, die ihrerseits auch keinen Ursprung haben.

Wir müssen nun auf den Mangel an Sprache von Anna Édes zurückkommen, der nicht mit Stummheit, Passivität oder Handlungsunfähigkeit gleichzusetzen ist, obwohl ihre Leser eben durch diesen Anschein irregeführt werden können. Was augenfällig ist, ist Annas Neigung zur Kindersprache bzw. zu den in der Mündlichkeit existierenden sprachlichen Formen wie dem Reim und dem Gebet. Das vor dem Einschlafen gesprochene Gebet ist praktisch die erste Äußerung von Anna. Das auffallendste Merkmal dieser mündlichen Formen ist es, dass sie ihre eigene Wiederholbarkeit transparent präsentieren. Da sie in einem weitem Kreis verbreitet sind, können diese performativen Narrative die Illusion der subjektiven Besitzbarkeit und Formbarkeit nicht zustande bringen. Die rhythmische und asemantische Betonung und die Wiederholbarkeit des Gebets können bezüglich Annas Sprache noch darauf hinweisen, dass für sie die bedeutungslosen Einheiten sich nie restlos aneignen und verinnerlichen lassen. Sie scheinen eigennützige Performative zu sein, da die Seinsweise dieser Formen jeder konstativen Bestimmtheiten bzw. des Aktes des Zeigens oder des Referenzialisierens entbehrt. Während sich für die anderen Personen die Beschreibung der wirklichen Welt als problemlos erwies und dadurch der Glaube an die Kontrollierbarkeit und restlose Funktionalität der Sprache die Auflösung in ihre transparente Alltäglichkeit ermöglichte, ruft in

---

<sup>34</sup> »Ein Diebstahl kommt unerwartet, hinterlistig, wie ein Schlaganfall in der Nacht. Plötzlich fehlt etwas, ein ganz unbedeutender Gegenstand. Wir glauben, daß er unter ein Möbelstück gefallen ist oder wir ihn verlegt haben, daß uns vielleicht das Gedächtnis täuscht oder daß wir ihn vielleicht verloren haben. Aber das alles stimmt nicht. Das Ding ist nicht da, es fehlt.« (Ebd. 86)

Anna – wenn auch unreflektiert – eben die Unmöglichkeit der authentischen Benennung eine unaufhebbare und fortdauernde Fremdheitserfahrung hervor.<sup>35</sup> Ohne das Vertrauen in analogische Verhältnisse ist jeder Sprachgebrauch unmöglich, da die beliebige Verbindung zwischen Signifikat und Signifikanten den Glauben an die Referenzialität erschüttert. Die Fremdheit der Namenslosigkeit wäre nur zu beseitigen, wenn durch irgendeine Analogie oder durch das Erkennen im Namen das Fremde zu Eigen würde. Aber der imaginative Akt und die Erfahrung der sinnlichen Oberfläche der Dinge bleiben miteinander unvereinbar. Die Dinge erfüllen sie mit »stummem Schrecken«, ohne eine authentisch erkennende Sprache bleiben sie ihr fremd. Anna Édes kommt im sechsten Kapitel des Romans in einen sprachlichen Raum, in dem sie durch eine instrumentale Sprachauffassung benannt und (fehl)interpretiert wird. Im Raum der Sprache kann nichts, nicht einmal die scheinbare Souveränität des Eigennamens ihre Singularität bewahren: ein zufälliges Moment oder eine homonymische Verbindung ist genug (der Zusammenfall mit dem Konditional »na«), seine anscheinend einmalige Bedeutung zu verschieben. Da der Name Anna – »in dem das ewige Versprechen im koketten Konditional steckt« – schon selbst ein Zeichen ist, das erst in seinem Unterschied zu den anderen Zeichen des Systems existiert, webt er sich nicht einfach ins Netz der Signifikanten hinein. Durch den Eintritt in die Schrift gewinnt er aber eine sich entziehende Seinsweise, er wird zu einer ewigen Verschobenheit, unendlichem Versprechen, das nur als Spur existieren kann, die nie für sich selbst anwesend ist. Anna kann nicht einmal für sich selbst anwesend sein, denn der innere Gesichtspunkt des Erzählers und der Bewusstseinsstrom können nur scheinbar in den

---

<sup>35</sup> »Andere Dinge störten sie, die ihr umso befremdlicher wurden, je länger sie hier war. Ganz unbedeutende Dinge. Als sie zum Beispiel eines Morgens zufällig hörte, daß der Herr Kornél hieß, hatte sie das unbestimmte Gefühl, sie werde es in dieser Stellung nicht lange aushalten. Und auch die Möbel erfüllten sie mit einem namenlosen Entsetzen. Was grün hätte sein müssen, wie zum Beispiel der Ofen, war weiß. Die Salonwände dagegen waren grün und nicht weiß, der Tisch war nicht rund, sondern sechseckig und niedrig, die eine Tür ging nach innen auf, die andere nach außen. Diese geringfügigen, sich ständig wiederholenden Überraschungen wühlten ihr ganzes Wesen auf.« (Ebd. 78)

Körper oder ins Bewusstsein Einblick gewähren. Die Erzählung der Empfindungen und des Traums sind nämlich schon phänomenalisierte Erscheinungen einer unzugänglichen Bedeutung. Da diese Empfindungen nicht einmal für das wahrnehmende Bewusstsein (für Anna) bedeutungsvoll werden, sich nicht im Verstehen auflösen,<sup>36</sup> bleibt die Anwesenheit der Bedeutung Illusion. Die Anwesenheit – die Illusion der perzeptualen Unmittelbarkeit – wird dadurch in Frage gestellt und verschoben, dass eben diese Mittelbarkeit thematisiert und zu einer Lesenserfahrung wird. Die rest- und problemlose, organische Übersetzbarkeit ist schon am Anfang, d. i. bei Anna stecken geblieben, die danach trotzdem in eine Reihe von Übersetzungen und figurativen Interpretationen gerät. Die Übersetzbarkeit der Dinge, der Reize und der Empfindungen in eine Sprache wurde schon bei dem scheinbaren Ursprung, der Mutter, der Natürlichkeit infrage gestellt, denn Anna Édes / *Anna Édes* ist schon selbst nichts anderes als eine Konstruktion oder ein Zusammenspiel von Signifikaten und Signifikanten. Anna Édes als ein Symbol der Illusion des Ursprungs und des Anfangs – sie ist keine grundlose These mehr. Kosztolányi schreibt:

Der Name von Anna Édes ist auch eine solche Halluzination. Es ist mir gut bekommen, ihn auszusprechen, niederzuschreiben. Vielleicht konnte ich mich mit ihm deshalb mit so viel Liebe beschäftigen. Ich liebte den Namen Anna schon seit langem. Er erinnerte mich immer an Manna und an einen koketten und sehr weiblichen Konditional. Der Nachname, der sich intuitiv damit verknüpfte, ist nichts anderes als ein Ausdruck meiner Ehrerbietung. Die beiden zusammen – der Nachname und der Vorname – beschworen in ihren sanften Musikalität eine andere uralte und schicksal-

---

<sup>36</sup> »Was hätte sie auch sagen sollen? Sie wußte doch selbst nicht, wovor es sie hier von Tag zu Tag graute.« (Ebd. 77) »Anna dachte nicht wieder nach.« (Ebd. 80) »Blutrot rannte sie in die Küche, ihre Festung, und schmollte dort. Sie verstand das alles nicht. [...] Sie verstand vieles nicht.« (Ebd. 148) »Sie verstand auch nicht, warum sie es getan hatte, aber sie hatte es nun einmal getan.« (Ebd. 218) usw.



hafte Wortverbindung in mir herauf: die Mutter [édesanya].<sup>37</sup>

Dass die Singularität der Allgemeinheit ausgeliefert ist, dass der Eigenname, der deiktische Akt und das unwiederholbare Ereignis in den Raum der wiederholbaren Zeichen eingeschrieben werden, sind Erfahrungen des Lesens, die auch den rahmenden Kontext der Erzählung – die politischen Ereignisse nach dem ersten Weltkrieg – bestimmen. Während dieser Rahmen scheinbar ein Beweis für die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Vergangenheit ist, kann eben diese Einschreibung der Vergangenheit auf die Mechanismen der Textualisierung aufmerksam machen, die die Einmaligkeit als Illusion entlarven. Denn nicht nur die Sinnkonstituierung der Personen erweist sich als ein Automatismus, den schematische Narrative regeln; auch der Diskurs des Erzählers versucht nicht, die Eigenschaft der Sprache, dass sie die Einmaligkeit abschafft, durch den Anschein der Zuverlässigkeit zu maskieren. Die Einschreibung des genauen Datums in den fiktionalen Text zieht gleichzeitig die Möglichkeit der Fiktionalisierung der Geschichte und die Inszenierung des unausweichlichen Vorgangs nach sich, der den fiktionalen Text unwillkürlich referenzialisiert.<sup>38</sup> Die Unentscheidbarkeit, ob die Fiktion einen geschichtlichen Rahmen bekommt oder ein Ereignis der Vergangenheit in fiktionalen Rahmen eingebettet wird, zeigt das Zusammenspiel und die Untrennbarkeit der beiden Vorgänge. Die Neuschreibung und die Verfälschung der Vergangenheit zeigt sich ausgeprägter in der Szene der gerichtlichen Verhandlung, wo das unerwartete, singuläre Ereignis – die Mordtat – in Narrativen umgesetzt wird, die die Einmaligkeit vergessen lassen. Durch diese meta-fiktive Figur wird auch die Authentizität der gelesenen und für einmalig gehaltenen Geschichte aufgehoben. Die Unmöglichkeit der

---

<sup>37</sup> Kosztolányi 1971, 468. Die Assoziation wird durch die lautliche Übereinstimmung von *Édes Anna* [Anna Édes] und *Édesanya* [Mutter] motiviert, wobei das ungarische Wort *édes* als Adjektiv »süß«, in der Zusammensetzung mit *anya* »leiblich« bedeutet.

<sup>38</sup> Aus der minutiösen Forschungsarbeit von András Veres spricht dieser Zwang der Referenzialität: er versucht die denotativen Elemente des Romans und ihre geschichtlichen Referenzen ausfindig zu machen. (Veres 1998)

glaubwürdigen Wiedergabe von Vergangenheit in der Diegese stellt also nicht nur »die Wahrhaftigkeit« der Erzählung in Frage, sondern auch die Referenzialität der narrativen Rede, und bringt dadurch die Grenzen ins Wanken, die die Fiktion von der Wahrheit trennen.

Da die Titelgestalt in der Geschichte als eine sich aufhebende Legende erscheint, wird auch die Erzählung als Legende definiert.<sup>39</sup> So gewährt die Verbindung zwischen Mündlichkeit und Schrift hier wieder eine Figur der Selbstspiegelung. Das Dasein des Objekts einer mündlichen Legende unterscheidet sich nämlich in nichts von einer Legende, deren Hauptperson schriftlich existiert. In der Welt der Fiktion nimmt die Figur von Anna ebenso wenig eine definierte Gestalt an<sup>40</sup> wie im Akt des Lesens. (Dadurch lässt sich auch die Verbindung zwischen der Materialität von Körper und Zeichen denken.) Die körperliche Materialität von Anna hebt sich in der Geschichte auf und existiert auf eine sich entziehende, Spuren hinterlassene Weise, ebenso wie sich ihre Existenz am Ende des Lesens auflöst bzw. sich im Vorgang des Lesens entzieht. Hier soll angemerkt werden, dass Anna aus der Perspektive der Leute aus der Christinenstadt in wechselseitiger Beziehung mit Vizys steht.<sup>41</sup> Diese Korrelation setzt sich auch auf der Seite des Lesers durch, wie wir schon feststellen konnten. Einerseits erscheint Anna durch das

---

<sup>39</sup> »So verdunkelte sich bald die Erinnerung an Anna. Kein Mensch wußte mehr, wer sie war. Man hatte sie vergessen. Dabei war Anna nicht tot, sie lebte im Frauenzuchthaus von Maria-Nostra. Aber sie war so ausgelöscht, so vergangen, als läge sie irgendwo jenseits der Donau unter den Akazienbäumen des Kirchhofes von Balatonfőkajár.« (Ebd. 253)

<sup>40</sup> »Man erzählte sich von einem Dienstmädchen, das ohne Fehler war, dem Ideal von einem Dienstmädchen. Die meisten hatten Anna noch nicht einmal gesehen. Sie kannten nur ihren Vornamen, die Vorstellung hatte noch keine bestimmte Form angenommen. Diejenigen, die die Kunde erreichte, hatten das gleiche Gefühl wie die abergläubische Menge, wenn sie von einer segensreichen Quelle oder einem wundertätigen Heiligenbild hört, dessen übernatürliche Wirkung das Gehirn nicht begreifen kann, die aber trotzdem vorhanden ist.« (Ebd. 115)

<sup>41</sup> »Wenn Anna mit strohgeflochtener Einkaufstasche am Arm auf dem Markt erschien, flüsterten die Gemüsefrauen einander zu: – Víz? Sie kennen ihn nicht? Das ist der Rat aus dem Ministerium. Sahen sie dann Herrn von Víz, sagten sie: – Das ist der, von dem ich neulich erzählt habe. Annas Herr.« (Ebd. 115)

Objektiv von Vizys, andererseits kommen die Lesestrategien der Personen eben durch diesen Vorgang, durch das Lesen Annas als Körper/Zeichen zum Vorschein. (Anna ist deshalb schon immer und vor allem als eine interpretierte Figur vorhanden, d. h. sie ist schon vor dem Anfang des Lesens interpretiert.)

Nach der Wendung des Mordes quälen das Nicht-Verstehen und die Fremdheit nicht nur Anna, sondern auch die fiktiven Personen und den Leser des Romans. Während aber bei letzteren das Nicht-Verstehen im Akt des Neuerzählens (oder der Interpretation) verarbeitet werden kann, wird Anna weiterhin von dessen Unmöglichkeit charakterisiert. Jede Person versucht, das Unerwartete in ein wohlbekanntes Narrativ zu integrieren und dadurch seine Fremdheit aufzuheben. Und falls das Schema nur lückenhaft zum Gehörten passt, können die nicht existierenden und fehlenden Stellen auch durch fiktionale Schablonen ersetzt werden.<sup>42</sup> Die mit einem theatralen Vortrag verglichene Verhandlung ist nur scheinbar eine unveränderte Wiedergabe des Originals. Es spielt sich gerade das Gegenteil ab. Nach der individuellen Geschichtenbildung können wir die der Öffentlichkeit beobachten, in der Anna die Rolle der Zeugin spielt, die die Narrativen bezeugen und beglaubigen soll. Die Beglaubigung des kollektiven Narrativs benötigt nicht nur den institutionellen Rahmen, sondern auch ein Zeugnis, ein Zeugnis des Zeugen, dessen Worte scheinbar der letzte und der unzweifelhafteste Beweis sind, denn »er war da, er hat es begangen«. Dieser Akt der Beglaubigung enthüllt und ironisiert sich dadurch, dass diese Rolle von Anna nur scheinbar und ihre Anwesenheit bei der Verhandlung völlig überflüssig ist.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Frau Druma schreibt z. B. das Verschwinden einer Nagelschere nachträglich Anna zu: »– Du – sagte Frau Druma, sich vor den Kopf schlagend. – Jetzt fällt mir etwas ein. Ich hatte eine kleine Schere, weißt du, die kleine, gebogene Nagelschere, die ich so gern hatte. Nach Weihnachten war sie plötzlich verschwunden. [...] Die hat Anna sich genommen. – Glaubst du? – Ja, Liebste. Ich bin davon überzeugt. Wer mordet, ist zu allem fähig.« (Ebd. 223)

<sup>43</sup> »– erzählen Sie uns, wie es geschah. Aber ausführlich. Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß ein aufrichtiges Geständnis ihre Lage verbessern kann. Durch Leugnen aber – und er erhob abermals die Stimme – schaden Sie sich nur, denn wir werden Sie in allen Punkten überführen. Beginnen Sie

Es war zu sehen, wie durch die Selbstspiegelung des Textes Verbindungen zwischen den fiktionalen Lesern (den Personen) und den Lesern der Fiktion entstehen. Die inszenierten Mechanismen der Interpretation bilden wiederum keine Ausnahme. Die Leser von *Anna Édes* sind in keiner privilegierten Lage gegenüber den Lesern von Anna Édes. Hier geht es um die beiden einander bedingenden Lesestrategien des Zeichens, kurz: um die Lesbarkeit selbst. Die gesellschaftlich-ideologische (durch externe Prinzipien geregelte) Lektüre der Oberfläche des Zeichens ist mit den allegorischen Interpretationsstrategien im weitesten Sinn gleichzusetzen, die letzten Endes auf dem Funktionieren der Sprache beruhen. Es ist kein Zufall, dass eben diese Strategie der Zielpunkt der Ironie ist, denn wir konnten sehen, wie die Anwendung von Klischees und von vorgegebenen Narrativen zur Verfälschung der Tatsachen, Entstellung der Wahrheit oder zum Fehllesen führen kann. Es hat sich aber auch gezeigt, dass nicht einmal der Erzähler außerhalb dieses Sprachmodells steht, dass er nicht versucht, sich in den Rang eines »Richters« zu erheben.

Die andere Lektüre, die nicht von letzterer zu trennen ist, kann die unbeantwortbare Frage des »Warum?« repräsentieren. Sie ist nichts anderes als die Sehnsucht nach der Lösung, dem Erkennen und dem Festhalten der Referenz, das Bloßlegen der Bedeutung des Phänomenalisierten, d. h. jene Art und Weise der Interpretation des Zeichen-Körpers, die wir vorher psychoanalytische Interpretation nannten und deren Notwendigkeit und Unausweichlichkeit schon feststanden. Wir konnten sehen, wie der Text den Zwang der Referenz inszeniert, und zwar nicht nur durch den unumgänglichen Akt des Beziehens auf die Wahrheit, sondern auch durch die Frage des »Warum«. Genauso wie Janis Lesart, die die Wahrheit widerspiegelt, scheitert und dadurch ironisch wird, kann auch die nach dem »Warum« fragende kleine Gruppe im Laden von Viatorisz Interessantes und Bedenkenswertes zu den Techniken des Interpretierens beitragen. Die Strategien der geschichtlichen Lektüren von *Anna Édes* sind auf solche Weise aus dem Text zu entnehmen, wodurch nicht nur im Text, sondern auch im Leser selbstreflexive Bewegun-

---

also.« (Ebd. 236) Danach kommt aber nicht Annas Bericht, sondern der des Vorsitzenden.

gen hervorgerufen werden. Und wie der Diskurs des Erzählers nicht vor den Wirkungen der Ironie geschützt werden kann, können wir uns auch nicht sicher sein, dass die Stimmung im »Debattierklub«<sup>44</sup> sich nur auf die fiktiven Personen beziehen lässt. Da die Frage nach der Bedeutung und der Ursache unausweichlich und nicht enträtselbar zugleich ist, haben wir keine andere Wahl, als – fast unmerklich – ein externes Prinzip in die Interpretation mit einzubeziehen. Diesem Vorgang kann sich der Leser von *Anna Édes* kaum entziehen, ob er den Text durch psychoanalytische Nomenklatur zu enträtseln versucht,<sup>45</sup> soziologische Kenntnisse einschaltet, um danach das Werk zur Gesellschaftskritik zu erklären,<sup>46</sup> oder ihn als Allegorie der Semantisierung des Körpers und des Funktionierens der Sprache betrachtet. In dieser Hinsicht ist Doktor Moviszter, der Vertreter des Humanismus, wiederum kein Sprecher der universellen Wahrheit. Denn er kann nur aussprechen, was auch die humanistischen Lektüren schon beteuern. Seine Rede vor dem Gericht ist nichts

---

<sup>44</sup> »Der Laden des Kaufmanns Viatorisz verwandelte sich in einen Debattierklub.« (Ebd. 228)

<sup>45</sup> Vgl. Nemes 1994, 11–30.

<sup>46</sup> Die beiden Interpretationstechniken, die in korrelativem Verhältnis zueinander stehen, erschienen in der Rezeptionsgeschichte des Romans nie einseitig. Diese Korrelation könnte jede Interpretation bestätigen, die beispielhafteste unter ihnen wird jedoch durch die Worte von István Király geprägt: »Die Frage, ob er als ein die kontrarevolutionäre Wirklichkeit beurteilender gesellschaftskritischer Roman interpretiert werden soll, der den Gegensatz von Herrn und Knecht in den Mittelpunkt rückt, oder ob er eine präexistentialistische Parabel ist, die eigenartige, existentielle Fragen aufwirft, begleitete die ganze Rezeptionsgeschichte von *Anna Édes*. [...] Diese beiden Fragerichtungen tauchten, wenn auch nicht in polemischer Gegenübersetzung, bereits bei Erscheinung des Romans auf.« (Király 1986, 128) Die »Gesellschaftlichkeit« ablehnend, lässt Király diese Strategien durch eine dialektische Aufhebung scheinbar hinter sich und situiert das Werk »auf der moralischen Achse der Menschlichkeit und Unmenschlichkeit.« (Ebd. 129) In der Tat bewegen sich aber seine Feststellungen weiterhin auf der Achse der Singularität und der Allgemeinheit (oder der Referenz und der Allegorie), wobei er den jeweiligen Seiten unterschiedliche Werte zuweist. So wird natürlich Doktor Moviszter »die Schlüsselfigur«, »zwischen seinen Gefühlen und Gedanken und dem Standpunkt des Autors bestand eine engere Verwandtschaft.« (Ebd. 132)

anderes als die Zurück- oder Einschreibung einer Interpretationstechnik in den Text, die sogar noch mehr auf diese Techniken aufmerksam macht. Aber gibt hier Moviszter die Meinung des Lesers wieder oder der Leser die von Moviszter? Oder fallen sie im Nachsprechen des Lesens zusammen? Es lässt sich nicht entscheiden. Er ist die Person, mit der der Leser sich selbst leicht allegorisch identifizieren kann. Es ist deswegen kein Zufall, dass er oft der Räsoneur des Romans genannt wird. Gleichzeitig ermuntert der Erzähler Moviszter oder Moviszter sich selbst (auch das bleibt unentscheidbar), demnach der Erzähler den Leser bzw. der Leser sich selbst dazu, die »göttliche Wahrheit« auszusprechen oder zu offenbaren. Im Überschwang der Begeisterung sollte man jedoch die Ironie bemerken, an der hier jeder teilhat. Sogar ausgesprochen komisch kann die Szene wirken, in der Moviszter sich über die irdische Justiz erhebt und sich plötzlich für einen göttlichen Delegierten hält, in seiner Vorstellung die »tapferen Katechumenen« erscheinen und er in der Arena herumzuschreien versucht, um »das Brüllen der Löwen [zu] übertönen«. Während wir die anderen Personen mit ironischer Distanz behandeln – und uns ihnen trotz der Distanzierung nähern, ihre Lesarten betätigen, durch die Illusion des Aufrechterhaltens des Unterschiedes uns an sie angleichen –, kann sich der Leser mit Moviszter auf eine Weise identifizieren, wo die Ironie geradezu vergessen wird, an der auch er teilhat und der vorher unterstellt wurde, dass sie durch seine textexterne Position beherrscht und kontrolliert werden kann. Und davor kann sich weder der Erzähler noch der Leser schützen. Der Glaube der Identifizierung geht also immer mit einem Vergessen einher. Dies verhält sich auch nicht anders beim Glauben an die Unterschiedlichkeit, bei dem die Ähnlichkeit vergessen wird. Die Unmöglichkeit eines objektiven Gesichtspunktes verhindert es, das Eigene als eigen, das Fremde als fremd zu erkennen und zu behalten. Wir geraten auf solche Weise in ein Spiel der Tropologie des Textes, das unsere objektive Beobachtungsposition aufhebt.

Zitieren wir nun nach all diesem den Einwand des Vorsitzenden und des Lesers: »Aber das ist alles kein Grund für das entsetzliche Verbrechen«, wird die leere Stelle sichtbar, die weder Moviszter noch der Leser aufheben kann. Hier kommt die Frage oder die Lücke des Nicht-Verstehens zum Vorschein: »Jeder fragte sich und die

anderen nach dem Grund. Aber keiner konnte sich und den anderen eine befriedigende Antwort geben.«<sup>47</sup>

Es scheint gleichgültig zu sein, welche Herangehensweise wir wählen – wir können nicht nur die eine von der anderen nicht trennen, es bleibt auch im Fall des gleichzeitigen Einbeziehens der beiden Strategien ein unaufhebbarer Rest, der immer wieder zum Lesen lockt. (Denn wir müssen gleichzeitig die Aufhebung der Singularität und ihre unmögliche Bewahrung wählen.) Und da das »externe Prinzip« nie intern, d. h. nicht der Text selbst ist, bleibt so auch die Interpretation unabschließbar. Der für sich selbst stehende Körpertext (*Anna Édes*) ist stumme Oberfläche oder bedeutungsloses Medium, genauso wie Anna Édes, die innerhalb der Diegese (fehl)gelesen wird. Dieses Fehllesen protestiert gegen sich selbst als Transparent für den jeweiligen Leser, wodurch es die Illusion des Gegenpols, d. i. den Anschein der Möglichkeit einer richtigen Lektüre zustande bringt. Es verspricht die Objektivität, außerhalb des Textes zu sein, es ruft die Unabschließbarkeit der Herausforderung hervor, während wir nicht aus dem oder hinter den Text kommen können. Und zwar nicht nur deshalb, weil die Personen die Allegorien der Leser sind, sondern auch, weil wir selbst – wie der Eigenname Dezső Kosztolányi – erst im und durch den Text einen Sinn und eine Bedeutung gewinnen.

---

<sup>47</sup> Ebd. 228. Die Unmöglichkeit der Lokalisierung der Bedeutung und die Unauftrennbarkeit der Singularität sind nicht nur in *Anna Édes* vorhanden. Die Analogien mit *Der goldene Drache* sind augenfällig. Nach dem Aufzeigen der Verteiltheit der sprachlichen Welten schreibt Tibor Bónus: »Wie das letzte Signifikat des Drachen, ist auch das Geheimnis der Singularität des einzelnen Menschen in seiner Totalität weder zugänglich noch erkennbar. Das Verstehen des anderen Menschen unterscheidet sich nicht erheblich vom Verstehen der Kunstwerke, insofern keines der Verstehen die Identifizierung, sondern immer nur eine »neue Dimension der Welt« zur Folge haben kann.« (Bónus 2000, 160)

## Literatur

Bónus, Tibor: A kontextusra ráhagyatkozó jelentés. Az *Aranysárkány* értelmezéséhez [Bedeutung: Dem Kontext ausgeliefert. Zur Interpretation des *Goldenen Drachens*]. In: Bednatics, Gábor u. a. (Hg.): *Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai* [Anthropologische Horizonte literarischer Texte]. Budapest 2000.

Csbai, Márta; Erős, Ferenc: *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei* [Körpergrenzen und Ichgrenzen. Die sich wandelnden Rahmen der Identität]. Budapest 2000.

De Man, Paul: *Aesthetic ideology*. Minneapolis 1996.

De Man, Paul: The Rhetoric of Temporality. In: Ders.: *Blindness and Insight*. London 1983.

Foucault, Michel: Macht und Körper. [Aus dem Fr. von Werner Garst] In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*. Berlin 1976, 105.

Király, István: *Vita és vallomás* [Diskussion und Bekenntnis]. Budapest 1986.

Kosztolányi, Dezső: *Anna Édes*. [Aus dem Ung. von Irene Kolbe] Berlin und Weimar 1976.

Kosztolányi, Dezső: *Nyelv és lélek* [Sprache und Seele]. Budapest 1971.

Nemes, Lívia: Kosztolányi *Édes Annájának* pszichoanalitikus értelmezése [Psychoanalytische Interpretation von Kosztolányis *Édes Anna*]. In: Dies.: *Alkotó és alkotás: pszichoanalitikus esszék* [Schöpfer und Werk: Psychoanalytische Essays]. Budapest 1994, 11–30.

Veres, András: Kosztolányi *Édes Annája*. Egy sajtó alá rendezés tapasztalatairól [Kosztolányis *Anna Édes*. Erfahrung der Textedition]. In: Kulcsár Szabó, Ernő; Szegedy-Maszák, Mihály (Hg.): *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről* [Aufsätze über Dezső Kosztolányi]. Budapest 1998.



## Spuren der Rilke-Rezeption im Gedicht *Dennoch schauen* von Ágnes Nemes Nagy

Die ungarische Dichterin Ágnes Nemes Nagy, die im 20. Jahrhundert zusammen mit anderen Dichterkollegen durch ihre Übertragungen für die Vermittlung der Rilke-Gedichte in Ungarn sorgte, schreibt über die Wirkung dieser Arbeit auf die eigene poetische Stimme:

Ob die Arbeit des Übersetzers und die Arbeit des Dichters aufeinander einwirken? Selbstverständlich wirken sie aufeinander ein. Nur ist dieses Aufeinander-Einwirken eben nicht einfach. Sie wirken sehr kompliziert auf Umwegen, durch Mißverständnisse (die sehr wichtig sind), Entfernungen und Neubegegnungen aufeinander ein<sup>1</sup>.

Ágnes Nemes Nagy übersetzte Rilke bereits als junge Dichterin. Sie war mit diesen Übertragungen höchst unzufrieden und wagte sich erst zwanzig Jahre später erneut an diese Arbeit. Sie übersetzte Gedichte aus allen Bänden Rilkes, die meisten aus dem *Buch der Bilder*. Ihre Tätigkeit kommentierte sie in einem kurzen Essay, während zwei weitergehende Essays Gedichtanalysen und Bemerkungen zum Rilke'schen Oeuvre enthalten. Nicht das in den Essays explizit dargestellte Rilke-Bild Nemes Nagys steht im Mittelpunkt der Analyse, auch wenn dieses Bild ebenfalls als eine Form der Deutung betrachtet werden kann. Hier wird vielmehr die Frage aufgeworfen, welche Spuren die Rilke-Rezeption in der Poetik von Nemes Nagy, beziehungsweise in dem Gedicht *De nézni* [Dennoch schauen] hinterlassen hat. Zwar sind für den Einfluss Rilkes in diesem Gedicht keine expliziten Kommentare der Dichterin vorhanden, doch lassen sich einige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Dichtungen aufzeigen.

Das Sehen ist als Thema im ganzen Lebenswerk Rilkes von herausragender Bedeutung. Rilke sei ein Augenmensch gewesen, ist

---

<sup>1</sup> Nemes Nagy 2004, 59. Die Übersetzung stammt von Imre Kurdi (Kurdi 1994, 125), der in diesem Beitrag vor allem die Essays der Dichterin interpretiert.

ein verbreitetes Urteil in der Forschung. Den wichtigsten Beweis hierfür stellt seine Begeisterung für die visuellen Künste dar. Aber nicht nur in seinen wichtigsten kunsttheoretischen Texten kommt das Sehen immer wieder vor, sondern auch in zahlreichen Gedichten und im *Malte*. Dieses Motiv wird aber bei Rilke in verschiedene Kontexte gestellt und somit erhält es verschiedene Funktionen und poetische Ausprägungen<sup>2</sup>. Im Spätwerk erfolgt schließlich eine Abkehr vom Sichtbaren und es entsteht eher eine Suche nach dem Unsichtbaren, wobei dies genauso durch das Sehen thematisiert wird. Was aber bedeutet Sehen in der frühen und mittleren Phase der Dichtung Rilkes? Das Sehen hat zunächst die Funktion der Veranschaulichung, wie ein Tagebuchgedicht von 1900 zeigt:

Alles Gefühl, in Gestalten und Handlungen  
wird es unendlich groß und leicht.  
Ich ruhe nicht, bis ich das eine erreicht:  
Bilder zu finden für meine Verwandlungen.  
Mir genügt nicht das steigende Lied.  
Einmal muß ich es mächtig wagen,  
*weithin sichtbar* auszusagen  
was im Ahnen kaum geschieht.<sup>3</sup>

Der Vers »*weithin sichtbar* auszusagen« zeugt entweder von Sprachskepsis und könnte meinen, dass die Sprache unfähig geworden sei, Gefühle auszudrücken, oder er zeugt davon, dass ein metaphorischer Sprachgebrauch dem lyrischen Ich adäquater erscheint als Lieder zu verfassen. Außer Veranschaulichung verspricht das Sehen auch erkenntnistheoretischen Gewinn in Bezug auf die Außenwelt. Denn um innere Vorgänge veranschaulichen zu können, müssen sie nicht nur wahrgenommen werden können, sondern die Nuancen müssen an den poetischen Bildern der vorher wahrgenommenen Dinge der Realität gezeigt werden. So ist das Sehen bei Rilke gleichzeitig ein die Wirklichkeit Sehen-Lernen. Rilke schreibt an Lou Andreas-Salomé: »Und darum nehme ich mir vor, besser zu schau-

---

<sup>2</sup> Wichtige Anregungen zu diesem Überblick wurden dem *Rilke-Handbuch* entnommen (Engel 2004, 130–150, 480–497).

<sup>3</sup> Rilke 1955, 699.

en, anzuschauen, mit mehr Geduld, mit mehr Versenkung.«<sup>4</sup> Dies kommt auch in jenen oft zitierten Zeilen aus *Malte Laurids Brigge* zum Ausdruck: »Habe ich schon gesagt? Ich lerne sehen. Ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen.«<sup>5</sup>

Das Konzept des Sehens in den frühen Texten Rilkes, zum Beispiel im Rodin-Essay das sogenannte ›einfache Schauen‹, hat noch einen anderen Aspekt, der im Hinblick auf die Dichtung von Nemes Nagy wichtig erscheint. Rilke unterscheidet die intendierte Fähigkeit dieses Schauens von dem reflexhaften Nachdenken<sup>6</sup>. Damit meint er wahrscheinlich, dass die Begriffe und die alltäglichen Denk- und Wahrnehmungsschemata es dem Beobachter nicht ermöglichen, aus den Konventionen auszubrechen. Die Lösung ist aber nicht ein spontan-freies Schauen, denn es würde die Konventionen gerade bestätigen, sondern eine gezielte und konzentrierte Tätigkeit, die durch Versenkung und Übung zustande gebracht wird. Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese bewusst geplante Übung dieser Fähigkeit ohne Reflexion und Begriffe erlernt werden kann, beziehungsweise wie überhaupt Sehen-Lernen und Denken voneinander getrennt praktiziert werden können.

Außer den Tagebucheinträgen, Briefen und kunsttheoretischen Schriften ist das Sehen bei Rilke nicht nur im *Malte* ein wichtiges Thema, sondern auch in zahlreichen Gedichten, auch in solchen, die Nemes Nagy übersetzt hat. Da die Dichterin mit dem ganzen Lebenswerk Rilkes bestens vertraut war, müssen nicht nur die übersetzten Gedichte in Betracht gezogen werden.

Das Thema Schauen durchzieht auch das Werk von Nemes Nagy und wie in dem vorliegenden Gedicht ist es sehr oft von zentraler Bedeutung. Hier steht das Wort sogar im Titel, in dem das Adverb »dennoch« beziehungsweise im Ungarischen die Konjunktion »de« [aber] ins Auge fällt. Der Titel sollte also wohl als eine Gegenreak-

---

<sup>4</sup> Das Zitat stammt aus Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé vom 10. August 1903 (Rilke 1991, 159).

<sup>5</sup> Rilke 2003, 103.

<sup>6</sup> Vgl. zum Beispiel das folgende Zitat von Rilke: »Man kann, wenn man will, die meisten Werke Rodins mit Gedanken begleiten, erklären und umgeben. Für alle, denen das einfache Schauen ein zu ungewohnter und schwerer Weg zur Schönheit ist, giebt es andere Wege, Umwege über Bedeutungen, die edel sind groß und voll Gestalt.« (Rilke 1984, 41–42)

tion verstanden werden. In seiner Knappheit klingt er auch wie ein Ausdruck für den Widerstand gegen etwas. Die erste Zeile des Gedichtes wirkt durch die Wiederholung des Verbs störrisch, da ein nicht näher definierter Sprecher das Verb nochmals sagt und zunächst seine Aussage abzuschließen scheint, ohne ein Objekt zu nennen oder etwa eine Begründung zu geben. Das Gedicht eröffnet also eine Situation, in der das lyrische Ich die Worte einer anderen Person in Form einer Erzählung vorführt. Nach dem narrativen Einschub »mondta« [sagte] folgt das Zitat, in dem jene Person auch weiterhin nicht das Objekt oder den Anlass des Schauens verrät, sondern die Umstände des Vorgangs beschreibt. Zunächst ist der Akt des Sehens zeitlich begrenzt, denn er erfolgt in der »spaltgroßen Pause«. Diese räumlich ausgedrückte Dauer hat einen bestimmten Artikel: die Person meint eine bestimmte Pause, auch wenn sie wiederholbar ist. Durch die räumliche Bestimmung und den Kontext des Sehens könnte der Ausdruck eine Metapher des Augenschlags sein. Der Übersetzer Franz Fühmann expliziert diese Deutung, was im Original aber fehlt. Diese versprachlichte Deutung in der Übersetzung ist allerdings problematisch, da die Dauer des Sehvorganges in derselben Strophe differenziert wird. Im Ungarischen steht im Folgenden das Wort »perc« [Minute] für die Dauer jener Pause, in der zwischen Rauch, Säure, Lauge und Angriffen das Schauen möglich ist. Nach der zeitlichen und vielleicht räumlichen Begrenzung werden Metaphern für Umstände genannt, die das Sehen überhaupt gefährden können. Denn die Säure und die Lauge können durch ihre Wirkstoffe lebendiges Gewebe beschädigen, während der Rauch auf Feuer hindeutet, das im Kontext der Angriffe auf Kämpfe oder Zerstörung verweist. Nach dieser längeren Beschreibung der Gefährdung wird die Aussage mit dem Verb »schauen« wiederholt, bevor der Sprechende erneut Anspruch auf Zustimmung erhebt. Darauf weist auch der Ausdruck »tudod« [weißt du] hin, der eine erklärende und vertrauensvolle Haltung anzeigt. Die Person spricht also mit jemandem, der wiederum nicht bestimmt ist. Mit dem Ausdruck wird eine dialogische Situation eröffnet, die auf den schweigenden Gesprächspartner des Sprechenden hinweist, der als »du« angesprochen wird. Die Bezeichnung des Objektes wird weiterhin aufgeschoben, obwohl eine Wie-Fügung – wie oft bei Rilke – den Charakter des Vorganges

vorwegnimmt. Das Attribut »formabontó« in der Fügung »formabontó asztal«, eigentlich »modernistischer Tisch«, bezeichnet eine ungewöhnliche, modernistische Gestaltung des Gegenstandes. Im Deutschen ruft die Fühmann'sche Übersetzung aber die Etymologie des ungarischen Wortes auf, was jedoch die Bedeutung modernistisch nicht wiedergibt. Denn ein Tisch kann nicht mehr als Tisch bezeichnet werden, wenn seine Form aufgelöst wird, das heißt, wenn er nicht mehr als Tisch erkennbar ist. Die Diskrepanz zwischen Etymologie und Bedeutung, zwischen Formauflösung und gleichzeitiger Kreation einer neuen Form, spielt in dem Gedicht eine wichtige Rolle. Da in dieser Wie-Fügung ein mögliches Objekt benannt wird, ist der Sehvorgang hier nicht mehr beliebig oder ziellos, sondern hat ab hier den Charakter einer Wahrnehmung.

In der nächsten Strophe beharrt die Person in der gleichen Form der Aussage auf der Tätigkeit des Tuns, was wieder mit einem Infinitiv ohne Objekt ausgedrückt wird. Da in der ersten Strophe das Sehen durch das Fehlen des Objektes kein erfolgreicher Wahrnehmungsakt war, wirkt die erneute, syntaktisch genauso mangelhaft formulierte Aussage mit dem Infinitiv »tun« weniger überzeugend. Dann wird aber ein Synonym für das Tun eingeführt und die Person behauptet von ihrem Körper, dass er Geschichte und Biologie macht. Dies klingt im Ungarischen genauso ungewöhnlich wie im Deutschen, obwohl die Vorstellung, dass der Körper Biologie macht, nachvollziehbar ist. In der folgenden Zeile steht die nächste Tätigkeit in Infinitivform: Die Person denkt nach, aber der Leser erfährt nicht, worüber, auch wenn der Grund metaphorisch angedeutet wird: »mir ist mein Kopf so merkwürdig / so unvollendbar«. Das Attribut »unvollendbar« weist vielleicht sowohl auf unabschließbare Gedankengänge oder leibliche Handlungen, die in diesem Gedicht in unvollständigen Sätzen ohne Objekte ausgedrückt werden. Hier wird die erste Sache im Gedicht erwähnt, die als Objekt eines Sehvorganges dienen kann, die aber bereits auf einer abstrakten Ebene nur mit Begriffen mit der »Kugelform« zu erfassen ist. In der Natur taucht diese Form als »Augapfel«, »Schädel« und »Erdkugel« auf, die »begrenzt Unendliches« genannt werden. Diese Gegenstände können sowohl durch die Kugelform als auch durch die mit ihnen ausgeübten Tätigkeiten Sehen und Nachdenken unendliche

Prozesse metaphorisieren<sup>7</sup>. In der nächsten Zeile, die mit »aber« anfängt, wird diese Aussage insofern korrigiert, als die Vergänglichkeit und die Unvollkommenheit dieser zur Biosphäre gehörenden Gegenstände betont wird, für die hier die Metapher Kokosnuss steht. »Cszapzott« meint im Original nicht zerschlagen, sondern »unordentlich« ist, denn reine und vollkommene Formen gibt es nur in der Abstraktion, nicht in der Natur. Die nächste Strophe fängt wieder salopp mit »und« an, und nun wird ein perspektivischer Sehvorgang dargestellt, in dem der Gegenstand in seiner räumlichen Lage wahrgenommen wird. Die Intensität der Wahrnehmung wird zweifach ausgedrückt: Der Ausdruck »tastende Augen« impliziert eine Nähe zwischen Subjekt und Objekt, und das Subjekt benutzt dabei »einige« Augen, was ein Synonym für die ungarische Kollokation »ganz Ohr« [csupa fül; »aufmerksam sein«] sein könnte. Während bei Descartes die Augen bloß Informationen notieren und weitergeben, haben die Augen hier eine konstruktive Rolle, denn sie sind es, die die Konturen festlegen<sup>8</sup>. Dieser Prozess wird mit kraftvollen Tätigkeiten beschrieben, und die Handlung hat experimentellen Charakter. Während dieser intensiven Wahrnehmung werfen die Gegenstände, die Höhlungen, Seen und Steine ihren Blick in die Welt, der durch »splittrige Lichtzeichen« prinzipiell wahrnehmbar ist. Mit diesem Ausdruck kann die Lichtmenge während eines Augenblicks gemeint sein, wodurch der Ausdruck wie in der ersten Zeile ein Intervall bedeuten kann. Die Lider dieser Augen in der Natur machen sogar eine geräuschvolle Bewegung, die das Lebendige an und in der Natur metaphorisiert. Es stellt sich heraus, dass die Gegenstände in der Natur, die der Sprecher beobachtet, ebenfalls schauen, und die angedeutete Möglichkeit

---

<sup>7</sup> Laut Gábor Schein wird durch die in Perspektiven dargestellte Anschauung der Kugelform(en) die Evidenz einer möglichen Erfahrung ausgedrückt. Dadurch würde die Kugelform in dieser Textstelle »notwendigerweise das Problem der Ausdehnung und der Verabsolutierbarkeit des Raumes« aufwerfen (Schein 1998, 112).

<sup>8</sup> Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty hat in seinem Text *Das Auge und der Geist* und in der posthum veröffentlichten Fragmentensammlung *Das Sichtbare und das Unsichtbare* dem Sehen eine konstitutive Funktion zugewiesen. Dieser phänomenologischen Theorie zufolge konstituiert sich die Welt infolge des visuellen Wahrnehmungsaktes.

dieses besonderen Augenkontaktes<sup>9</sup> eine Gemeinsamkeit mit oder Teilhabe an der Natur impliziert. Wenn hier die Zugehörigkeit des Sprechenden zur Natur ausgedrückt wird, dann ist es verfehlt, diese Stelle im Gedicht Personifizierung zu nennen. Zur Klärung des Verhältnisses zwischen Ich-Konstitution und Tropik des lyrischen Sprechens wird im Folgenden das Gedicht *Schwarze Katze* interpretiert, in dem ein Augenkontakt zwischen einem Beobachter und einer Katze erfolgt:

Schwarze Katze

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,  
dran dein Blick mit einem Klange stößt;  
aber da, an diesem schwarzen Felle  
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:  
wie ein Tobender, wenn er in vollster  
Raserei ins Schwarze stampft,  
jählings am benehmenden Gepolster  
einer Zelle aufhört und verdampft.

Alle Blicke, die sie jemals trafen,  
scheint sie also an sich zu verhehlen,  
um darüber drohend und verdrossen  
zuzuschauern und damit zu schlafen.  
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,  
ihr Gesicht und mitten in das deine:

---

<sup>9</sup> Zum Bild von den Blicken in der Natur vergleiche das folgende Zitat aus der Interpretation des Gedichts *Archaischer Torso Apollos* von Nemes Nagy, die den Blick, dessen der Beobachter während des Anschauens der Statue gewahr wird, mit wahrgenommenen Blicken in der Natur vergleicht, was ein Urerlebnis sein soll: »Das ist nicht der existierende Blick, der im Körper oder im Torso glüht, sondern das grundsätzliche Bild des Sonettes, das aus diesem sich entwickelt. Diesem Bild sind die anderen etwa untergeordnet: vor allem der Kandelaber, die zurückgeschraubte Glühbirne (oder der Docht), dann das Blenden, der Stern, das Lächeln und das Raubtierfell. Es ist die sehr zeitgemäße Formulierung eines echten Urerlebnisses. Die ›Orte‹ schauen uns an, die Teilchen, Glieder, Steinkörnchen, Rümpfe und Baumstämme. Die Augen der Götter und der Tiere blitzen hinter jedem Gebüsch und Felsen der ganzen Welt auf (deren beider Magie gar nicht weit voneinander ist).« (Nemes Nagy 2004, 378; Übersetzung V. Lengyel).

und da triffst du deinen Blick im geelen  
Amber ihrer runden Augensteine  
unerwartet wieder: eingeschlossen  
wie ein ausgestorbenes Insekt.<sup>10</sup>

Anhand der motivischen Ähnlichkeit in den Gedichten *Schwarze Katze* und *Dennoch schauen* wird nun dargestellt, welche Subjekt-konstitution durch diese Blickkontakte ausgedrückt wird, bzw. ob dieser Wahrnehmungsakt als Erkenntnisleistung betrachtet werden kann. In der ersten Strophe von *Schwarze Katze* bei Rilke wird durch die kühne Behauptung »Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle, /dran dein Blick mit einem Klange stößt« bereits Spannung erzeugt. Hier behauptet das lyrische Ich, dass sogar ein Gespenst im Raum vielleicht akustisch wahrnehmbar ist, während der Blick des als Du angesprochenen Betrachters am schwarzen Fell der Katze abgeleitet. Das konzentrierte Sehen wird »aufgelöst«, was durch einen relativ ausführlichen Vergleich in den nächsten vier Zeilen charakterisiert wird. Das folgende Bild von dem Tobenden in seiner gepolsterten Zelle steht konzeptuell wohl weit von dem Akt des Sehens, aber seine Ähnlichkeit mit dem Verschlucken, dem Aufsagen und dem Entkräften des stampfenden Fußes respektive des Blickes erscheint dennoch als nachvollziehbar. Das schwarze und weiche Fell bietet dem Blick also weder Halt noch Details, an denen er sich festhalten könnte, sodass durch das Sehen eine Wahrnehmung erfolgen könnte. Durch den Vergleich wird aber weiter die Spannung gehalten oder sogar verstärkt, da diese einerseits durch die Heftigkeit des Tobens, andererseits von der Verlagerung des Blickes von der Felloberfläche in die geschlossene Zelle ausgedrückt wird. In der zweiten Strophe wird die Katze personifiziert, denn das lyrische Ich spricht ihr menschliche Gemütslagen zu. Durch das ungewöhnliche Verb »zuschauern«, in dem Schauen und Schauer zusammenklingen, bekommt das Sehen hier durch diese Gleichzeitigkeit erneut eine unheimliche und unangenehme Färbung. Zudem ist wieder von dem Fell die Rede, diesmal jedoch aus der Perspektive der Katze. Etwa an der Hälfte der Strophe befindet sich die

---

<sup>10</sup> Rilke 2003, 123.



sogenannte orphische Figur<sup>11</sup>, in der eine Wendung im Gedicht geschieht. Diese Wendung erfolgt auch auf der inhaltlichen Ebene, denn die Katze wendet sich um. Dieses Geschehen wird mit den Worten »doch auf einmal« eingeleitet und mit einem sehr kurzen »Wie-Vergleich« beschrieben. Die Plötzlichkeit der Bewegung kommt auch durch die Bedeutung des Wortes »geweckt« und die Kürze des Vergleichs zum Ausdruck. Die Spannung erreicht nach der Wendung ihren Höhepunkt, denn das »stärkste Schauen« wird hier im Augenkontakt mit der Katze überboten, da der Blick des Betrachters in den Augen der Katze Halt findet, was beim Betrachten des Fells nicht möglich war. Gleichzeitig wird aber auch sprachlich durch die Komplexität der Bilder Spannung erzeugt, denn einerseits stehen hier mehrere Metaphern – Augenstein und Amber –, die an sich größere Spannung erzeugen können als Vergleiche, andererseits weisen die Tropen aufeinander hin und sind nicht durch ihren eigenen Sinnbezug nachvollziehbar. Der abschließende Vergleich ist nur verständlich, da ihm die Metapher »Amber« vorausging, die beide zusammen mit der anderen Metapher »Augenstein« für die Katzenaugen stehen.

Wie am Anfang des Gedichtes, als von dem Gespenst die Rede war, könnten die Augen der Katze als eine Stelle betrachtet werden, an der der Blick des Betrachters Halt findet und an der im Wahrnehmungsakt eine Erkenntnisleistung erfolgt. Die Behauptung »und da triffst du deinen Blick [...] unerwartet wieder« unterstützen dies. Dieser Lesart widerspricht aber die Tatsache, dass der Betrachter in den Augen der Katze den eigenen Blick wiederfindet, also höchstens sich selbst erkennen könnte und nicht die Katze oder die Außenwelt, für die die Katze stehen könnte. Aber selbst das Sich-Erkennen ist gefährdet, denn gerade im Moment des Augenkontaktes wird der Betrachter des Zustandes seines Blickes gewahr. Der Zustand der Eingeschlossenheit erhält durch die Metapher »Amber« und den sich anschließenden Vergleich mit einem Insekt sowohl die Konnotation Tod, als auch die von Ewigkeit und Schönheit. Der Sehprozess kann also insofern als eine Erkenntnisleistung betrachtet

---

<sup>11</sup> Peter Por hat das in der Forschung allgemein akzeptierte Strukturmerkmal der Wendung in den *Neuen Gedichten* orphische Figur genannt (Por 1997).

werden, als der Betrachter den Zustand seines Blickes erkannt hat. Die Spannung wird auch aufrechterhalten, weil am Ende ungewiss bleibt, ob die Erstarrung die Unmöglichkeit weiteren Schauens bedeuten soll oder die Tatsache meint, dass der Betrachter im Augenkontakt mindestens sich selbst erkennen kann. Diese Uneindeutigkeit kommt aber nicht nur auf der semantischen Ebene zum Ausdruck. Die sich aufeinander beziehenden Tropen drücken diese Ungewissheit durch ihre Struktur aus. Des Weiteren erscheint das anfangs negativ angedeutete Toben nun positiver, denn das Toben oder das keinen Halt findende »stärkste Schauen« erhalten rückblickend die Konnotationen der Lebendigkeit.

Bezüglich der Erkenntnisleistung im Augenkontakt kann des Weiteren behauptet werden, dass der Zustand, dessen der Betrachter gewahr wird, nur durch Tropen charakterisiert werden kann. Dies könnte einerseits die Unhintergebarkeit der Tropen beziehungsweise die Unhintergebarkeit der Rhetorizität der Sprache bedeuten. Andererseits könnte die Darstellung des Augenkontaktes in diesem Rilke'schen Gedicht meinen, dass jeder Wahrnehmung die Sprache vorausgeht.

Der ungarische Literaturwissenschaftler Gábor Schein stellte fest, dass die Dichtung von Nemes Nagy auch eine frühe Entwicklungsphase hat, in der verschiedene Gedichte, zum Beispiel *A képekről [Über die Bilder]* die Unhintergebarkeit der Bildlichkeit der Sprache zeigen<sup>12</sup>. Während für diese Gedichte eher eine Sprachverwendung typisch ist, nach der die Sprache als Werkzeug betrachtet wird und die Konstituierbarkeit eines von ihr loslösbaren Subjektes impliziert, zeigt das Gedicht *Schwarze Katze* im Moment des Augenkontaktes und durch den oben erläuterten rhetorischen Sprachgebrauch die Auflösung der Einheit der Subjektivität. Dies bleibt aber im Hinblick auf das Strukturganze des Gedichtes bloß eine Möglichkeit, denn die Autonomie der erzählerischen Instanz, durch die das ›Du‹ im Gedicht apostrophiert und sozusagen der Blick geleitet wird, bleibt erhalten.

Im Gedicht *Dennoch schauen* erfolgt schließlich kein Augenkontakt, auch wenn die Natur dieselbe Haltung ›annimmt‹, wie der Sprechende, nämlich das Schauen. Die Möglichkeit der Selbster-

---

<sup>12</sup> Vgl. Schein 1998, 72.

kenntnis infolge eines Augenkontaktes ist scheinbar an dieser Stelle ausgeschlossen, beziehungsweise die Natur ist nicht wie ein Objekt erkennbar. Der Sprecher zieht selbst die Konklusion, dass die verstreuten Augen und wohl der Augenkontakt mit der Natur »nichts hilft«; eine melancholische Feststellung, die einmal wiederholt wird. Der Trübsinn erscheint aber deshalb stärker, weil diese Aussage am Ende des Gedichtes platziert wird, nachdem die zur Kontaktaufnahme fähigen Stellen in der Natur in einer syntaktisch und semantisch gestützten Euphorie aufgezählt worden sind. Das Gedicht von Nemes Nagy endet aber nicht mit dieser Melancholie, weil mit einem erneuten »aber« eine optimistische Wendung erfolgt. Das Insistieren auf den Akt des Sehens wird erneut ausgedrückt und wird mit dem Anschauen einer Narbe verglichen. Da noch immer ungewiss ist, was und mit welchem Erfolg angeschaut wird, ist hier das Schauen wegen des optimistischen Beharrens eine existentiell wohl notwendige Haltung der sprechenden Person. Am Schluss schaltet sich der Erzähler ein, und es stellt sich heraus, dass die Person, deren Worte im Gedicht wiedergeben werden, sich auf einem Baum befindet, was eine Perspektive von oben impliziert, was auch lautlich mit dem langen und offenen und sich von den vielen e-Vokalen abhebenden a-Laut ausgedrückt wird, der wegen der Länge medial auch die Funktion des Punktes erfüllt.

Das Gedicht *Dennoch schauen* zeigt also mehrere Perspektiven und unterschiedlich ausgedrückte Relativierungen von Handlungen, deren erfolgreicher Verlauf in Aussagen vorweggenommen wird. Dies wird durch den letztgenannten räumlichen Perspektivenwechsel ausgedrückt. Des Weiteren ist dafür die hier dargestellte Form des Schauens ein Beispiel, das zuerst wegen eines fehlenden Objektes, dann durch die sich bewegende und verändernde Biosphäre einen erfolgreichen Wahrnehmungsakt gefährdet. Es ist auch unbestimmt, wer zu wem spricht, ob das Du, zu dem die Person redet – auch kein Gespräch, sondern eher ein Monolog –, etwa mit dem sogenannten Erzähler identisch ist oder ob im Gedicht drei Personen bezeichnet werden. Die indirekte Rede bringt eine zeitliche und interpretative Distanzierung von dem Gesagten mit sich. Schließlich ist das Beharren auf dem Schauen relativiert, da die Person dies mit Hilfe der Sprache ausdrückt, also der Wahrnehmungsakt als solcher abwesend ist. Ein sprachlicher Bericht über

ihn ist immer erst im Nachhinein möglich, das heißt, dass die sprachliche Beschreibung vielleicht mehr über die Sprache selbst aussagt als über den wirklich erfolgten Wahrnehmungsakt. Auf die Rolle der sprachlichen Vermittlung beim Sprechen über Wahrnehmungen weist auch der Philosoph Lampert Wiesing hin:

Durch Reflexion allein entsteht keine Wahrnehmungsphilosophie, denn dafür muß die Reflexion sprachlich mitgeteilt werden. Um das, was in der Reflexion als unmittelbar gegeben erscheint, beschreiben zu können, bedarf es eines Mittels, wodurch zwangsläufig ein interpretierender, medialer Abstand zu den Phänomenen entsteht. Deshalb ist die Unmittelbarkeit der Reflexion spätestens mit ihrer sprachlichen Mitteilung aufgegeben und der Weg der Reflexion kann nur noch ein Ideal sein, welches mit dem Problem zu kämpfen hat, daß verwendete Metaphern und implizite Modellvorstellungen oft nur schwer oder gar nicht als solche erkannt werden. Die Möglichkeit der verborgenen, nicht bewußten Präsenz von Metaphern in Beschreibungen der Wahrnehmung, die Möglichkeit, implizit von einem konstruierten Modell geleitet zu sein, ist eine der großen Gefahren einer Philosophie der Wahrnehmung.<sup>13</sup>

In den Gedichten *Schwarze Katze* und *Dennoch schauen* wird also schließlich der Sprache Vorrang vor dem Schauen eingeräumt, auch wenn das Schauen den thematischen Mittelpunkt des jeweiligen Gedichtes darstellt. Bei Rilke bleibt die Möglichkeit der Erkenntnisleistung des Schauens bestehen, während bei Nemes Nagy das Schauen als eine existentielle Haltung ohne die Funktion der Erkenntnisleistung erscheint. Die Subjektkonstitution, die sich an die Möglichkeit der Erkenntnis knüpfen lässt, zeigt in beiden Fällen die Möglichkeit der Auflösung der Individualität, was aber sprachlich jeweils anders ausgedrückt wird. Sowohl bei Rilke als auch bei Nemes Nagy lässt sich allerdings eine Spannung in der Konstruktion feststellen. Bei Rilke wird der Blick von einer Position außerhalb geleitet, was der Auflösung der Subjektivität widerspricht. Bei Nemes Nagy besteht der Widerspruch zwischen der Perspektivierung, also der Dekonstruierung des Subjektes und der Zuspitzung

---

<sup>13</sup> Wiesing 2002, 21–22.

des Gedichtes am Ende, wo das Gesagte schließlich als indirekte Rede eines Sprechenden schriftlich, also als ein nachträgliches sprachliches Zeugnis in der Gestalt der Gedichtform dasteht.

### Literatur

Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2004.

Kurdi, Imre: Ágnes Nemes Nagy und Rilke. Ein Kapitel ungarischer Rilke-Rezeption. In: Szász, Ferenc (Hg.): *Rilke, die Donaumonarchie und ihre Nachfolgestaaten*. Budapest 1994.

Nemes Nagy, Ágnes: Csatavesztések [Verlorene Schlachten]. In: Dies. / Honti, Mária (Hg.): *Az élők mértana. Prózai írások* [Die Geometrie der Lebendigen. Schriften in Prosa]. Band 1. Budapest 2004.

Nemes Nagy, Ágnes / Honti, Mária (Hg.): *Az élők mértana. Prózai írások* [Die Geometrie der Lebendigen. Schriften in Prosa]. Band 1. Budapest 2004.

Peter Por: *Die orphische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*. Heidelberg 1997.

Rilke, Rainer Maria / Nalewski, Horst (Hg.): *Briefe in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt a. M. / Leipzig 1991.

Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin. Erster Teil* (1902). Frankfurt a. M. / Leipzig 1984.

Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Band 3. Wiesbaden 1955.

Rilke, Rainer Maria: Schwarze Katze. In: Rilke, Rainer Maria / Engel, Manfred (Hg.): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 3. Frankfurt a. M. / Leipzig 2003.

Rilke, Rainer Maria / Engel, Manfred (Hg.): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 4. Frankfurt a. M. / Leipzig 2003.

Schein, Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében* [Ein poetischer Versuch in der Dichtung des Újhold]. Budapest 1998.

Wiesing, Lampert: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M. 2002, 9–65.

## **Lyrik, Liturgie und Literarizität in István Turczis *Ein Jahr***

### **Theoretische Vorüberlegungen**

Die folgende Untersuchung stellt sich der Herausforderung, anhand der durchgängigen Auslegung eines Gedichtzyklus das Problem der Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft als das der Ontologie vor Augen zu führen. Somit ist unser Anliegen ein zweifaches. Einerseits gilt es, theoretische Überlegungen zu literaturwissenschaftlichen Grundsatzfragen anzustellen, andererseits ein konkretes Gedicht, genauer gesagt einen Gedichtzyklus des zeitgenössischen ungarischen Lyrikers István Turczis zu interpretieren, das will wiederum sagen, eine der möglichen Auslegungen einer Dichtung herauszuarbeiten. Nichts wäre indessen ein größeres Missverständnis dieser Aufgabenstellung, wenn man etwa annähme, die Auslegung des in Rede stehenden Gedichtes sei lediglich eine Illustration zur Erörterung noch anzuzeigender Grundfragen der Literaturtheorie. Theorie der Literatur und Auslegung von Dichtung gehen vielmehr ständig ineinander ein, über und auf, so dass sich praktische Herausforderungen der Interpretation als Fragen der Theorie herausstellen und Schritte der theoretischen Neuorientierung selber als Vollzug einer Handlung erweisen.

Die Literaturwissenschaft begibt sich, sobald und sooft sie sich zutraut, der Frage nach ihrem Gegenstand eingedenk zu sein, in eine missliche Lage. Denn klärungsbedürftig ist dabei nicht nur, auf welche Phänomenalbereiche denn die Wissenschaft von der Literatur eine theoretisch fundierte Blickbahn zu eröffnen habe, wobei über den Umfang des jeweiligen theoretischen Horizonts, über die Auswahl der zu berücksichtigenden Blickwinkel anhand einer so oder anders beschaffenen Programmatik (Pragmatik) noch eine mehr oder minder nachvollziehbare Entscheidung getroffen werden könnte, der eigentlichen Klärung bedarf vielmehr die Stellung der Literaturwissenschaft zu ihrer Wissenschaftlichkeit selbst.

Wissenschaft ist die angesammelte und geordnete Theorie eines Gegenstandsbereiches, folglich der Hort praktischer Kenntnisse. Die Praxis hingegen ist nicht nur die bewusste und gekonnte Handhabung erworbener theoretischer Einsichten, sie ist vielmehr jene Grundlage jedweden theoretischen Wissens, auf der Wissenschaft als solche gründen erst überhaupt kann. Der Grund dafür liegt in der Grundidee der griechischen Vernunftwissenschaft, wie sie uns in der Sokratischen Mäeutik vorliegt. Damit das herkömmliche, denn hergebrachte Scheinwissen durch die elenktische Zuspitzung (*Aporie*) desselben nach der theoretisch angebrachten Neuaufnahme der Ausgangsfrage in die von wahrer Wissenschaft verbürgte Einsicht umschlagen kann, bedarf es in den platonischen Dialogen stets des praktischen Beherrschens einer Kunst, einer τέχνη. Einzig und allein sie, die erworbene und spontan, aus dem ganzen Wesen beherrschte, aber gedanklich noch nicht durchleuchtete Handfertigkeit besitzt die Kraft, fest geglaubte Irrmeinungen der Konvention der Falschheit zu überführen. An dem schmalen Pfad der Mäeutik führt keine noch so schmale Spur vorbei, ohne sie kann es folglich keine Wissenschaft geben. Mit der Technisierbarkeit von Zusammenhängen steht und fällt die Begründbarkeit einer Wissenschaft. Deshalb wird die Dichtung, die damals noch nicht als Kunst, als Dichtkunst, poetische τέχνη galt, sondern als Zustand göttlicher Inspiration und Entrückung, in der Platonischen Überlieferung der Sokratischen Tradition ohne viel Federlesens des akademischen Tempelbereichs gelehrter Geister verwiesen. Die Ehrenrettung der Literatur gelingt erst jenem Aristoteles, der die Dichtung mit dem doppelten Grundsatz, sie sei dichterische Kunstfertigkeit (ποιητική [τέχνη]) und zugleich nachahmend, in den Bereich technischen Könnens einordnet und damit in die philosophische Mäeutik einbindet. Allein der Preis, der dafür aufgebracht werden muss, ist bedenklich. Die Aufwertung des Begriffs der ποίησις und ihre Zuordnung zur Technik, indem ποίησις nunmehr vorzüglich als Machen und Hervorbringen, also technische Herstellung und Erzeugung verstanden wird, verwandelt das Denken über die Dichtung von Grund auf und gibt nahezu die gesamte bisherige Denktradition der Vergessenheit preis. Von nun ab gilt Literatur als etwas durchaus Technisches, das aus ungeformtem sprachlich-seelischem Rohmaterial etwas Künstliches, denn Künstlerisches kunstvoll

hervorgehen lässt, das dann eine Wirkung ausübt und somit in den Bereich der Gebrauchsgegenstände gehört. Die Idee des literarischen Kunstwerks als Organon, als Werk und Gewirk seiner Wirkung, ja als Wirkungszeug ist gefasst. Damit wird der Dichter zum Urheber der Dichtung. Er schafft sie. Er verfügt über die Idee, die Absicht und die Weitsicht sowie die Mittel und die Handfertigkeiten, mit deren Hilfe das literarische Kunstwerk bewerkstelligt werden kann. Die metaphysische Wende zu dieser hylomorphischen Sichtweise entscheidet jedoch auch über den ontologischen Status der Literatur. Sie ist nunmehr die (potentielle) Ansammlung aller literarischen Werke, mithin aller literarischen Kunst Dinge, philosophisch gesprochen: die Gesamtheit aller literarischen Seienden. Dem literarischen Rezeptionsvorgang kommt, wie der Name schon besagt, eine sekundäre Rolle zu: Er ist die Reproduktion der Produktion. Literarizität ist die Summe jener Wesenszüge, die ein Seiendes eben als literarisches Seiendes erkennen lassen. Literarizität ist die literarische Seiendheit literarischer Kunst Dinge.

Die ältesten Denkmäler der Literatur führen indessen nicht in die Werkstätten großer Künstler, sondern in den mystisch-mythischen Denkbereich der Religionen. Die erste Literatur, die »Urdichtung«, entspringt nie gekonnter Handhabung erworbener Kenntnisse und Fertigkeiten, sondern immer andächtiger Versunkenheit. In dieser religiösen Literatur konnte der von der Geburt zum Vergehen hinlaufende Zyklus menschlichen Lebens zwar auf die jeweilige Religionsgemeinschaft beschränkt, aber immerhin im Medium der Kollektivität um den Horizont des Seins und Sein-Lassens in kosmische Ausmaße erweitert werden. Die komplexe Potenz der Religion, den Grenzbereich zwischen dem Wirkungskreis des auf den Lebenszyklus beschränkten menschlichen Denkens und dem sehr viel weiter gezogenen Gesichtskreis der Seinsfrage zu Ereignissen, zu Offenbarungs- und Heilsgeschichten zu konkretisieren und zu kollektivieren, konnte nie auf Literatur und Literarizität verzichten. Die ersten literarischen Denkmäler entstanden also nicht von ungefähr im Zauberkreis der Sakralität. Und diese Denkwürdigkeit ist auch aus der umkehrten Richtung zu bedenken: Es ist kein Zufall, dass das göttliche, ins Leben und sogar ins Sein gerufen-rufende Wort in literarischen Tonlagen ertönt. Es geht also um deutlich mehr als nur darum, was das griechische



Denken vor Aristoteles dazu bewog, in der Dichtung eine musische Situiertheit, einen inspirierten Sonderzustand menschlichen Daseins zu erblicken. In Rede steht nicht nur die literarische Transzendenz, mithin dass in jedem literarischen Selbstausdruck mehr erkennbar und mehr offenbar wird, als dem sich Ausdrückenden geheuer sein mag, was den literarisch Sprechenden anstelle den Handfertigkeiten eigener Kunst dem Wohlwollen fremder Gunst<sup>1</sup> ausliefert. Vielmehr gilt es hierbei zu erkennen, dass sich die frühe Religionsliteratur als um so lebendigeres und selbstverständliches Gesamt von Tanz, Gesang und in Vers gesetztem menschlichem Wort in Erfahrung gibt, je älter sie ist. Von dieser älteren, ursprünglicheren Literaturerfahrung her gedacht erweist sich Dichtung als die Seinsweise des Literaturerlebenden, »darlebenden«, sie von seinem ganzen Wesen aufführenden, wie ein Opfer darbringenden und dieser Darbringung alles unterwerfenden Gläubigen.<sup>2</sup> Nicht von ungefähr verknüpft sich mit dieser Seinsweise, also diesem all seiner Sonderbarkeit zum Trotz literarischen Modus unseres Seingeschehens schon von jeher die Vorstellung der Euphorie, man denke nur an den Hohenpriester Eli, der Chana für betrunken hält,<sup>3</sup> oder an Michal, die den Tanz des David um die Bundeslade als die Ausschweifung eines Liederlichen deutet.<sup>4</sup>

Nur zum Teil also behält der seinen Gedankengang auf Erich Auerbach gründende Hans Robert Jauß recht, wenn er der biblischen Literaturtradition die im ästhetischen Sinne verstandene Literarizität aberkennt, um sie ausschließlich den okzidental Erben des Homer zuzuerkennen.<sup>5</sup> Versteht man unter Literarizität die ποιησις der peripatetischen Kunsttheorie, mithin einen auf nachträgliche und nachhaltende Wirksamkeit bedachten Produktionsvorgang, wobei der Erzeugende in voller Macht seiner Fertigkeiten über das Rohmaterial seines in Entstehung begriffenen Kunstgeschöpfs, dieses *arte factum* disponiert, die Inerzien des

---

<sup>1</sup> Vgl. Hesiod: Theogonie 22–34: Es obliegt allein den Musen, ob sie dem musisch Entrückten in dessen Inspiriertheit Lug und Trug oder Wahrheit einflößen.

<sup>2</sup> Vgl. 2 Sam 6:14 ff.

<sup>3</sup> 1 Sam 1:12 f.

<sup>4</sup> 2 Sam 6:16.

<sup>5</sup> Jauß 1997, 132 f.

Stoffes schließlich doch bezwingt und eben nur eine, die wünschenswerteste der im amorphen Stoff schlummernden Möglichkeiten entfaltet und in ihre Verwirklichung entlässt, so ist die nur halbwegs niedergewürgte Wut des Begründers der Rezeptionsästhetik, ja sogar die uns allen mehr oder weniger in den Knochen sitzende Abneigung gegenüber der Literarizität des Monotheismus, diesem Seinsmodus in der Jeweiligkeit ihres Daseins konkreter Menschen, nur zu verständlich. Die andächtige Hingabe an die eine Inspiration, deren Quelle man selber nicht ist, die dabei auftretende Selbstvergessenheit der Begeisterung, die Offenbarungsoffenheit der Dialogizität zwischen menschlichem Ich und göttlichem Du, der den literarisch seienden Menschen in seinem ganzen Wesen durchdringende, ihn verwandelnde, in ein literarisch Seiendes umwandelnde Seinsmodus sind ja frappierende, so leicht nicht von der Hand zu weisende Anfechtungen einer der wichtigsten Grundthesen der peripatetischen Dichtungslehre: Sie machen die Disponibilitäthese mehr als hinfällig, sie überführen sie der Unhaltbarkeit.

Gleichwohl könnte sich da der Zweifel erheben, ob das soeben Ausgeführte nicht auf völligem Missverständnis oder gar auf Missachtung wichtiger Zusammenhänge beruht. Liefern etwa nicht die Gebete für die Funktionalität und Intentionalität, mithin für die Disponibilität und folglich für den Kunstcharakter der literarischen Sprechweise den eindeutigsten Beleg? Und in der Tat lässt sich Gebet als Wort der Niederwerfung vor der göttlichen Allmacht auf den ersten Blick kaum ohne Intention und zielstrebige Absichtlichkeit, ohne *causa finalis* denken. Diese Annahme der Teleologie rührt indessen von der resultativen Erwartung gegenüber Anflehnungen als emotional-intendierten Effekten intersubjektiver Kommunikation her. In dieser Annäherung erhält das Gebet einen medialen Charakter: in seiner vermittelnden Unmittelbarkeit wird es selbst zum Mittel eines Zwecks. Und als solches könnte es schon sehr wohl als Gegenstand jener peripatetischen Tradition fungieren, die die Künste als τέχνη denkt. Könnte es denn ein bloßer Zufall sein – versetzt das poietologische Kunstdenken auf die kritische Frage –, dass die Glaubensphilosophie des Rabbinismus sowohl die Absicht, das Worumwillen des Gebets wie auch die Andacht des Gebets mit einem und demselben Wort benennt und als כונה bezeichnet? Kaum, dass wir damit begonnen haben, uns von den Wegen des

poietologischen Denkens behutsam abzukehren und neue Pfade einzuschlagen, sehen wir uns in beschämender Eindeutigkeit mit der Eitelkeit und Vergeblichkeit solchen Unterfangens konfrontiert. Intentionalität und sprachliche Vermittlung zugleich scheinen unabhängig von der hylomorphischen Begrifflichkeit des Aristoteles, mithin von dem künstlerischen Gesamtprodukt von εἶδος, ὕλη und μορφή, unvorstellbar. Und dennoch. Sammelt sich in der erwähnten Identifikation zwischen Intention und Intensität der Andacht, wie sie uns das Lateinische und das Hebräische vordenken, nicht vielmehr ein Hinweis darauf, dass sich kein Gebet ins Konzept der intentionalen Werkstellung eines wirkungsmächtigen und Kunstwerk genannten Wortgewirks fügen lässt? Ist Gebet – wie es die Etymologie des Wortes nahelegt – ein zielstrebiges Bitten, ein Zauberspruch, der es vermag, etwas Wünschenswertes herbeizuwünschen, etwas Ersehntes, aber Unwirkliches zu erwirken?

Da der Gedichtzyklus von Turczi, dessen Auslegung ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung ist, vielfach auf die abendländische Gebetstradition und die Liturgie des Judentums Bezug nimmt, mehr noch: in ihr sogar spielend umherschweift und aufgeht, dürfen wir diesen Fragen nicht aus dem Wege schleichen. Zu fragen gilt somit, wie es um die Intensität und Intentionalität von Gebeten bewandt ist?

Was Gebete als solche ausmacht, erfahren wir am Gebet selbst. Die Überlieferung unseres Kulturkreises bietet eine Unzahl von Gebeten an. Wir entscheiden uns aus dieser Fülle für ein Gebet, das bereits der Talmud für archetypisch hält.<sup>6</sup> Das Gebet der Chana lehrt, dass sich ein Gebet nicht durch seine Beredsamkeit, sondern durch seine Wahrheit bewährt. Seine Wahrheit muss frei aus dem Herz des Betenden fließen. Die Gebetswahrheit ist an die jeweilige Daseinssituation des Betenden gebunden, sie entspringt ihr und nicht etwa schlummernden Fertigkeiten, die sich nun ins Zeug legen würden. Die Worte des Gebets brechen aus der Chana hervor wie ein Schlammvulkan. Der Grundton des Glaubens ist ja das glaubenswürdige Geständnis und das bedingungslose Anvertrauen einer inneren Not. Allein, diese Not nötigt Gott zu nichts. Der literarische Erfolg des andächtigen Gebets der Chana besteht mitnichten in der

---

<sup>6</sup> Brachot 31a.

Entelechie von Form und Materie. Wenn wir die Empfängnis des Samuel als eine Art rhetorische Frucht von Chanas Gebet verstünden, würden wir die persönliche Heilsgeschichte der Chana von Grund auf verkennen. Die Andacht der Chana verhält sich zur Wirklichkeit, zur Unfruchtbarkeit ihrer selbst wie der Weinrausch von Lumpen zu ihrer Wirklichkeit: Er macht einen zwar fähig, die Wirklichkeit anders zu sehen; sie auch anders zu machen, zu verändern, vermag man so nicht. Der Hohepriester Eli, der sich in einer Belehrung der Chana über Anstand und Sitte ergeht und sogar zur Taktlosigkeit hinreißen lässt, über ihre vermeintliche Trunkenheit Rechenschaft einzufordern, irrt sich in dieser Hinsicht also weniger, als es den Anschein hat. Paradoxerweise erweist er sich gerade in seinem Irrtum als einer, der mitten ins Wesentliche trifft. Mehr noch, die biblische Erzählung selbst erweckt das Gefühl, als würde Chana aus dem Irrtum des Hohenpriesters den Kern einer Wahrheit heraushören: Sie berichtet ihn nur geringfügig und mit der bildhaften Rede des gleichen Vorstellungskreises: »[...] weder Wein noch starkes Getränk habe ich getrunken, sondern ich schüttete meine Seele<sup>7</sup> vor dem Ewigen aus« (1 Sam 1:15). Die Seele wird in der Redeweise der Chana so ausgeschüttet wie ein Kelch voller Wein in der Hand eines Trauernden, der den Linderung verschaffenden Trunk ausschlägt. Das heilsgeschichtliche Ereignis geschieht also nicht in dem kontrastiven Spannungsfeld der Realität und des literarisch Seins eines literarischen Seienden. Die Andacht der Chana erweist sich im heilsgeschichtlichen Zauberkreis göttlicher Gnade nicht als das fordernde, Gunst erzwingende, das Feuer des Erbarmens schürende Wort standhaften Flehens. Chana klopft an den Toren des Himmels nicht. Ihre durchgestikulierten, bezeichnenderweise stumme und daher akustisch unerhörbare Rede ist ein Gelübde, also ein Versprechen, das sich erst in der Zeit nach und nach verwirklicht, aber bereits im Augenblick seines Aussprechens eine enge und gegenseitige Beziehung begründet zwischen einerseits der in ihre Existenz geworfenen und dem Elend dieser Existenz vollends ausgelieferten Frau<sup>8</sup> und andererseits dem Gott, der diesen Mangel beheben kann. Es käme jedoch einem totalen

---

<sup>7</sup> ואשפך את־נפשי

<sup>8</sup> עני אמתך

Missverständnis gleich, wenn wir die Gegenseitigkeit dieses Gelübdes, den Bundesschluss der Chana mit dem Vollzugsmechanismus eines Kontraktes verwechselten. Die monotheistischen Bundesschlüsse überziehen zwar den Bundesgott und das Bundesvolk mit einem kleinmaschigen Netz, aber dieses hat eher literarische denn juristische Wesenszüge. Das »Wenn du, dann ich« der Chana lässt in der zeitlichen Dimension des Gebets die Fiktion einer Zukunft Realität werden, in der sich die Verbundenheit der Verbündeten paradoxerweise als Fortsetzung ihrer Beziehung vor dem Bundesschluss erweist. Die künftige Fruchtbarkeit der Chana konstituiert sich nämlich nicht als Triumph über den bisherigen kinderlosen Zustand und die damit einhergehende gesellschaftliche Schmach. Die sich nach einem Kind sehrende Frau will jeder mütterlichen Sehnsucht zum Trotz dem in der Fiktion des Gebets lebendigen Kind nicht für sich selbst außerliterarisches Leben schenken. Chana, die die ersehnte Empfängnis als Gottes Gedenken in die Fiktionalität des Gebetes hebt und ihre bisherige Unfruchtbarkeit demzufolge als Vergessenheit durch Gott erlebt, spricht Gott das erste Mal in der überlieferten Religionsgeschichte des jüdischen Monotheismus<sup>9</sup> mit dem Namen »Herr der Scharen« an. In der Gottesdeutung der Apostrophe wird Gott als Gott der Gestirne, als Gott des Weltalls verstanden. Das gesamte Universum, die Scharen aller irdischen und himmlischen Wesen, ob Mensch oder Tier, ob belebt oder unbelebt, tun nur ihm ihren Dienst. In dieser teils deklarativen, teils estimativen Anrede gilt also nur die anbetungsvolle Hinwendung zu Gott als Dienst vor ihm – dazu wären ja Tiere, Pflanzen und Gestirne nicht fähig –, sondern schon die bloße Existenz. Das noch inexistenten Kind, das sich bislang als unmöglich erwiesen hat, jedoch ersehnt war und um dessen fiktional-künftiges Dasein gefleht wurde, ist selbst ein Teil dieses Dienstes vor Gott, und zwar so sehr, dass den Erstgeborenen der Chana weder nur die bloße Existenz in die Schar der Dienstuenden erhebt, noch die symbolische Institution der Auslösung der erstgeborenen Söhne, die den Mutterleib das erste Mal öffnen. Chana widmet dem Dienst vor und an Gott das gesamte Leben des Kindes. Damit verzichtet sie gerade auf das ihr wohl Wichtigste, auf ein gemeinsames Leben mit

---

<sup>9</sup> Vgl. mit dem Spruch des Rabbi Elasar unter Brachot 31b.

dem Kind. Der von der Frau geleistete Nasiräereid, der im Verzicht auf das Abschneiden der Haare und des Barts, also in einem nur zu deutlichen Zeichen natürlicher Unberührtheit auch visuell manifest wird, verbindet den herbeigesehnten Sohn mit den dienstleistenden Scharen vor Gott, mit der nicht einsehbaren Gesamtheit aller Seienden, bindet ihn also – wie das gängige Trauergebet in einem unübertrefflichen Bild sagt – in den Knoten des Lebens (צָרוּר הַחַיִּים). Gerade in dieser vorerst noch fiktiven Gebundenheit lockert gleichwohl der Nasiräereid die Bindung zwischen Mutter und Sohn. Erst so bindet die werdende Mutter den vorerst noch fiktiven Sohn in der Wunsch und Realität vermittelnden Fiktion der Sprache in die von ihr erfahrene ontologische Ordnung der Welt. Die Aufhebung der Unfruchtbarkeit erweist sich hier und von dem literarischen Seinsmodus der Religion aus gesehen als die Extraliteralisation des fürs erste noch ausschließlich in Chanas Andacht, mithin nur literarisch seienden Kindes, folglich als Resultat der im Seinsmodus der Literatur aufgeführten interrogativen Situierung Gottes, der selbst nicht existiert, aber alles, was ist, sein lässt, d. h. in das Sein entlässt und einbehält. Die Andacht von Chanas Gebet wird nämlich als eine nur im fiktionalen Modus des Daseins mögliche bittende Frage gedeutet, der paradoxerweise nur in einem extraliterarischen, im Vergleich zur Gebetsfiktion »extradiegetischen« Modus entsprochen werden kann. Nicht der Kraft der Gebetsandacht ist also die Geburt des Samuel zu verdanken, sondern dem interrogativen Charakter des bittenden Gebets.<sup>10</sup> Die göttliche Antwort erfolgt im Modus der Gnade, zu deren wichtigsten Wesenszügen gehört, dass sie unmöglich erworben werden kann. Derjenige, dem die Gnade zuteil wird, kann sich zwar nach ihr sehnen, jedoch so ehrfürchtig er sich vor Gott auch immer niederwirft, die Erlösung lässt sich nie auslösen. Man kann zwar im Beten, in der Kunst des Gebets bewandert sein, wie in unserer Geschichte Eli, der Hohepriester, der

---

<sup>10</sup> »Die Offenbarung gipfelt in einem unerfüllten Wunsch, in dem Schrei einer offenen Frage. Daß die Seele den Mut hat, so zu wünschen, so zu fragen, so zu schreien, diese Vollkommenheit des in Gott geborgenen Vertrauens ist das Werk der Offenbarung. Aber den Wunsch zu erfüllen, die Frage zu beantworten, den Schrei zu stillen, das liegt nicht mehr in ihrer Macht. Ihr eignet das Gegenwärtige; ins Zukünftige wirft sie nur den Wunsch, die Frage, den Schrei.« Rosenzweig 1993, 206.

Erzieher Samuels, aber es ist gerade die Geschichte von Elis Geschlecht der beste Beweis dafür, dass solche Kunstfertigkeit keinerlei Gnadenerlangungspotenzial hat. Das Gebet ist nämlich ein Modus des literarisch Seins, der sich keineswegs nur auf den Betenden beschränkt. Das Gebet als literarischer Ausdruck und als Verstehensmodus unserer selbst entfaltet sich eigentlich, und was sein Wesen anlangt, erst im Gnadenakt des Erhörens durch Gott. Der Talmud glaubt anhand Jes 56:7 tatsächlich zu wissen, dass der Ewige selbst betet. Raw zufolge, um seine Gnade gleich einem riesigen Felsen über all seine anderen Eigenschaften wälzen zu können.<sup>11</sup> Das im Sinne der Tradition des biblischen Monotheismus verstandene Gebet ist also ein Modus des literarisch Seins des Menschen, auf den sich die technezentrischen Begriffe der Poetologie nicht anwenden lassen, zumal weder die göttliche Gnade disponibel ist, noch das göttliche Verstehen von irgendeiner Form abhängig, also formal ist.

### **Lyrik und Liturgie**

Es galt all das zu durchdenken, um uns sowohl in hermeneutischer wie auch in ontologischer Hinsicht dafür zu rüsten, womit uns István Turczis *Ein Jahr* konfrontiert.

Das Gedicht ist ein mit lyrischen Einlagen und Erlebnissen vermengter Jahreszyklus der synagogalen Liturgie. Wie der Psalmenzyklus der Leviten,<sup>12</sup> im Jerusalemer Tempel mit Gesang und Musik vorgetragen, eine Woche der Gläubigen umfasst und zu gesungenem Wort gebracht hat, so umspannt und verwebt das Gedicht von Turczis ein ganzes Jahr mit all seinen spirituellen und geschichtlichen Fest-, Trauer- und Erinnerungstagen, allerdings in der Tonalität einer betont persönlichen Konfessionalität, wie sie nur in der lyrischen Unmittelbarkeit von Geständnissen möglich ist.

In der Überschrift des Zyklus und dem zwischen Gedankenstriche gesetzten Untertitel wird einerseits die Vollständigkeit und die Einheit des Jahres als solche und andererseits die Eintracht von innerer und äußerer, individueller und kollektiver Sphäre betont. Die Ankündigung, der Zyklus drehe sich ganz nach der eigenen

---

<sup>11</sup> Brachot 7a.

<sup>12</sup> Ps. 24; 48; 82; 94; 81; 93; 83.

Zeitrechnung des lyrischen Ich, ergänzt dies mit der Dimension der Unmittelbarkeit der Individualität. Die Eröffnung des Gedichtes bedient sich der bedeutungsmultiplizierenden und gleichsam verunsichernden Kraft der Ambiguität. Denn die Formulierung »gemäß meiner Zeitrechnung« kann je nachdem, ob der Ton auf das Possessivpronomen oder auf das Wort *Zeitrechnung* fällt, entweder als eine sich abhebende und Abstand markierende Anspielung auf die zivile, im wesentlichen christliche Zeitrechnung oder als Betonung der Differenz zwischen eigener und kollektiver Zeitrechnung verstanden werden. Deuten wir den Paratext des Gedichtzyklus als eine auf die Spitze getriebene Abwendung von der zivilen Zeitrechnung und als eine Hinwendung zur Chronologie der Synagoge, wobei die Jahre vom Zeitpunkt der Weltschöpfung gezählt werden, den man laut biblischer Ursprungsmythen exegetisch erschlossen hat, so tritt unser literarischer Status deutlicher zum Vorschein, als wenn wir in dem Untertitel bloß die betonte Unterscheidung zwischen einer individuellen und kollektiven Zeitrechnung erblicken. Zwar gründet die zivile Zeitrechnung ebenfalls auf religiöser Tradition, es wird ja auch die christliche Zeitenwende aufgrund der Evangelien, mithin religiöser Literatur bestimmt, aber dieser literarische Ursprung verblasst in der säkularen Pragmatik ziviler Chronologie völlig, so dass wir uns der Literarizität dieser Zeitrechnung zumeist nicht bewusst mehr sind. Das Gedicht erweist sich damit auch in dem Sinne als schöpferisch, dass es weder eine Entscheidung darüber fällt noch auch nur nahelegt, entlang welcher Spiegelreihe alternativer, sich gegenseitig ausschließender Assoziationen einer individuellen und einer kollektiven Zeitrechnung wir die literarische Raumzeit, diesen zeitlichen Spielraum der Gedichte betreten. Damit aber enthebt bereits der Auftakt der Gedichte den Modus des Lesens und Auslegens, mithin die Modi unseres literarisch Seins der Geltung einer technisch verstandenen Auslegungskunst, die von der Grundthese der Disponibilität geleitet eine auktoriale Intention entlang der materiellen Indizien während der literarischen Produktion bewusst geformter Sprache rekonstruieren, mithin die Faktizität des Gedichts, dessen ästhetisch gesicherter Artefaktizität abgewinnen zu können glaubt. Das amphibolische Spiel lässt die sichere Sinnbildung oszillieren und



somit jedwede hylomorphische Annäherung an das Gedicht wenn nicht gleich stolpern, so doch taumeln.

Der Zyklus beginnt mit dem Frühlingsmonat Nissan, in den auch der Pessach, das Fest der ungesäuerten Brote fällt. Dies verwundert schon. Das synagogale Jahr wird nämlich nach der landläufigen, erst nach der babylonischen Gefangenschaft allmählich entstandenen und akzeptierten Ordnung vom Neujahrsfest an gerechnet. So verlangt es auch die mystische Tradition aus den Jahrhunderten des ausgehenden Altertums, deren zufolge Gott im Monat des Neujahrsfests, im Monat Tischri, über die Kreatur zu Gericht sitzt und entscheidet, wer das nächste Jahr erlebt und wer in diesem Jahr noch zu sterben hat.<sup>13</sup> Das Gedicht von Turczi allerdings bricht mit dieser rabbinischen Konvention, kümmert sich nicht einmal um die elementarsten Bedürfnisse der praktischen Lebensführung und kehrt zu einem nicht mehr üblichen Jahresanfang zurück, der der Thora entnommen ist und vor dem babylonischen Exil tatsächlich die Praxis bestimmte. Damals begann der Jahreszyklus in der Tat mit dem »Frühlingsmonat«. An die spätere, heute noch gebräuchliche Tradition erinnern im gesamten Zyklus nur mehr die aramäischen, also babylonischen Monatsnamen.<sup>14</sup> Die Betonung der individuellen Zeitrechnung aus dem Paratext des Zyklus klingt hier also wieder an und scheint sich auch in diesem spezifisch-judaistischen Sinn zu bewahrheiten.

Der das erste Gedicht initiiierende und schon deshalb betonte Satz klingt wie ein Gelübde: »Über mich selbst kein Wort mehr.« Der Verzicht auf Selbstreflexion, der der nominalen Ausdrucksweise der Strophe durchaus gerecht wird, weil er ohne verbales Prädikat auskommt und so sogar die Art und Weise des Schweigens verschweigt, verknüpft sich mit dem zweiten Satz und bildet damit eine einzige Bedeutungseinheit: Der zweite Satz liefert erst die Gründe für den ersten. Der nominale Stil wird auch hier durchgehalten. Gleichsam bergen vier, die Stationen eines Lebenswegs bezeichnende Hauptworte ein unerhörtes narratives Potenzial. Die ersten zwei ertragen nicht einmal ein Beiwort, beruhen auf einer

---

<sup>13</sup> Vgl. Rosch haSchana 16a.

<sup>14</sup> Die Monatsnamen sind dem jüdischen Denken ursprünglich sprachlich wie religiös dermaßen fremd, dass einer von ihnen (Tamus) sogar der Name eines babylonischen Gottes ist.

Assoziation von Metaphern und sind recht sonderbar klingende Neologismen. Die literarischen Zusammensetzungen *Schläfen-gruben* und *Schattenwaggons* lassen sich auch als Steigerung lesen und beschwören mit ziemlicher Eindeutigkeit die geschichtlichen Erlebnisse der Schoah herauf. Der Ausdruck *Schattenwaggons* markiert ein neues Spannungsfeld jener amphibolischen Spiele, die den ganzen Zyklus wie ein organisches Gewebe überziehen. Das Bestimmungswort des Kompositums, der *Schatten*, kann als Hinweis auf das optische Spiel dienen, wie die kurzen Schatten des Hochsommers 1944 auf die ins Verderben fahrenden Waggons fallen, oder aber wie die Waggons selber Schatten werfen. Aber genauso kann das Wort *Schatten* die dem Tod geweihten Insassen meinen, also die Reise von deren verhängnisvoller Zukunft her bezeichnen. Gewinnt letztere Perspektive die Oberhand, so erweist sich der Blickwinkel der Wortschöpfung als ein temporal nachträglicher. Wäre dem so, dann würde die Zusammensetzung und der ihr zugrunde liegende Anblick von keiner unmittelbaren, von keiner persönlichen Erfahrung, sondern von einer kollektiven Erfahrung posttraumatischer Vergangenheitsbewältigung getragen. Die eine Ausdeutung der Zweideutigkeit dieses amphibolischen Spielraums reißt eine unmittelbare und innere, die zweite trotz der eigenen Betroffenheit eine indirekte und äußere Perspektive auf.

Auf die Zeile, die die Schoah heraufbeschworen hat, folgt eine Hypallage, die ebenfalls alternative Assoziationen und Interpretationen ermöglicht. Das Bild der abgestellten, also um ihre Empfangs- und Entsendefunktion gebrachten Häfen wird mit der Vorstellung der Ausweglosigkeit und der Verirrtheit verwoben. Die Metapher des Meeres scheint zum kollektiv-historischen Erlebnis der Schoah einigen Abstand zu verschaffen und den Akzent vom Bereich kollektiv singulärer Ereignisse auf die ewige Pluralität individueller Lebenswege zu verlagern. Dies öffnet indessen wiederum weiten Raum für das Spiel von und mit Vieldeutigkeiten. Denn einerseits kann eine semantisch wie temporal engere Kohärenz zwischen den Anfangszeilen und dieser Hafenmetaphorik herausgehört werden. In diesem Fall wechseln die Worte, die vorhin noch das Schoah-Erlebnis heraufbeschworen hatten (*Schläfen-gruben*, *Schattenwaggons*), nachträglich in einen anderen Bedeutungskontext und legen sich, obwohl der Last eines Genozids

entledigt, mit der unsäglich trüben Schwere von Ausweglosigkeit und Irre des sich in seiner räumlich-zeitlichen Dimension vom Festland bis an die Meeresküste erstreckenden Lebenswegs. Das Gedicht versetzt uns nicht einmal in die Lage, zu entscheiden, ob in das lange Umherirren (vgl. die Pluralformen: *Häfen, Ankünfte*) das lyrische Ich oder aber dessen Angehörige verwickelt sind, also wer auf wen vergebens gewartet, wer seine Ruhe nicht gefunden hat und immer wieder aufbrechen musste. Der ambiguisch-dilemmatische Spielraum, indem uns der Gedichtzyklus als literarisches Ereignis geschieht, wird noch größer. Siehe an, mit einigermaßen zuverlässiger Eindeutigkeit lässt sich nicht einmal sagen, ob wir in das Spiel von Assoziationen einbezogen sind, die die kollektiv-singuläre Historizität mit dem individuellen Lebensweg zwar kontrastiv, aber immerhin verbinden und einer die Groß- und Klein-narrativen kombinierenden Konfessionalität dienen. Aber als ebenso unmöglich erweist sich das Unterfangen, eindeutig feststellen, ja dem Gedicht festlegen zu wollen, ob das Lyrische Ich an den abgestellten, in grauem Nebel liegenden Häfen der Ankunft anderer harrt, oder ganz im Gegenteil, die anderen, also im Spielraum des Gedichts schließlich doch wir es sind, die auf ihn vergeblich warten oder gar gewartet haben werden. Die *ungesäuerte Stille*, die das Schweigegelübde der Anfangszeile, das zum ganzen weiteren Verlauf des Zyklus im eindeutigen Gegensatz steht, in seinem Modus bestimmt, schließt die historische Erfahrung der Schoah und das Erlebnis des Stillstandes ab, und zwar als historische Ära sowohl wie auch als posttraumatische Lebensphase. Dieser Abschluss ist seinem Modus nach Stille, ungesäuerte Stille. Die Anspielung auf das Fest der ungesäuerten Brote bringt mitunter jene allegorische Interpretation der jüdischen Liturgie ins Spiel, die mit dem Sauerteig die Vorstellung der Verderbnis und Sünde verbindet, mit der Ungesäuerteheit hingegen die Reinheit und die Tugend. Die Vergangenheit abschließende Stille wird durch Gebet und Erinnerung gebrochen. Das Abendmahl der Sedernacht mit der in feste liturgische Ordnung gesetzten und am 15. und 16. Nissan je einen ganzen Abend füllenden Erzählung des Auszugs aus Ägypten, dieses archetypischen Verfolgungstraumas des Judentums hebt an, und zwar auf die initialisierende Frage des jüngsten schon sprechen und denken könnenden Mitglieds der Familie. Beleg dafür ist die

ganze zweite Hälfte der Strophe, die über den Hinweis hinaus, wie der jüdische Vater seiner Erzählpflicht<sup>15</sup> gerecht wird, auch das festliche Zubehör der Seder-Platte nennt. Es sind bezeichnenderweise Speisen, die an gewissen Stellen der Erzählung rituell gegessen werden, was als unmittelbarste Form der Verinnerlichung, der Aneignung und der Anteilnahme ein erschütternder performativer Akt symbolisch-mimetischer Narration ist. Dabei fügen sich die interrogativen und narrativen Erzählhandlungen und die es begleitenden Gleichnishandlungen in der Notwendigkeit, das zu Erzählende dem Fassungsvermögen von Kindern anzuverwandeln, zu einem zugleich mythisierenden und historisierenden, kurzum durch und durch literarischen Medium von Glauben und Gebet. Das Gedicht bildet einen lyrischen Kontrapunkt der Sedererzählung, wobei der Verstehenshorizont von Kind und Vater, der ja in Dimension und Komplexität ganz verschieden ist, zu einem gemeinsamen Kreis narrativen Miteinanders verschmilzt. Besonderen Akzent erlangt dabei das Gefäß mit dem Salzwasser, in das zu Beginn des Sedermahls das Bitterkraut eingetaucht wird, um gleich darauf gegessen zu werden.<sup>16</sup> Es symbolisiert den Tränenkrug Israels, da Tränen und Schweiß der Zwangsarbeit der ägyptischen Gefangenschaft nach Salz schmecken. Dieser Nebengeschmack muss den Geschmack des Bitterkrauts ergänzen, damit die Mitfeiernden der festlichen Tafelrunde in der Freiheit das Erlebnis der Bitterkeit aller Knechtschaft von innen durchfährt und durchzuckt. Das Seder Mahl ist ja seiner liturgischen Bestimmung nach der bewusste Vollzug einer absoluten Nachahmung, wobei der Nachahmende im mimetischen Spiel ganz und gar aufzugehen hat. Jede Generation des jüdischen Volks hat die Pflicht, das Fest der ungesäuerten Brote so zu begehen, als wäre das das allererste Mal in seiner Geschichte, als würden wir selber aus Ägypten fliehen, aus der Knechtschaft erlöst. Deshalb darf beim Kneten des Teigs der ungesäuerten Brote Mehl und Wasser nicht länger als achtzehn Minuten in Berührung kommen. Unter ägyptischem Klima beginnt der Gärungsprozess schon nach zwanzig Minuten. Gleich, ob man sich im hohen Norden

---

<sup>15</sup> Vgl. Ex 10:2.

<sup>16</sup> Vgl. Mt 26:23, wo diese Gleichnishandlung am letzten Abendmahl Jesu erwähnt wird.

oder im äußersten Süden befindet, es gelten die Umstände von Ägypten, denn das mimetische Spiel fordert nicht nur die Seele der Feiernden ein, es verleiht auch noch die ganze Welt ein: Nichts verbleibt außerhalb seines Geltungsbereichs. Bis zum Ende der beiden Sedernächte ist überall Ägypten. Paradoxerweise sogar in dem Land der Verheißung.<sup>17</sup>

Die vorletzte Zeile der Strophe lässt das Gedicht und dessen mimetisches Spiel nicht zur Routine einer ideologischen Imitation verkommen und aus den Schranken religiöser Konventionalität herausbrechen. Das im mimetischen Prisma durch Tausende von Epochen gebrochene Erlebnis der Knechtschaft wird ja mit der Linderung des Leidens verbunden. Das Gedicht erblickt im Salzwasser der Sederschüssel einen »Labetrunk«, und damit sieht es in das Land der Knechtschaft und des Geschunden-Werdens auch den Trost, göttliche oder menschliche Zuwendung hinein. Die Schlusszeile der Strophe spricht infolgedessen wieder in dem Ton der Mehrdeutigkeit. Der Gott gespendete Lob kann sich ja auf die Erlösung aus Ägypten sowohl als auch darauf beziehen, dass Gott das Volk selbst in der Knechtschaft durchgebracht hat. Diese letztere, unkonventionelle Sicht kann von dem Schoah-Erlebnis der zweiten Zeile in ihrem Recht gestärkt werden.

Der Zyklus setzt sich mit dem **Monat Ijjar** fort. Nach dem liturgischen Plan des synagogalen Kalenders vergeht dieser Monat mit der Gleichnishandlung der Ährenzählung.<sup>18</sup> Der gläubige Jude hat nach Sonnenuntergang von Tag zu Tag eine »Ähre«, in Wahrheit einen Tag mehr zu zählen. Neben den Tagen werden auch die verstrichenen Wochen in Evidenz gehalten.<sup>19</sup> Obwohl im Gedicht die Ähren-

---

<sup>17</sup> Deshalb hat es in religiöser Hinsicht keinerlei Bedeutung, ob ein Auszug der Juden aus Ägypten historisch tatsächlich stattgefunden hat oder durch und durch nur eine literarische Fiktion ist. Das Fiktionsausmaß des Festes ist ohnehin absolut.

<sup>18</sup> Die Zählung der Ähren (ספירת העמר) fängt am zweiten Abend des Pessach-Festes an und dauert 49 Tage bis zum nächsten Pilgerfest, dem Wochenfest, das zugleich Offenbarungs- und Erntefest ist.

<sup>19</sup> Vgl. Lev 23:15 bzw. Deut 16:9. Obwohl sich diese Gleichnishandlung von Tag zu Tag wiederholt und jeden Tag auch die dazu gehörende Benediktion gesprochen wird, gilt sie als die Erfüllung eines einzigen Gebots, das die Zeit

zählung als solche nicht unmittelbar in Erscheinung tritt, drückt sie der Strophe ihr Wahrzeichen insofern doch auf, als die wiederholende Rahmenkonstruktion sowie die ständige Gegenüberstellung von Frühling und Winter allein schon ihre Rechenschaft über die vergehende Zeit einfordern. In den ersten beiden Zeilen bekommen wir den plötzlichen Einbruch des Frühlings zu spüren. In der Metaphorik des Gedichts zeigt der Frühling Zähne, wie das Kinder oder Jungtiere tun. Dieses Bild gewinnt durch die Verschmelzung des menschlichen Lebenszyklus und des kalendarischen Jahreszyklus an zusätzlicher Kraft, die durch den Anblick des strömenden Lichts und den Kontrast zwischen dem »Schädeldunkel« des ausgehenden Winters und der lichten Leichtigkeit des angehenden Frühlings sogar noch gesteigert wird. In der sonderbaren Zusammensetzung *Schädeldunkel* wird die paradoxe Einheit zwischen dem jedweder Vergänglichkeit zum Trotz bleibenden menschlichen Körper (Schädel als Knochen) und dem den Hoffnungen der Religion zufolge unvergänglichen, im Winter, also in der symbolischen Zeit des Vergehens dennoch in seine innersten Räumlichkeiten mit seiner Depression eingeschlossenen menschlichen Geist betont. Die Unwirtlichkeit des Winters wird vor allem in der frühen Abenddämmerung und in der Länge der Nächte erlebbar. Die Kälte des Winters wird hingegen nur in einem klimatisch nahezu anachronistischen Hinweis evoziert: »in Sandmannsdecken gewickelt warteten wir, / dass das Herz von außen sich zu klopfen anschickt«. Die Schlaftrunkenheit der inneren Sphäre steht hier in einem kontrapunktischen Verhältnis zu dem ersehnten Pulsschlag, mithin zu jener Lebhaftigkeit, die nun verdrängt ist, aber im Frühling über den Scheintod der winterlichen Depressionen siegreich hereinbricht. Dieser Gemeinplatz des Kontrastes zwischen winterlicher Todesnähe und der überschwänglichen Lebensfreude des Frühlings zerplatzt indessen an der Unerbittlichkeit der beiden Schlusszeilen: »Doch täuscht das Flügellicht nicht mehr: / als hätte sie nicht einmal einen Anfang, so hoffnungslos ist sie.« Die alterierende Wiederholung der noch heiter und optimistisch klingenden ersten Zeile, in der nicht mehr der scheinbar unvermittelte Einbruch des Frühling

---

zwischen dem Fest der ungesäuerten Brote und dem Wochenfest zu einer temporalen Einheit, zu einer Rüstungszeit festigt.

anklingt, sondern die Unsäglichkeit der Aussichtslosigkeit unserer Vorstellungen über die zyklisch irreversible und lineare Zeit, rekonfiguriert das Spiel der bisherigen Assoziationen der Strophe von Grund auf. Das aus der kalendarischen Struktur und den damit einhergehenden religiösen Traditionen folgende heilsgeschichtlich-soteriologische, auf die Hoffnung ausgerichtete Zeitkonzept birzt hier, um an dem seiner Zukunft zwar offenen, aber dennoch hoffnungslosen menschlichen Sein auch noch zu zerspringen. Die Verknüpfung der Hoffnungs- und der Anfangslosigkeit ist eine theologisch ergreifende Art und Weise der Verneinung der in die Hoffnung gefassten Möglichkeiten. Erschütternd ist sie vor allem wegen der verkappten Allusion auf das Jigdal, d. h. die in den Synagogen jeden Morgen vorgebetete dichterische Paraphrase der Dreizehn Glaubenssätze des Maimonides. Diesem bekennenden Gebet zufolge ist Gott der erste, aber sein Erstlingsstatus hat keinen Anfang.<sup>20</sup> Wie die Vorstellung von Gottes Anfangslosigkeit im Gebet Gott aus der ontologischen Ordnung der Seienden hebt, und ihm des Existierens enthoben einen ontologischen Sonderstatus zuweist, in welchem er selber nicht sein »tut«, vielmehr jedes Seiende sein macht, so hebt auch die in Rede stehende Strophe die Erfahrung der Hoffnungslosigkeit in die Dimension der schon im ontologischen Sinne verstandenen Anfangs- und Endlosigkeit. Die Wende in der abgewandelten Wiederholung der Anfangszeile erfolgt indessen nicht ganz unvorbereitet: Während die Einzahl der zweiten Zeile (*mir*) das Erlebnis der hoffnungslosen Zukunft auf die Dimensionen eines konkreten Seins beschränkt, verweben die pluralen Verba der vierten und siebten Zeile die Erfahrung der Aussichtslosigkeit im Sinne der dem ganzen Zyklus zugrunde liegenden kalendarischen Zeitrechnung schon in die Kollektivität einer Religionsgemeinschaft hinein.

Das nächste, dem **Monat Siwan** gewidmete Stück des Zyklus ist das dynamische Spiel einer Reihe amphibolischer und daher alternativer Gedankenverbindungen. Das bedeutungs- und assoziationsvermehrende Potenzial der Mehrdeutigkeiten erweist sich auch hier als eine der wichtigsten Triebfedern der oben schon besprochenen ständigen tropologischen Rekonfiguration. Allein, diese assoziative

---

<sup>20</sup> ראשון ואין ראשית לראשיתו:

Divergenz der Bedeutungsmöglichkeiten stellt die erst im jeweiligen Rezeptionsakt offenbare Aktualität des Gedichts der Perfektivität der Artefaktizität scharf gegenüber. Der Paratext der Strophe beschwört den Anblick einer Landschaft im Mai herauf, wie sie vom Fenster eines Fahrzeugs aus erlebt werden kann. Dabei scheint das lyrische Ich die Bäume von unten, aus einer angelehnten Position zu beobachten. Die erste Zeile ergänzt den Paratext mit der Handlung der Nachlese. Die Ambiguität dieses Ausdrucks entspringt dem Umstand, dass die Nachlese in Bezug auf Bäume, also Pflanzen auch im ursprünglichen Sinne, also als landwirtschaftliche Tätigkeit verstanden werden kann. Vor allem dann, wenn wir diese Zeile vom Kalendarischen her, also von dem Fest der Wochen, von den jüdischen Pfingsten her deuten, da dies auch ein Fest der Frühernte und der Erstlingsfrüchte ist, was sehr für den landwirtschaftlichen Sinn spricht. In dieser Assoziationsreihe wäre das Lachen der Bäume jene Erstlingsfrucht, die es in die Scheune zu fahren und im Tempel von Jerusalem, begleitet von einem Bekenntnis<sup>21</sup> der Armut, als Opfergabe darzureichen gälte. Gleichwohl lässt sich das Nachlesen auch im ganz gewöhnlichen, heute dominanten Sinne als erneutes Lesen, Buchstabieren verstehen. Diese semantische Möglichkeit wird durch die lyrische Hintergründigkeit des Gelächters von Bäumen ins Spiel gebracht.

Die zweite Zeile, zwischen Klammern gesetzt und somit sowohl betont wie in ihrer Nebensächlichkeit markiert, vergleicht teilweise das schnelle Dahinfahren der nach Bäumen und Wolken Ausschau haltenden Perspektive mit dem optischen Erlebnis, das man in gotischen Kirchenbauten beim Beobachten des perspektivischen Spiels der auf die Apsis zulaufenden Gewölbekuppeln hat. Teilweise aber verbindet sie eben die aus dem Gotikvergleich entspringende Vorstellung der Apsis mit dem Nichts. Dadurch entsteht gleichsam ein rückwärts gerichteter Verweisbogen zum Hoffnungslosigkeitsmotiv der vorausgegangenen Strophe, als wollte sie die Zweifelhafte der Gottesvorstellungen, die Weltsicht des Glaubens, der sich selbst ohne Beweise letzter Instanz auf seine Offenbarungsliteratur verlässt, und die jedem Synkretismus zum Trotz recht

---

<sup>21</sup> Deut 26:9 »Mein Vater war ein herumirrender Aramäer [ארמי אבד אבני] ...«  
(Im Original im Präsens!)



unterschiedlichen Raumvorstellungen von Kirche und Synagoge gegen das Theologema der *creatio ex nihilo* ausspielen.

Die Ambiguität der ersten beiden Zeilen der Strophe verdankt ihre Entstehung indessen nicht nur dem semantischen Oszillieren der Nachlese. Das Gefühl, dem Nichts entgegenzurufen, kann außer den erwähnten Kirchenbauvorstellungen auch der Bewegung des Fahrzeugs entspringen. Verstehen wir in diesem primären Sinne diese Zeilen, dann bezieht sich die Vorstellung des Nichts auf das Reiseziel. In diesem Fall betont das amphibolische Assoziationspiel gegenüber den kollektiven Dimensionen der Frage nach dem Nichts die individuellen Perspektiven der lyrischen Selbstreflexion. Die Oxymora der nächsten Zeile: die Fülle der das rauschende Schweigen durchdämmernden Farben, das beinahe schon auf der Lunge lastende Zentnergewicht der Lüfte und sein barmherziges Treiben fügen sich eher in das Assoziationspiel der gotischen Kathedrale nahtlos, so dass der andere, der alternative, sich an das Fahren knüpfende Sinn des »gotischen, grünen Laufs« von Zeile zu Zeile verblasst. Spannung baut sich indessen nicht nur zwischen den einzelnen Elementen der gegenteiligen Assoziationsketten auf, Spannung besteht auch schon zwischen den einzelnen Oxymora. Nach der Aussage »die Lüfte haben ein Gewicht« erwarten wir einen Gedankenrhythmus, der die Assoziationsebene auf derselben Höhe behält, oder eine Klimax (z. B. »ein erbarmungsloses Gewicht«), statt dessen stellt sich über das Gewicht der Lüfte heraus, dass es ein barmherziges Treiben zeitigt. Also spielt das Gedicht unseren Erwartungen einen Streich, es begegnet ihnen mit einer Antiklimax. Die Vorstellung des Gewichts, des Drucks der Lüfte, ihrer treibenden, also zwingenden Kraft bleibt zwar erhalten, aber sie wird durch die Erfahrung der Barmherzigkeit ergänzt. Dem treibenden Gewicht der Lüfte gegenüber steht die Schwerelosigkeit des Schattens am Himmel, mithin des in den Lüften fliegenden Vogels. Aus dem Bild des seine himmlischen Wege ziehenden Vogels kann auch ein biblischer Hinweis<sup>22</sup> herausgehört werden. Stimmt das, so bereitet es das allusorische Spiel der siebten und achten Zeile vor, wo die Erinnerungen so über die Weiten des Horizonts fließen, wie Milch und Honig über die Zunge. Der

---

<sup>22</sup> Vgl. Spr 30:19.

biblische Wortgebrauch entfesselt wieder einmal im Modus der Amphibolie Assoziationsvorgänge. Honig und Milch als Hendiadyoin des Wohlstands, des Überflusses und des Glücks wird zumeist als *epitheton ornans* verstanden und mit dem gelobten Land in Verbindung gesetzt. Die Verheißung des Landes, das von Milch und Honig fließt, leitet und läutet den festlichen Zyklus Fest der ungesäuerten Brote und Wochenfest ein<sup>23</sup> und ist im Kontext des Bundesschlusses am Sinai zum Teil mit dem von Geschlecht zu Geschlecht gültigen Anrecht auf das gelobte Land, zum Teil aber mit der Vorstellung der göttlichen Gebote<sup>24</sup> aufs engste verbunden. Diese Bedeutung von *Honig und Milch* wird auch dadurch noch untermauert, dass die Befolgung der mit dem Fest verbundenen Gebote, die mit der Erinnerung an die Offenbarung am Sinai ihren Anfang nimmt<sup>25</sup> und im Wesentlichen nichts anderes ist als ein symbolisches, in recht alltägliche Taten umgesetztes Gedenken<sup>26</sup> eine nicht mehr einsehbare Reihe erlebter und nicht erlebter, kollektiver und privater Erinnerungen ins Spiel bringt («Durch die Ferne herüber fließen Erinnerungen»). Andererseits können Milch und Honig, diese sehr konkreten Metaphern von Wohlstand und Zufriedenheit, ja Befriedigung und Wonne auch einen konkreten, erotischen Vers des Hohelieds evozieren.<sup>27</sup> Im Gegensatz zum ursprünglichen Bild der althebräischen Liebeslyrik bekommt nicht *die*, sondern *der* Geliebte den konkreten oder abstrakten, auf jeden Fall zähflüssigen »Honig« und die »Milch« (!) der Liebe zu schmecken, und nicht unter der Zunge, sondern darauf, was einen Kuss nahelegt, der den oralen Akt abschließt. Die Betonung des Gedenkens und die Anspielung auf das Hohelied dürfte paradoxerweise auch die jüdische Trauerzeremonie in den Sinn rufen. Beim rituellen Abwaschen des toten Körpers vor der Beisetzung werden aus dem Hohelied Verse rezitiert, die Anmut und Schönheit des (männlichen) Körpers preisen (5:11–16). Kuss, sinnliche Sehnsucht und Befriedigung, Liebeslyrik, Erinnerung an einen bereits zu Ende gegangenen Lebensweg (und gerade deshalb:

---

<sup>23</sup> Vgl. Ex 13:5.

<sup>24</sup> Vgl. Lev 20:24; Deut 11:9.

<sup>25</sup> Vgl. Ex 20:8.

<sup>26</sup> Vgl. Deut 26:13. »[...] Ich habe deine Gebote nicht übertreten noch vergessen. [...]«

<sup>27</sup> »Honig und Milch sind unter deiner Zunge [meine Liebste] ...« 4:11a

einen vollendeten moralischen Lebenswandel) sind in der liturgischen Aktualität des Hohelieds Erlebnismomente einer und derselben Relation von Erinnerung, Assoziation und Intuition.

Die Reihe der an den Prozess individueller und kollektiver Erinnerung geknüpften Assoziationen wird von einer sustentativen Litotes abgeschlossen: »Etwas doch / wissen wir von der Welt, etwas nicht einmal Wichtiges«. Der partikulare (»etwas«) und marginale Charakter (»nicht einmal Wichtiges«) unserer Welt-erkenntnis geht mit der darauf folgenden, die Strophe abschließenden Zeile ein recht paradoxes Verhältnis ein. Diese formuliert die ziemlich unsichere Hoffnung, dass man noch Zukunft, Zeit und Gelegenheit hätte, dieses sowohl seinem Umkreis wie auch seiner Relevanz nach stark beschränkte Wissen weiterzuerzählen. Die Ungewissheit der Zukunft kann im alternative Bedeutungen erschaffenden und stets mit Ambiguitäten spielenden Vorgang des Gedichts sowohl als Geste einer Angst vor der Möglichkeit des frühen Todes, wie auch als sprachliche Gebärde der Befürchtung verstanden werden, ein Kataklisma könne der kollektiv singulären Geschichte ein jähes Ende bereiten.

Die unsägliche Dynamik der vierten, dem **Monat Tammus** gewidmeten Strophe ist dem Umstand zu verdanken, dass sie ein einziger tropologischer Wirbel ist. Der Vers hebt mit einer prosopopöischen Aussage an, der eine Hypallage folgt: Die Sonne, die dem lyrischen Sprecher des Gedichts überallhin folgt, bekommt einen trockenen Rachen und verschluckt infolgedessen mit der Gier entsprechenden Durstes die dahingeflüsterten Psalmen des lyrischen Ich. Dieser anagogische Auftakt verweist vom Kalendarischen des liturgischen Jahres her gesehen auf jene drei Wochen der Trauer, die am 17. Tammus (am Schiwaaßar beTammus) mit einem halben<sup>28</sup> Fasttag einsetzen, erst am 9. des nächsten Monats (am Tischa beAw), einem der trübsten Fasttage der jüdischen Religion enden, in ihren Trauerriten immer strenger werden und an die Zerstörung des Tempels von Jerusalem erinnern. Das mitten im Hochsommer, zumeist bei Hitze gehaltene Fasten, das nicht nur das Essen,

---

<sup>28</sup> Im Gegensatz zu einem Ganzfasttag sind die Ess- und Trinkverbote erst vom Sonnenaufgang an und nicht etwa schon seit der Abenddämmerung in Kraft.

sondern auch das Trinken untersagt, führt zu einer Anstrengung des Körpers, die im Gedicht als Schmächten auf die Sonne, auf den Tag, also auf die physische Quelle des Leidens rückprojiziert wird. Das Motiv der mit den frommen Juden um deren Tempel trauernden, fastenden Sonnenkrone als mitleidender Kreatur ließe sich womöglich als eine Allusion auf die Sonnenhymne des Franz von Assisi deuten, wobei in der anthropomorphisierenden Metamorphose der Personifikation der Durst der Sonne physiologisch nicht überartikulierte wäre, so dass den schmerzhaften Durst des Rachens nur mehr die Psalmen des reumütig flehenden Gebets, des Tachanuns zu stillen vermögen. Das ursprünglich als physiologischer Behelf in den Dienst der reumütigen Erinnerung gestellte Fasten physiologisiert in diesem auch tropologisch komplexen Spiel den Vorgang des Sündenbekenntnisses, wenn sich das Reuegebet in ein den brennenden Durst des Tages löschendes Getränk verwandelt. Es wird also ein abstrakt literarischer Seinsmodus des Menschen, das Gebet, der Psalm nahezu als Antwort auf die Anthropomorphisierung der Sonne einerseits zu einem Durst stillenden Getränk ontomorphisiert, andererseits aber auch von einem Abstraktum in ein Konkretum metaphorisiert. Die Bilder der dritten Zeile, der Anblick der Tausenden von Grashalmen, die in den Rissen eines menschlichen Gesichts ruhen, führen teils das wirbelnde Verwandlungsspiel der lyrischen Persönlichkeit und der anthropomorphisierten Natur fort, teils vervollständigen sie sie auch, indem von den Falten des menschlichen Gesichts wie über die Risse einer schäbigen Mauer gesprochen wird, was das lyrische Ich physiomorphisiert, während die Pflanzen anthropomorph werden (sie ruhen). Im liturgischen Medium des Zyklus bringt die Metapher des in Nischen und Rissen wachsenden Grases auch die historische Referenz des Gedenktages ins Spiel. Mit dem 17. Tammus setzt ja die jüdische Überlieferung mehrere heilsgeschichtliche Ereignisse in Verbindung. Das zweifelsohne wichtigste darunter ist der Durchbruch der Mauern von Jerusalem durch die Truppen des Titus. Die Metapher der Mauerrisse kann also als ein Verweis auf den liturgischen Bezug des Zyklus gedeutet werden, der aber in den »Leib« des lyrischen Ich interiorisiert ist. Die nächste Zeile ergänzt sogar dieses allusive Spiel mit den historischen Referenzen des Gedenktages, wenn sie die herabhängenden Arme mit den Ästen eines brennenden Dornbusches vergleicht. Der Hinweis

auf Moses beschwört ja die Offenbarungsgeschichte herauf: Am 17. Tammus soll Mose angesichts seines ums goldene Kalb tanzenden Volkes die am Sinai entgegengenommenen Gesetzestafeln zerbrochen haben.<sup>29</sup> Die Dynamik der als ständige Rekonfiguration vor sich gehenden Konfiguration der Strophe rührt von Metamorphosen her, die sich durch Interferenzen gegenseitig bestärken. Den Höhepunkt der Anverwandlungen bildet die Verschmelzung von Vogel und Wurm, von Jäger und Beute. Es läutet das prosopopöische und physiomorphische Spiel der fortwährenden Verwandlungen ein Beben ab, das mit einer weit weg geschehenden Explosion verglichen wird und von dem wir nicht eindeutig wissen können, ob es ein Beben nur des Bodens oder auch des eigenen Leibes ist, und wenn ja, was der Ausgangspunkt des Bebens war, der eigene Körper oder aber die weit entfernt liegende Stelle der Explosion. Die sich ins Irreale neigende komparative Konjunktion »als ob« ermutigt zu keiner Entscheidung, eher behält sie uns in das ewige Spiel der Mehrdeutigkeiten ein, das das Gedicht mit uns spielt. Die Sprengung wohl auf einem Industriegebiet sprengt den referentiellen Rahmen des liturgischen Gedenktages und reißt uns endgültig aus dem heilsgeschichtlichen Spielraum der Literatur heraus, um uns – freilich auf eine durchaus literarische Art – mit der Gegenwart einer extraliterarischen Wirklichkeit zu konfrontieren. Der Abschluss der Strophe ist gleich zweifach enigmatisch. Die Unfassbarkeit kann sich ja sowohl auf den Grund der Sprengung als auch auf die Ursache des Bebens beziehen. Auch die Flucht bleibt dabei weitgehend unbestimmt. Wer flieht und vor wem? Die Iteration (»Auch jetzt, wie immer«) steigert die Unsicherheit zusätzlich. Gleichsam scheint sie einen Bogen zwischen der ersten und der letzten Zeile zu ziehen (*folgt ~ auf der Flucht*) und so die Spannung zwischen der kalendarrisch-liturgisch, heilsgeschichtlich-referenziell literarisierten und der sich fiktional, mithin literarisch konstituiert extraliterarischen Wirklichkeit maßlos zu verstärken.

Das Spielraum der fünften, dem **Monat Aw** gewidmeten Strophe wird durch ein Antitheton in zwei Spielhälften geteilt. Der drei Zeilen lange erste bzw. der vier Zeilen starke zweite Satz stellen die Möglichkeit des Vergessens, die mit einiger mythopoetischer Ton-

---

<sup>29</sup> Ex 32:19.

verschiebung sogar als eschatologisch bezeichnet werden kann, den Gegebenheiten der Gegenwart gegenüber, Vergessen ist hier als eine äußerste Möglichkeit des Trosts gedacht, mithin als Möglichkeit der Lösung, Auflösung, Aufhebung des nunmehr allein durch das kollektive Gedächtnis erlebbaren Traumas. Die Wahrsagung der beiden Anapher bildenden Satzanfänge (»Einst vergessen wir«) in der ersten Person Plural betont mit überaus deutlicher Plastizität, dass in diesem Stück des Zyklus die kollektive Sicht die sonst so gewichtige persönliche Perspektive überragt und überwiegt. Der untergeordnete Nebensatz des ersten Satzes ist der klimaktive Ausdruck einer traumatischen Erfahrung der Geschichte. Die Steigerung umspannt einen Bogen vom zerstörten Heiligtum des Herzens über die Rauchschwaden des Bewusstseins bis zum Atomblitz. Am Anfang dieser Reihe steht eine Anspielung auf ein kollektives Trauma, auf die Zerstörung des Heiligtums in Jerusalem, deren Gedenktag in den Monat Aw fällt. Der Ausdruck *Heiligtum des Herzens* verlagert den Akzent gleichwohl vom Kollektiven auf das Individuelle, wodurch eine allegorische Parallele konstruiert wird. Im konventionellen Sinne ist ja das Herz das Zentrum der Gefühle. Die Zerstörung des Heiligtums des Herzens legt daher tiefste emotionelle Erschütterungen wie Enttäuschungen und Lebenskrisen nahe. Allein erblickt die rabbinische Tradition im Herz des Menschen als dem sinnbildlichen Organ so der Gefühle wie der Gedanken und der Absichten eher etwas, was fürs blanke Leben steht, und daher – etwa im Gegensatz zu den Heilsgeräten der Religion – als Quintessenz des Glaubens mit auf die Flucht genommen und so schließlich gerettet werden kann. So ist das Herz Symbol posttraumatischen Neubeginns. Seine Zerstörung hingegen Sinnbild blanker Hoffnungslosigkeit. Sie lässt einen beträchtlich heftigeren Schock ahnen als die Zerstörung von Heiligtümern aus Stein. Die Wendung *Rauchschwaden des Bewusstseins* weitet das amphibolische Spiel des Gedichts aus. Das Bewusstsein kann ja vor zerstörerischer Wut ebenso rauchen wie ihretwegen. Wäre dem so, dann würde diese Formulierung im Kontext des zerstörten Heiligtums ein Bild zerstörter, in Schutt und Asche gelegter Gebäude konstruieren und diese Metaphorik mit einer nahezu ironischen Geste – denn wer könnte noch entscheiden, ob es sich dabei um die Abstraktion von

Konkretem oder die Konkretisierung von etwas Abstraktem handelt – auf das Bewusstsein übertragen.

Der zweite Satz bildet mit dem ersten eine Anapher. Er wiederholt den ersten Teilsatz indessen variiert. Wir vergessen nicht etwas Konkretes, wir vergessen vielmehr uns zu erinnern. Die Zweideutigkeit dieser Wendung besteht darin, dass wir unmöglich wissen können, ob das Vergessen einer Fehlleistung gleichkommt und ob ihm ethische Verantwortung anhaftet: Lassen wir uns das Vergessen zuschulden kommen<sup>30</sup> oder im Gegenteil, wir gelangen in die Unschuld des Vergessens? Vergessen wir, weil es keiner Erinnerung an ein Trauma mehr bedarf? Haben Gedenktage ihre heilsgeschichtliche Bedeutung verloren, weil in der Vision der Strophe das Heil schon geschehen und die Erlösung erfolgt ist? Der zweite Nebensatz scheint gerade diese Annahme zu untermauern. Das Motiv des Abkühlens unter den Glaskuppeln ist gleichsam sehr wohl ein temporaler Index des jüdischen Gedenktages Tischa beAw, der meistens in die Zeit der Sommerhitze fällt. Somit erweist sich dieser Hinweis als ein verbaler Splitter der Erinnerung, getrieben ins Fleisch des Vergessens.

Die stellenweise an Sarkasmus grenzende Ironie der abschließenden Nebensätze führt diese verunsichernde, tropologische Gewichtsverlagerung weiter. Die soziale Hierarchie, einer der wichtigsten Charakterzüge der Diesseitigkeit unseres kollektiven Lebens, nimmt sich in der messianistischen, der Pflicht der Erinnerung nunmehr enthobenen neuen Weltordnung als recht sonderbar aus (»manche höher, manche niedriger, je nachdem / wie es uns die göttliche Fürsorge besorgt hat«). Mehr noch, die Hierarchie der Heilsära wird wider Erwarten nicht von der Instanz des mit Erbarmen, Billigkeit und Gerechtigkeit richtenden göttlichen Weltgerichts eingerichtet, sondern von der göttlichen **Fürsorge**. Die Sorge und ihre existenziale Seinsstruktur wird somit sogar zum Ordnungsprinzip der Heilswirklichkeit, was sich auch als eine ironische Geste werten lässt, da so die messianistische Ära mit nur zu deutlichen Wesenszügen der Diesseitigkeit überzogen wird. Durch diese Linse der Ironie gesehen, scheint die politische Vorstellung eines Wohlfahrtsstaates auf die gläserne, recht designierte und somit ziemlich

---

<sup>30</sup> Vgl. Ps 137:5.

zeitgenössische, mithin um ihre ewigen Werte gebrachte Welt der *civitas Dei* projiziert zu sein. Das Antitheton wendet die Sicht auf dieser Ebene der Ironie von der zum Vergessen berechtigten, ironisch-eschatologischen Zukunft in die emphatische Gegenwart («Aber bis dahin, jenseits des Todesgeschreis von Prinzipien und Objekten, / im sanften Druck des Lebens, das sich leben lässt, / wenn sonst nichts mehr übrig ist, bleibt nur der Trost»). Der erste, prosopopöische Teilsatz beschwört jene kollektiven, bald heilsgeschichtlich-mythischen, bald realgeschichtlich-politischen Traumata herauf, für die denn der 9. Aw steht.<sup>31</sup> Das Todesgeschrei um ihre Eigentümer gebrachter Prinzipien und Sachen ist an sich schon eine erschütternde Formulierung gesellschaftlicher Kataklismen. Und darauf folgt noch der recht mehrdeutige, als eschatologischer Gegensatz eingeführte Ausdruck vom »Leben, das sich leben lässt«, der im Oxymoron des sanften Drucks den vorausgegangenen ironischen Ton abrupt und radikal zurücknimmt. Die Ekstase des Todesgeschreis der um ihre Besitzer gebrachten Prinzipien und Objekte und die paradoxe Intimität des sanften Druckes eines Lebens, das sich leben lässt, schlagen hier in Trost um. Allein, der Trost lässt keinen Abstand zu, folglich muss er die Ironie mit rückläufiger Wirkung aufheben, als hätte es sie nie gegeben. Das Wort, mit dem die Strophe ausklingt, evoziert in seiner liturgischen Bezogenheit den ersten Satz des Prophetenabschnittes («Tröstet, tröstet mein Volk!«),<sup>32</sup> der für den Schabbat nach dem 9. Aw zu öffentlichem Vorlesen bestimmt ist und selbst auf die Bezeichnung des Monats zurückwirkt: Von nun ab heißt er nicht mehr Aw, sondern Menachem-Aw, tröstender Aw.

Die sechste, dem Monat Elul gewidmete Strophe hebt mit einem Zitat aus José Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen* an («Die Vergangenheit hat recht, ihr eigenes Recht»). Dadurch, dass y Gasset hier den partiellen, weil zeitgebundenen und darum äußerst relativen Charakter der Wahrheit, sinngemäß der menschlichen

---

<sup>31</sup> An diesem Tag sollen nicht nur Josef als Sklave nach Ägypten verkauft, das erste und das zweite Heiligtum in Jerusalem in Schutt und Asche gelegt, der Aufstand des bar Kochba in Blut erstickt, die Juden von Spanien im Jahre 1492 aus ihrem Heimatland vertrieben worden sein. An diesem Tag brach sogar der Erste Weltkrieg aus.

<sup>32</sup> Jes 40:1–26.



Wahrheit feststellt, spricht er der Wahrheit dennoch eine gewisse Gültigkeit zu. Die Zitierung Gassets in der Anfangszeile hat zu ihrer sonderbaren Folge, dass sich die Strophe als Antwort auf die These von der Relativität der Gültigkeit von Wahrheit, oder wenn wir den Spieß umdrehen, von dem Geltungsanspruch der Wahrheitsrelativität liest.

In diesem Monat wird im täglichen Morgengottesdienst als Abschluss der Reue- und der gewöhnlichen Morgengebete der Schofar, das altertümliche Widderhorn geblasen. Dieses Blasinstrument gibt dem Volk mit den ebenfalls altertümlichen Militärsignalen der Mosezeit zu wissen, dass es an der Zeit ist, aufzubrechen und sich nun, vor den vielen hohen Feiertagen im Herbst, mit Reue, Umkehr, Gutmütigkeit und Freigebigkeit für die kommende Zeit des göttlichen Gerichts zu rüsten. Das Gedicht spricht von pergamentgesichtigen, gebrechlichen Festtagen. Im Mittelpunkt dieser Metapher steht der gewohnte Anblick der auf dem Vorlesepult, der sogenannten Bimah, ausgewickelten Torarolle. Das Vorlesen daraus schließt mit einer Gleichnishandlung. Ein Mitglied der Gemeinde wird dadurch geehrt, dass es bei seinem hebräischen Namen aufgerufen, wörtlich auf die Vorleseempore gerufen wird. Er hat sich nun aus vollen Leibeskräften gegen das Gewicht der Rolle zu stemmen, sie in leicht ausgewickelter Zustand über den Kopf zu heben und so langsam im Kreis der ganzen Gemeinde vorzuzeigen. Dies ist der Akt der Hagbaha. In der Metapher verschmilzt das blasse Gesicht des dabei stehenden, zumeist etwas älteren Vorlesers mit dem Anblick der vergilbten Rolle. Dieses bezaubernde Bild verstärkt in seinem Bezug auf ein konkretes festliches Moment des Gottesdienstes die Erfahrung der Kollektivität einer Religionsgemeinschaft durch eine komplexe tropologische Bewegung. Es abstrahiert ja zwar von dem besonderen Anblick, aber so, dass dabei ausgerechnet das Besondere zum tragenden Attribut des Kollektiven wird. Zugleich ist diese Verschmelzung von Tora und menschlichem Gesicht mitunter ein allegorischer Topos der Einheit und Einigkeit von Bundesurkunde und Bundesvolk.

Die Vorstellung von der Gebrechlichkeit der Festtage verdankt ihre Mehrdeutigkeit dem Umstand, dass sie sich sowohl auf die visuelle Grundlage der vorangegangenen Metapher, mithin auf das blasse Gesicht, wie im übertragenen Sinne auch auf das Fest selbst

beziehen kann. Die Erfahrung des gebrechlichen, denn brechbaren, nicht selten in der Tat auch gebrochenen, also in seiner sakralen Unterschiedenheit vom Alltag gefährdeten Festes ordnet sich entlang der Spannungsvektoren religiöser Vorschriften und praktischer, moderner Lebensführung ins größere Gefüge der Strophe. Der Mangel, der das lyrische Ich wie ein Funke überkommt, überfällt und überwältigt, bricht diesen engen Kreis synagogaler Erlebnisse auf, er bricht aus den geschlossenen Sphären der Sakralität von Tradition und Religion heraus. Das lyrische Ich schleicht sich aus der samtene, aber verstaubten, manchmal sogar drückenden Atmosphäre der Synagoge auf Schlupfwegen des eigenen Lebens davon. Die Sehnsucht nach den bereisten Städten führt als Fluchtweg zwar aus der Synagoge, bricht gleichwohl weder mit der Komplexität des semantischen Umfelds der Umkehr noch mit der im spirituellen Sinne verstandenen Sakralität. Die ausschließlich im abstrakten Sinne gebräuchliche Redewendung *etwas grenzt an ein Wunder* wird hier auf die bereisten Städte als Konkreta bezogen, was jedoch nicht nur eine geistreiche Formulierung ist, sondern durch die Betonung des Wunders zugleich auch die Heraufbeschwörung der göttlichen Sphäre der Sakralität, die hier in gewissem Gegensatz zur menschlichen und in der Synagoge dann und wann bedrückenden Sphäre der Sakralität zu stehen kommt. Dass die Heilsgeräte und die Menschen des Jenseits erwähnt werden, unterstreicht ebenfalls, hier richtet sich das Gefühl des Mangels nur gegen eine Sphäre der Sakralität. Der Mangel, der uns überkommt wie ein Funke, der unter Hochspannung überspringt, ist indessen nicht im Stande, selber das Wunder auszulösen. Die »Menschen des Jenseits« erstehen nicht zu neuem Leben auf, ergreifen »ungebeten«, also ohne dass das lyrische Ich über sie die erweckenden Wunderworte der Literatur spricht, nicht das Wort. Das Gedicht trennt, unterscheidet, ja heiligt das ersehnte, aber den Sehnsüchten dennoch nicht überlassene, »spontane« Wunder von der imaginativen Kraft literarischer Sprache. Der Erinnerungsprozess wird unterbrochen. Die Erinnerungen liegen dem lyrischen Sprecher als »Engelsknochen« des sich nun seinem Ende zuneigenden Sommers zu Füßen. Diese verschleierte Redewendung ist eine der endlosen Ambiguitäten, die bislang schon so viele unendliche alternative Spiegelreihen eröffnet haben. Man kann sich nämlich nicht ganz gewiss sein, ob das erste Glied dieses

sonderbar klingenden Kompositums eine persönliche Bindung reflektiert oder von mythopoetischem Charakter ist. Träfe letzteres zu, so hätten wir es mit einer paradoxen Wortzusammensetzung zu tun, zumal die Unsterblichkeit der Engel den Anblick ihrer Knochen von vornherein ausschließt. Wobei man gleich zum Zugeständnis gezwungen wird: Streben die unsterblichen Engel dahin, dann ist äußerst zweifelhaft, dass es einem jemals noch gelingt, die Unsterblichkeit, die Auferstehung oder Auferweckung im Modus der Potentialität zu denken. Mit diesem Dilemma setzt der Abschluss der Strophe die zu Beginn des Verses noch so betonte Umkehr und den womöglich noch mehr betonten Misserfolg des spontanen Wunders in einen begrifflichen Rahmen auf die Spitze getriebener Dissonanz.

Die siebte, dem **Monat Tischre** gewidmete Strophe beginnt mit einer Annahme (»Dies wird es sein, was mir das Schicksal verheißen hat«). Der Zusammenhang zwischen der Schicksalsverheißung und dem Monat ist ein sakraler. Die Sonderstellung der Periode von dem Neujahrsfest über den Versöhnungstag und die zehn ehrfurchtsvollen Tage bis zum letzten Tag des Laubhüttenfestes ist im liturgischen Kalender nicht nur dadurch begründet, dass diese Hauptfeste in einen und denselben Monat fallen, als folgten auf Weihnachten gleich die Faschingszeit, Ostern und Pfingsten, sondern auch dadurch, dass in ihrem Mittelpunkt das göttliche Gericht und dessen Urteil stehen. Der seit dem ausgehenden Altertum geltenden Auffassung zufolge beginnt am Neujahrsfest das sich Jahr für Jahr wiederholende Weltgericht, wo Gott über jede Kreatur zu Gericht sitzt<sup>33</sup> und die guten und bösen Taten sorgfältig und gerecht gegeneinander abwiegend entscheidet, wer das nächste Weltgericht im kommenden Jahr erleben darf und wer nicht. Es sind vor Gott drei Bücher geöffnet. Ins erste schreibt man den Namen der Gerechten, ins zweite die der Übeltäter und im dritten werden die Namen der Mittleren verzeichnet. Die Eintragungen werden erst am Ende des Versöhnungstags besiegelt. Die Gerechten werden mit dem Leben entlohnt, die Übeltäter sind des Todes, die Mittleren hingegen haben bis zum Ende der Herbstfeste noch Zeit und Gelegenheit, ihren bösen Taten abzuschwören und ihren Namen so umbuchen zu lassen. Diese Vergebungstheologie, die sich im

---

<sup>33</sup> Rosch hSchanah 16a.

kontrastiven Vergleich mit der christlichen Gnadenlehre etwas schwerfällig ausnimmt, wertet zweifelsohne die Konzepte auf, die Entsprechung des Begriffs Schicksal sind oder zumindest sein könnten. Die Annahme am Anfang der Strophe steht also in engstem Zusammenhang mit der Umkehrtheologie der Herbstfeste, d. h. mit der Bemühung, Wohltaten wie Reue, Versöhnung oder Mildtätigkeit zu üben.

Die Verheißung des Schicksals wird in einer im absoluten Sinne des Wortes antiklimaktiven, denn an einen Wellengang erinnernden, von Ironie durchsetzten tropologischen Bewegung expliziert. Die Verheißung betrifft »diese Wolken und Meere« sowie Krämpfe, die dem lyrischen Ich im Bauch ein- und ausgehen, und Liebschaften. Diese Reihe von Assoziationen, die von der universalen Natur gleich in die unmittelbaren Regungen und Zuckungen des menschlichen Körpers wechselt, bedarf wohl genauso keiner Erklärung, wie sie das Warum der mit diesen Krämpfen im negativen wie im positiven kribbelnden Sinne des Wortes in Verbindung setzbaren Liebschaften nicht nötig hat. Die Explikation der Verheißung des Schicksals ist durch ein Semikolon unterbrochen. Diese Membran lässt die Verheißung durch, die Ironie jedoch nicht. Das Licht der Festkerzen, das sich im Blick des Lebenspartners, der Lebenspartner des lyrischen Ich reflektiert und das zum Eintritt der das Fest vom profanen Alltag scheidenden Arbeitsverbote angezündet wird, erträgt eine Abstand schaffende Redeweise nicht, weil der Raum im Umkreis der Sakralität nur als Nähe greifbar ist. In der sonst auf Ambiguitäten und ironischen Spielen beruhenden Redeweise des Gedichtes verweist darauf der Ausdruck »am Rande einer andren Zeit«, der uns in einer kreativen Unsicherheit darüber belässt, ob die temporale Alterität von der Unterschiedenheit von Heilig und Profan oder von dem zeitlichen Abstand zwischen der ironischen Explikation der Verheißung und dem Anzünden der Festleuchten herrührt. Die nächsten Sätze zeigen zwar die einzelnen, aufeinander folgenden Herbstfeste von ihren markantesten Charakterzügen her, sagen aber über den temporalen Index der einzelnen Feste hinaus so gut wie nichts. Auf diese Armut an Auszusagendem folgt dann im Abschluss der Strophe die Verknüpfung der dynamischen Wechselbezüge von Heimkehr und Fortgang. Der Aufbruch rückwärts, mithin in die Vergangenheit, der sich am Ende der Strophe in unserem

literarisch Sein als Möglichkeit ergibt, kommt einer Aufhebung der sukzessiven Temporalität und der Irreversibilität des menschlichen Lebens gleich und deutet rückwirkend die Verheißung des Schicksals neu: Sie wird nun nicht mehr bloß *ad finitum*, sondern gleichzeitig mitunter *ad absurdum* gedacht.

Die Eigenartigkeit, mehr noch die Einzigartigkeit der achten, dem **Monat Cheswan** gewidmeten, Strophe besteht darin, dass sie das Kalendarische als Ordnungsprinzip nicht zur Geltung bringen kann. Dieser Monat verläuft völlig ohne Fest- und Gedenktage. Die Tradition spricht gerade deshalb von Mar-Cheswan, d. h. von Cheswan, dem bitteren. Der Monat leidet aufs Bitterste darunter, kein einziges Fest bekommen zu haben. Hierauf nimmt der Abschluss der Strophe in der Apostrophe einen ironischen Bezug. Das Wort Mar hat nämlich nicht nur auf Hebräisch eine Bedeutung. Auf Aramäisch bedeutet die gleiche Lautfolge vor Eigennamen soviel wie *Herr*.

Kalendarisch bedeutungsvoll ist in Bezug auf diesen Monat der Umstand, dass er in den ausgehenden Herbst fällt. So findet der Übergang von der Sommer- zur Winterzeitrechnung meistens in diesem Monat statt. Die schnelle, mehr noch von der einen Woche zur anderen rasche Verkürzung der Tage zugunsten der Nächte, und zugleich der immer frühere Anbruch der Schabbat sind ebenfalls eine Begleiterscheinung dieses Monats. Den teils astronomischen, teils meteorologischen Vorgang des Winterwerdens bildet als metaphorische Parallele das mit der Sonne verglichene Herz ab, das sich kaum über die Hausdächer erhebt und wie das Tageslicht immer kürzer wird. Die Depressionszeit, die Erfahrung der Vergänglichkeit mündet in einer einheitlichen lyrischen Reihe in die Frage, die sich je nach Betonung entweder als Epilexis oder als philosophisch-melancholische Interrogation verstehen lässt und die in dem dreisprachigen Assoziationspiel der Anrede zu einer geistreichen Frage gemindert wird.

Die neunte, dem **Monat Kißlew** gewidmete Strophe hebt mit der Chanukka an. Dieses postbiblische Fest geht mit keiner den ganzen Tag andauernden festlichen Unterscheidung zwischen Profan und Heilig einher, es gelten auch keine Arbeitsverbote. Das acht-tägige Fest fällt gleichwohl in die bald engere, bald weniger enge kalendarische Nähe des christlichen Weihnachtsfestes, was an sich

schon für eine die tatsächliche sakrale Bedeutung der Chanukka weit übersteigende Beliebtheit sorgt. Das Fest, das an die Wiedereinweihung des Tempels nach dessen Verunreinigung während der griechischen Besatzung erinnert, betont nicht den Aufstand, der die Einweihung ermöglicht hat, sondern das diese begleitende Wunder. Somit reißt es das zu feiernde historische Ereignis aus seinem nationalgeschichtlichen Zusammenhang heraus und hebt es in einen spirituellen, heilsgeschichtlichen Kontext. Gleichwohl bleibt unbestritten, dass dieses Fest auch die Erfahrung einer politisch-konkreten Erlösung auszeichnet. Im depressiven Kontext des Winters ist nur zu verständlich, warum sich das letzte Drittel der Strophe als Verflüchtigung (»richtig durchzuatmen, zu reden, uns ein wenig / im Halbdunkel an den wärmenden Worten zu freuen«), ja sogar als Bezwingung der Winterzeit (»dass sich die Welt wieder ankündigen lässt«) deuten lässt. Die Tradition nennt die Chanukka auch Chag haUrim, also Fest der Lichter. Jeden Tag des achttägigen Festes soll entsprechend der Anzahl der schon angebrochenen und verstrichenen Festtage ein Licht mehr angezündet werden. Dies kann vor dem Hintergrund des Winters als Symbol des Sieges über die Finsternis, die Depression aufgefasst werden. Oft fällt dieses Fest zudem noch in die Zeit der Wintersonnenwende, was diese sekundäre und vulgäre Deutung des Festes bestärkt. Die zwei Formen in der ersten Person Plural (»wir zünden«, »wir versuchen«) betonen die Kollektivität und Familiarität der Feier gegenüber den individuellen Erfahrungen der Zeitlichkeit.

Der zehnte, dem **Monat Tewet** gewidmete Vers ist eines der ergreifendsten und erschütterndsten Stücke des Zyklus. Die Strophe ist ein einziger sich voranschlingender Satz, der nicht nur die Orte der Geschehnisse des ungebändigt tobenden Winters mit Hilfe je eines adverbialen Syntagmas einzeln aufsucht, von den kosmischen Weiten von Himmel und Erde über die mikroskopische Dimension der Zellen (»in den Blutgefäßen der Wälder«) bis in die Irrungen des dem Kältetode ausgelieferten und von Schneeblindheit geschlagenen Menschen, ja sogar noch darüber hinaus, bis in die innersten Winkel menschlichen Geistes. Der Vers erklärt mit einer paradoxen tropologischen Konfiguration »die Schweigsamkeit in der Spiegeltiefe« zur Heimat der Dichtung, wo die Gedichte gleich schlanken Schwanengesängen im weißen Kajak unserer Erinnerungen dahin-

gleiten, um sich schließlich in dem wirbelnden Nebelqualm der Vergangenheit zu verlieren. Das Genitivgefüge »Weise eines Schwanengesangs« kann sowohl als allusive Modifikation des Schwanengesangs wie durch die leibhafte leibhaftige Schwäne heraufbeschwörende bildhafte Konkretisierung auch als eine zumindest teilweise Zurücknahme derselben Anspielung verstanden werden. Die Komplexität des Vergleichs nimmt sogar noch zu, wenn man bedenkt, dass die Gedichte hier nicht nur mit den Schwanengesängen in ein analoges Verhältnis treten, sondern durch den Kajak implizit auch mit den Kajak fahrenden, dem Winter vollkommen angepassten Volk der Eskimos. Das Bild der nördlichen, Geister beschwörenden Schamanen entfaltet sich aus diesem implikativen Verhältnis. Das lyrische Sprechen als Reise auf dem Lethe-Fluss der in der Welt der dumpfen Schweigsamkeit der Spiegeltiefe liegenden, in ewigem Winter lebenden Landschaft ist zwar ein zauberkräftiger, kreativer Seinsmodus, gleichsam bleibt dieser sprachliche Modus menschlichen Seins in die mit Zollweiten messbaren Dimensionen von Nebel und Vergessen einbehalten. Nicht akzidental und temporär, mithin nicht wegen des in dieser Strophe thematisch so schwerwiegenden Winters, sondern aus existenzialen Gründen, wegen seines Schwanengesangscharakters. Daran ändert weder die durch die Syntax akzentuierte räumliche und zeitliche Beschränkung (*dort – wo – dort*) das Geringste noch der recht konfus anmutende temporale Index der Schlusszeile (»dort sind nachts am längsten die Nächte«).

Die elfte, dem **Monat Schwat** gewidmete Strophe beginnt mit einer etwas sonderbar anthropomorphisierenden Zeile. Ihr erstes prosopopöisches Element ist das Neujahrsfest der Bäume, das auf den 15. Schwat fällt und ähnlich wie die Chanukka eines der kleineren mit Arbeitsverboten nicht geheiligten Feste, ja eigentlich nur ein landwirtschaftsrechtlicher Stichtag ist. Im Lande Israel ist das Alter der Obst- und Nutzbäume anhand dieses Tages zu berechnen, was unter anderem mehr wegen der Erntesteuer, einer Art Zehntenzahlung<sup>34</sup> von religionsrechtlichem Belang ist. Das Fest wird durch einen einzigen adverbialen Ausdruck personifiziert: Der Rock des Neujahrsfests der Bäume rauscht und fliegt. Die Vorstellung vom

---

<sup>34</sup> Vgl.: Lev 19:23 ff.

rauschenden und fliegenden Rock kann mit dem Fest insofern zwar sehr wohl in Verbindung gebracht werden, als es als eine Gepflogenheit und gleichsam fromme Pflicht des Tages gilt, fünfzehn Arten von Obst zu essen, wobei der Festtisch von emsigen Frauen gedeckt wird, deren Röcke dabei rauschen und fliegen. Aber als Ort der Geschehnisse wählt das Gedicht von dem zweiten Element der Assoziationsreihe an anstelle der festlich geschmückten Wohnung die offenen Weiten einer Wiese. Den unvermittelten Richtungswechsel der Gedankenverbindungen könnte einigermaßen noch begründen, dass es aufgrund bestimmter aggadistischer, also narrativ-theologischer Stellen aus dem Talmud zu einer Sitte dieses Festes geworden ist, Bäume zu pflanzen. In dieser Handlung erblickt der Talmud ein Mittel des Tikkun Olam, der Verbesserung der Welt, das fähig sein soll, das Kommen der messianistischen Zeiten zu beschleunigen.<sup>35</sup> Das Motiv des Grabbesuchs bricht jedoch mit dem Vorstellungskreis nicht nur dieses Festes, sondern gar des ganzen Monats und führt in den nächsten Monat hinüber. Am neunten Adar (*Sajin Adar*) ist Geburts- und Todestag des Mose. Die Mitglieder der Beerdigungsbruderschaft, der Chewra Kadischa, fasten an diesem Tag und besuchen die Grabsteine frommer Juden. Am Abend gibt es dann ein Festessen aus Fischgerichten. Der Fisch ist ein Symbol des Monats Adar (und nicht etwa von schat!), ein Sinnbild des Wachstums. Die Assoziationen der zweiten Hälfte der Strophe scheinen diesen Traditionen zu entsprechen. Beim Besuch der Gräber verstorbener Freunde wird die messianistische Vision der Auferstehung heraufbeschworen, gleichwohl nicht mit einer apokalyptischen Theatralität, sondern in der Vision im Takt »der imaginären Reihenfolge des Erwachens« wohl elektronisch aufleuchtender Namensschilder, also mit einer kinematographischen Plastizität und technischen Selbstverständlichkeit. Das Bild von den »Steinschuppen der Grabmäler« spielt auf das Fischgericht des Abendmahls am Sajin Adar an, so zwar, dass Friedhofbesuch und Festessen in ihrer Symbolik verschmelzen. Die Strophe klingt mit einer Selbstdeutung des lyrischen Sprechers aus. Im Moment des Notierens (»Im Bus nach Hause notiere ich mit zittrigen Lettern auf den Fahrschein: / ›Du sollst den Winter preisen, aber auch sein

---

<sup>35</sup> Vgl. Taanit 23a



Gewicht mindern«») werden die im Bus mit zittrigen Händen zu Papier gebrachten Lettern ebenso wichtig wie ihr Sinn selbst. Die sprachliche Erfassung, ja »Objektivierung« des lyrischen Subjekts ist ein sehr deutlich sprechendes, ja nahezu schwätzendes Beispiel für die ironische Überwindung der poetologischen Objekt-Subjekt-Dichotomie in diesem Gedicht. Der Imperativ der Schlusszeile ist indessen nicht nur ein performativer Schreibakt des lyrischen Ich, sondern gleichzeitig auch eine direktive Illokution, die sich an den Rezipienten wendet und ihn dazu anhält, die bisherigen Schilderungen des Winters mit dieser Aufforderung zu vergleichen. Der Abschluss der Strophe räumt also nicht nur mit der Objekt-Subjekt-Dichotomie auf, sondern zwingt auch den ontologischen Unterschied zwischen lyrischem und rezipierendem Ich zu oszillieren, denn selbst wenn die Aufforderung lyrisches und rezipierendes Ich zu unterschiedlichen Handlungen bewegt, geht es dennoch um einen und denselben Imperativ, der jedoch nur dem lyrischen Ich gilt und das rezipierende Ich nur in dem Maße mitbetrifft, in dem es in jenem aufgegangen schon ist, was es ist.

Die zwölfte Strophe ist dem **Monat Adar** gewidmet, der entweder in den ausgehenden Winter oder in den angehenden Frühling fällt. Der Vers beginnt mit einer Deklaration. Sie versetzt uns gleich in den Kontext einer Reihe in ihrem archetypischen Charakter historischer, in ihrem mythopoetischen Wesenszug jedoch fiktionaler und literarischer Ereignisse, wie sie im Buch Esther überliefert ist. Die interrogative Überlegung des zweifachen, daher zweifelhaften und Verzweiflung stiftenden Loswerfens (»Werden wir zunichte? Überleben wir?«) mündet in eine jiddischsprachige<sup>36</sup> Feststellung: Purimspiel. Das Wort meint die literarische Gattung der für den Tag des Purim, also des jüdischen Faschings verfassten leichteren Komödien. Das Gedicht erklärt also die theatralische Entweder-Oder-Frage des Überlebens für Stegreifkomödie und Hanswurstiade. Der lyrische Sprecher holt schließlich nach der jiddischen Ablehnung der Frage von der viertel Zeile doch noch zu einer Antwort aus (»Ich könnte ebenso als Antwort dienen wie du:

---

<sup>36</sup> Genauer gesagt, begegnet im Gedicht eine Hybridformulierung: halbwegs hebräisch, halbwegs deutsch. Auf Jiddisch sollte das Wort – je nach Dialekt – Puremspiel, Pürem- oder Piremspiel heißen.

dasselbe«). Das Jude-Sein ist seinem geschichtlichen Modus nach von jeher kein richtiges Leben, sondern stets nur Überleben. Das Jude-Sein des lyrischen Ich und des lyrischen Du kann jedoch nur insofern als Antwort auf die Schicksalsfrage gelten, als es von der geschichtlich-traumatisierenden Erfahrung der Schoah her verstanden wird, wobei sie als absolutes Maß und Ausmaß möglichen Genozids gilt. Das erfolgte Überleben dieses Kataklismas kann das Loswerfen am Purim erst überhaupt als Jahrmarktstheater erscheinen lassen. Die Assoziationen verlagern sich im Laufe der weiteren Begründung einer Antwort dank der Verschiebung der tropologischen Akzente von der Partikularität einer Religions- und Schicksalsgemeinschaft auf das Universal-Menschliche, wozu den ersten Schwung zweifelsohne die grammatische Errichtung einer Schicksalsgemeinschaft zwischen lyrischem Ich und lyrischem Du durch Formen der ersten Person Plural gibt («Metaphern sind wir, Regenbogenbrücke»). In der Zusammensetzung *Regenbogenbrücke* werden biblische Vorstellungen über die mythologische Symbolik des Regenbogens wach. Er steht ja für den Bund zwischen Gott und der gesamten Menschheit, der eben das Überleben der Menschheit garantiert. Das zweite Glied des Kompositums evoziert Vorstellungen eines Übergangs, seine Notwendigkeit, womöglich auch seine Möglichkeit. Die Sichtbarkeit und Unfassbarkeit des Regenbogens betont in dieser Zusammensetzung die Gefährlichkeit dieses Übergangs, vielleicht auch den Zweifel an seinem Ausgang. Die sechste Zeile («[wir sind] das Zittern an der Handfläche der Obdach gewährenden Zeit») ist ein ergreifend komplexes Bild, das die Zeit anthropomorphisiert, das Kollektiv von lyrischem Ich und lyrischem Du jedoch physiomorphisiert. Die erste Hälfte der nächsten Zeile («[wir sind] Haut und Erinnerung») lässt eine zweistufige tropologische Rekonfiguration annehmen. Die korrektive Anastrophe von *Haut und Knochen* ruft einerseits die körperliche Kondition der Überlebenden des Naziwahnsinns in Erinnerung, setzt aber andererseits an die Stelle der den Körper als Gerüst tragenden Knochen die Erinnerung ein, wodurch die Bedeutung des Gedächtnisses bei der Vergangenheitsbewältigung weit über das konkrete historische Ereignis hinaus sichtbar, denn einverleibt wird. Das Ende der Strophe reflektiert auf diesen autologen Akt und fasst von der das lyrische Ich übersteigenden sprachlichen »Wirklichkeit«, ontologisch gespro-

chen, von dem In-Sein her zusammen, was im Gedichtzyklus in, mit, für und durch uns vor sich ging, geht, gehen kann. Der Zyklus, der Kreis hat sich geschlossen, wie das Wasser über unserem Kopf: Der Wasserspiegel glättet sich allmählich, als wäre an dieser Stelle niemand je eingetaucht.

### **Literatur**

Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt <sup>2</sup>1997.

Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt <sup>8</sup>1993.

István Turczi

## Ein Jahr

– zwölf Verse innen und draußen, gemäß meiner Zeitrechnung –

ÜBER MICH SELBST KEIN WORT ...

Über mich selbst kein Wort mehr.  
Nach all den Schläfengruben, Schattenwaggons,  
in Nebel und Wasserdampf abgestellten weißen Häfen,  
ahnungslosen Ankünften von nun an  
nur mehr ungesäuerte Stille. Gebet und Gedenken.  
Meinem Sohn erzähl' ich eine uralte Geschichte.  
Viermal wird mit dem Glas angestoßen; auf dem Teller Fleisch, Ei,  
Brot und Bitterkraut. Selbst das Salzwasser ist  
ein Labetrunk, als wären es aufgefangene Tränen.  
Was du für mich getan, werd' ich nie vergessen, Herr.

(Nissan)

ALS HÄTTE SIE NICHT EINMAL EINEN ANFANG ...

Als hätte sie nicht einmal einen Anfang, die Zeit,  
plötzlich zeigt mir der Frühling die Zähne,  
es strömt helles Licht von überall her.  
Gestern saßen wir noch im Schädeldunkel,  
als wäre man in einem Museum, das längst geschlossen ist,  
hinter dem zugezog'nen Fensterladen,  
in Sandmannsdecken gewickelt warteten wir,  
daß das Herz von außen zu klopfen sich anschickt.  
Doch täuscht das Flügellicht nicht mehr:  
als hätte sie nicht einmal einen Anfang, so hoffnungslos ist sie.

(Ijjar)

ICH LESE DAS GELÄCHTER MIT DEN WOLKEN ...

Ich lese das Gelächter mit den Wolken treibender Bäume nach.  
(Gotischer, grüner Lauf auf das Nichts hin.)  
Farben durchdämmern das rauschende Schweigen.  
Der Wille ringender Blumen umrankt mich.  
Die Lüfte haben ein Gewicht, ein barmherziges Treiben,  
leicht ist nur der Schatten des Vogels im Flug.  
Durch die Ferne herüber fließen Erinnerungen,

wie mir auf der Zunge Honig und Milch. Etwas doch  
wissen wir von der Welt, etwas nicht einmal Wichtiges.  
Wir dürften gar eine Zukunft haben, um es zu erzählen.

(Siwan)

MIR FOLGT DIE SONNE ÜBERALL NACH ...

Mir folgt die Sonne überall nach, ihr dürrer  
Rachen verschluckt meine dahingeflüsterten Psalmen.  
Tausende von Grashalmen ruhen in den Rissen meines Gesichts,  
und die Arme hängen, als wären sie Zweige am brennenden Dornbusch.  
Gewandelter Himmel und gewandelte Erde  
unter unseren Füßen, als säßen auf einem modrigen Balken  
Wurm und Vogel, in einem Leib.  
Und dieses Beben! Als ob man weit weg  
eine Sprengung durchführte. Unfaßbar, wozu.  
Auch jetzt, wie immer, auf der Flucht.

(Tammus)

EINST VERGESSEN WIR NOCH, WIE ...

Einst vergessen wir noch, wie die Zerstörung ist –  
das demolierte Heiligtum des Herzens, die Rauchschwaden des  
Bewußtseins  
und auf Weltkarten der Atomblitz.  
Einst vergessen wir uns zu erinnern,  
wir kühlen uns unter den Glaskuppeln der Ewigkeit,  
manche höher, manche niedriger, je nachdem,  
wie es uns die göttliche Fürsorge besorgt hat.  
Aber bis dahin, jenseits des Todesgeschreis von Prinzipien und Objekten,  
im sanften Druck des Lebens, das sich leben läßt,  
wenn sonst nichts mehr übrig ist, bleibt nur der Trost.

(Aw)

»DIE VERGANGENHEIT HAT RECHT ...«

»Die Vergangenheit hat recht, ihr eigenes Recht.«  
Das Widderhorn wird geblasen, es ruft zur Umkehr,  
es nahen schon die pergamentgesichtigen, gebrechlichen  
Festtage. Wie ein Funke überkommt mich der Mangel:  
die bereisten Städte, die alle ans Wunder grenzen,  
die Gnadengeräte, die Menschen des Jenseits,  
– vergebens war die Hoffnung, daß sie zu neuem Leben auferstehn

und in mir ungebeten das Wort ergreifen –  
sie liegen mir in buntem Durcheinander zu Füßen  
wie die Engelsknochen des Sommers.

(Elul)

DIES WIRD ES SEIN, WAS MIR DAS SCHICKSAL ...

Dies wird es sein, was mir das Schicksal verheißen hat.  
Diese Wolken und Meere; die Krämpfe, die mir im Magen  
aus- und eingehen, Liebschaften; und das sich im Menschenblick  
entzündende Kerzenlicht am Rande einer andren Zeit.  
Nach den zehn ehrfurchtsvollen Tagen das Gericht.  
Dann seh' ich Laubhütten, fröhliche Kindergesichter,  
der Wind weht mir Zedratenduft zu.  
Ich bin zwar zu Hause, doch hab' ich das Gefühl, als  
sei all das zu wenig: um anzukommen, muß man los.  
Nach vorn oder gar zurück: woher auch immer.

(Tischri)

DAS HERZ, WIE DIE SONNE ...

Das Herz wird, wie das Tageslicht über den Dächern,  
über den Spielplätzen und an der Fensterscheibe,  
immer kürzer. Es schrumpfen die Minuten,  
man hört es von innen monoton nagen.  
Die Schmach sammelt sich – in Tümpeln, an Grabsteinen,  
um aufgesprungenen Lippen. Es sind Schauplätze,  
nur mehr die Tat. Es rieselt Blei auf die  
dunkelgewohnten Augen, und die Stille im Gegenlicht  
fühlt sich wie ein angespanntes Tau an.  
Wo ist's denn, was es nicht mehr gibt, Herr Cheschwan.

(Cheschwan)

WIR ZÜNDEN JEDEN ABEND EINE KERZE ...

Wir zünden jeden Abend eine Kerze mehr,  
acht Tage lang entzündet wieder und wieder  
in den Augen das alte Licht.  
»Gelobt seist du, Ewiger, unser Gott,  
König der Welt, der Du uns durch deine  
Gebote geheiliget.« Wir versuchen endlich  
richtig durchzuatmen, zu reden, uns ein wenig  
im Halbdunkel an den wärmenden Worten zu freuen,

und zu glauben, zu glauben an die Wirklichkeit des Erzählten  
und daran, daß sich die Welt wieder ankündigen läßt.

(Kißlew)

DORT, WO NOCH ETWAS GESCHIEHT ...

Dort, wo noch etwas geschieht, in der Bruchlinie  
von Erde und Himmel, in den Blutgefäßen der Wälder,  
in Schneeblindheit, im Wintersturm vom Zelt entfernt,  
in dumpfer Schweigsamkeit in der Spiegeltiefe, wo  
die Gedichte, der schlanken Weise eines Schwanengesangs gleich,  
im weißen Kajak unserer Erinnerungen dahingleiten  
und sich wie nördliche Schamanen, die Geister beschwören,  
in jenem sich tückisch ballenden Nebelqualm verliert,  
den man auch den Atem der Vergangenheit nennt,  
dort sind nachts am längsten die Nächte.

(Tewet)

DAS NEUJAHRSFEST DER BÄUME IST DA ...

Das Neujahrsfest der Bäume ist da, sein Rock rauscht und fliegt,  
die Tiere der Wiese machen die Augen einen Spalten auf,  
was anderes träumt es den Vögeln, auf den Mästen zusammengekrümmt,  
das Tauwasser plätschert nur und am nahezu klaren Himmel ziehen  
die gestern noch mörderisch feindseligen Wolken dahin. Das dämmernde  
Gesicht

längst dahingeraffter Freunde lockt dich in den Friedhof, wo  
in der imaginären Reihenfolge des Erwachens die Namen  
aufleuchten und »die Steinschuppen der Grabmale hell glänzen«.  
Im Bus nach Hause notiere ich mit zittrigen Lettern auf den Fahrschein:  
»Du sollst den Winter preisen, aber auch sein Gewicht mindern.«

(Schwat)

NICHTS ANDERES, NUR DAS SPIEL ...

Nichts anderes, nur das Spiel, das gnadenlose Spiel  
des Loswerfens bleibt nun übrig zur Faschingszeit.  
Werden wir zunichte? Überleben wir? Purimspiel.  
Ich könnte ebenso als Antwort dienen wie du: dasselbe.  
Metaphern sind wir, Regenbogenbrücke,  
das Zittern an der Handfläche der Obdach gewährenden Zeit.  
Haut und Erinnerung. Das Gedicht will, siehst du,  
daß wir leben, in Worten, die an Birkenblüten

erinnern und genau sind, in wirbelnden  
Zaubern, jetzt und vielleicht auf immerdar.

(Adar)

EPAGOMENA ZU DEN »ZWÖLF GEDICHTEN«

*Meinem Sohn erzähl' ich eine uralte Geschichte,  
als wäre man in einem Museum, das längst geschlossen ist:  
Die Lüfte haben ein Gewicht, ein barmherziges Treiben.  
Gewandelter Himmel und gewandelte Erde,  
das demolierte Heiligtum des Herzens, die Rauchschwaden des  
Bewußtseins.*

*Wie ein Funke überkommt mich der Mangel: die bereisten Städte,  
die Krämpfe, die mir im Magen aus- und eingehen, Liebschaften;  
man hört es von innen monoton nagen.*

*Jeden Abend eine Kerze mehr –  
die Gedichte, der schlanken Weise eines Schwanengesangs gleich,  
leuchten in der imaginären Reihenfolge des Erwachens auf,  
in wirbelnden Zaubern, jetzt und vielleicht auf immerdar.*

Wann war dir Gott am nächsten?



## Inszenierte Erinnerungen

### Historiographische Überlegungen zur Feigheit des heutigen ungarischen Theaters<sup>1</sup>

»Das heutige ungarische Theater ist feige.« Diese These verlautete am 30. Oktober 2008 im ungarischen Nationaltheater, aus dem Anlass der öffentlichen Nominierung des »mutigen« Regisseurs und Direktors der Ungarischen Staatsoper, Balázs Koválik, für einen renommierten Künstler-Preis.<sup>2</sup> Die »Laudatio« wurde zu einer »Theaterbeschimpfung« dramatisiert, und man kann leider »bemerkenswert« nennen, wie und warum die ungarischen Theaterdiskurse weder auf das Ereignishafte noch auf das Sinnpotenzial dieser eindeutigen »Nestbeschmutzung« reagieren konnten.

Da es um die Transformation der Rahmen einer *cultural performance* geht, stellt sich die sozialanthropologisch logische Frage: Was für ein Selbstbild und Selbstverständnis der betreffenden Kultur artikuliert sich in dieser Re-Definition?<sup>3</sup> Die ungarische Variation der »klassischen« Grenzüberschreitungen von Peter Handke und Elfriede Jelinek lässt uns von der Vorentscheidung ausgehen, dass diese absolute Reaktionslosigkeit mit der Institutionalisiertheit und kulturellen Praxis der Subversivität verbunden ist. Von diesem Gesichtspunkt aus erweist sich die Entscheidung der Schwedischen Akademie im Jahre 2004 als paradigmatisches Beispiel. Wie bekannt, soll der Nobelpreis für Literatur »denen zugeteilt werden, die der Menschheit den größten Nutzen geleistet haben«. Artikuliert sich aber dieser Nutzen nur im »musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen«<sup>4</sup> oder auch im Spektakulären verschiedener Zivil-Auftrittsformen der Autorin? Kann diese Einzigartigkeit durchschaut und begriffen werden, ohne ihre Literarizität im Zwischen einer

---

<sup>1</sup> Während der Arbeit an diesem Aufsatz wurde die Verfasserin von der Alexander-von-Humboldt-Stiftung gefördert.

<sup>2</sup> Térey 2008; Koltai 2009.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Fischer-Lichte 1995, 164–184.

<sup>4</sup> Janke 2005, 19.

sowohl »politisch« als auch »künstlerisch« reflektierten, permanenten Selbstinszenierung zu situieren, auf deren Bedeutung u.a. Carl Hegemann hingewiesen hat:

Die Opposition, die bei Elfriede Jelinek immer auch Selbstprovokation ist, dient zur Entlastung der Gesellschaft. Je radikaler, desto mehr. Sie wirkt paradoxerweise sozialintegrativ. [Deshalb ist es] schön, dass der Nobelpreis immer nur an Dichter vergeben wird, die nachweislich unter ihrer Bestimmung elendig leiden. Wenn alle Menschen, die mit 57 Jahren noch keinen Frieden mit sich und der Welt gemacht haben, so belohnt würden, sähe die Welt anders aus. Das wäre die Theodizee.<sup>5</sup>

Diese Interpretation des Testaments von Nobel lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie eine »Sprech-Wut«, eine »Sprache der Überschreitung«, eine »Sprache der Aggressivität« nicht nur Regisseure und SchauspielerInnen, sondern auch Staatsbürger und Privatmenschen dazu zwingen können, das zu machen, was sie wollen. Wenn also die Schwedische Akademie mit der Auszeichnung von Elfriede Jelinek den unerbittlichen Zwang zur Freiheit und dessen identitätskonstituierende Kraft gepriesen hatte,<sup>6</sup> die sich in einer performativen Wirkungsästhetik artikuliert, dann stellen die eindeutige Reaktionslosigkeit auf den Térey-Essay und die intellektuelle Nichtprovozierbarkeit meines Heimatlandes ein theatergeschichtliches Problem von kultur- bzw. mentalitätsgeschichtlicher Provenienz dar.

In diesem Zusammenhang scheint Heiner Müller ein Plädoyer für Carl Hegemann zu halten. Ihn interessiert an den Texten Elfriede Jelineks

der Widerstand, den sie leisten gegen das Theater, so, wie es ist. Und das Theater, so wie es ist, wie es sich durchgesetzt hat, ist das ›Genau-Wie-Otto-Theater‹, also man sitzt da unten und sieht da oben jemand und sagt ›Genau

---

<sup>5</sup> Hegemann 2005, 246.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Klein 2007.

wie Otto (...) Ich habe die Hoffnung, dass es diesem Theater schwerfällt, die Texte von Elfriede Jelinek einzutheatern.<sup>7</sup>

Die Auffassung der Subversivität als Widerstand nicht gegen das Illusionstheater an sich, sondern gegen das anästhetisierende Potential des Mimesis-Paradigmas lässt uns das Phänomen der Reaktionslosigkeit vor dem Horizont einer »Ästhetik des Performativen« interpretieren.<sup>8</sup>

In der europäischen Theatergeschichtsschreibung gilt es als Binsenweisheit, dass der Performativierungsschub bereits mit den Konzepten der sog. historischen Avantgarde eingesetzt hat. Die radikalen Selbstthematizierungsversuche der Relation von Zuschauer–Schauspieler–Dramentext zum einen, Kunst und Leben zum anderen führten um 1900 zur Semiotisierung des Körpers, zu neuen dramatischen Textformen und zum Eintritt des Theaters ins Zeitalter des Experimentierens. Die Heterogenität der Körperpraktiken, die »Krise des Dramas« (Szondi) und vor allem die Entliterarisierung bzw. die Retheatralisierung (Fuchs) artikulierten sich in der Herausbildung des Regietheaters, das aber nicht nur die Regiehandschrift, sondern den Zuschauer, besser gesagt: die Manipulierbarkeit des Zuschauens entdeckte. Die »Entdeckung des Zuschauers« schnitt also nicht nur durch die Pluralisierung und Divergenz des theatralen Zeichengebrauchs, sondern auch durch die Reflektierbarkeit und Umstrukturierbarkeit der ästhetischen, kinesischen und semiotischen Dimensionen des Zuschauens den Horizont der klassischen Moderne durch.<sup>9</sup>

Was bedeutet aber diese paradigmatische »Entdeckung« im Zuge der zunehmenden Medialisierung unserer Kultur, um den wichtigsten Begriff dieser historischen Prozesse zu erwähnen?

Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raums, in dem das

---

<sup>7</sup> Müller 2004, 4.

<sup>8</sup> Fischer-Lichte 2004.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Fischer-Lichte 1995.

Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen, Emission und Rezeption der Signale *finden* zugleich *statt*<sup>10</sup>

– dies kann und muss der Zuschauer seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts akzeptieren. Denn dass sie selbstbezüglich sind und Wirklichkeit konstituieren, gilt für alle Aufführungen. In diesem Sinne ist es auf keinem Fall merkwürdig, dass sich die Entdeckung dieses Zuschauers damals in der Gründung der Theaterwissenschaft als einer eigenständigen Universitätsdisziplin niederschlug, die die Notwendigkeit einer neuen Kunst- und Kulturwissenschaft proklamierte.

Diese wissenschaftshistorisch merkwürdige Situation verlagert den Fokus darauf, wie die fast hundertjährige europäische Theaterwissenschaft eine theoretisch relevante Antwort auf die Paraphrase der alten Schillerschen Frage geben kann, was Theatergeschichte heiße und zu welchem Ende man sie studiere. Diese These basiert natürlich auf der absoluten Gegenwärtigkeit der Aufführung: Jeder Theaterwissenschaftler muss sich bewusst sein, welche Auswirkungen ein Verständnis von Aufführungen als unwiederbringlichen Ereignissen auf die Methoden einer Theaterhistoriographie hat, die vor der Herausforderung steht, historische Ereignisse zu analysieren, die die Wissenschaftler nicht selbst erlebt haben. Aus diesem Grund sollte sich jeder Zuschauer, der auf sein Zuschauer-Sein reflektiert, als Theaterhistoriker *sui generis* definieren. Demzufolge bedeutet die Entdeckung des Zuschauers als eines auf seine Rahmenbedingungen permanent reflektierenden Theaterwissenschaftlers die Entdeckung eines Quasi-Autors, der seine verkörpert erinnerte Vergangenheit schreibt, und die Entdeckung der Theatergeschichte als eines verkrpten Gedächtnisses inszenierter Erinnerungen.<sup>11</sup>

Mit dieser Aussage drängt sich unabweisbar eine Frage auf: Weshalb wurden die Folgen der leiblichen Ko-Präsenz der Akteure und der Zuschauer und die Beziehung zwischen den theatralen und kulturellen Aktivitäten sowohl in der Universittslehre als auch in

---

<sup>10</sup> Lehmann 1999, 12f.

<sup>11</sup> Zu diesen theaterhistoriographischen Ansätzen des Forschungsplans s. Bayerdörfer 1990; Fischer-Lichte 1993, 1–12; Siegmund 1994; Postlewait / McConachie 1989; Carlson 1995.

der Künstler-Ausbildung sowie in der künstlerischen Praxis in Ungarn erst in den 1990er Jahren zum Gegenstand der Reflexion gemacht? Der 2005 verstorbene und auch in Berlin gut bekannte István Eörsi hat z. B. eine radikal klare Antwort gegeben: »Dem ungarischen Theater mangelte es an allem, was Brecht für das Welttheater bedeutend machte. Statt Realismus hatten wir Volksstück, statt Opern und Posse nur Operetten, statt Gesellschaftskritik nur Boulevardromantismus, statt Theater-Avantgarde hatten wir nichts.«<sup>12</sup> Diese Behauptung ist nicht von Relevanz, weil sie eine Evidenz der ungarischen Theatergeschichte deklariert. Viel interessanter ist die Frage, welche Probleme die inhärente Logik, die radikale Zweifellosigkeit (der Stil) der Aussage aufwirft. Was für ein Theaterwissenschaftler spricht hier eigentlich, und was für ein Theaterhistoriker reflektiert permanent auf seine Arbeitsbedingungen?

Diese Frage ist unter Berufung auf den strategischen Sinn der uralten These der historischen Anthropologie von Helmut Plessner zu beantworten. Die Erinnerung ist nämlich die eigentliche Seinsweise der *conditio humana* und als ein *theatron* der permanenten Selbstinszenierung desjenigen exzentrisch positionierten Menschen zu betrachten, der kraft seiner zwiespältigen, nicht selten paradoxalen Existenz von sich selbst Abstand nehmen kann. Demzufolge können die kulturspezifisch mnemotechnischen Verfahren der Theaterhistoriographie (und solcher latenten Theaterhistoriker wie Eörsi oder Térey) als Modell der kulturellen Identitätskonstruktion fungieren.

Die Vergangenheit ist [nämlich] ein Spiegel, in dem wir über den Augenblick hinaus wahrnehmen und das, was wir das Selbst nennen, in immer neuen Anläufen zusammensetzen. Dieser Spiegel kann heroisieren und einem das eigene Bild in doppelter Größe zurückwerfen, er kann aber auch negative und beschämende Züge hervorheben. Obwohl die Vergangenheit keinen autonomen ontologischen Staus hat und auf unsere Hinwendung zu ihr angewiesen ist, ist sie weit mehr als eine abhängige Variable unserer Bedürfnisse und Neigungen. Sie übersteigt individuelle und kollektive Zugriffe, sie kann nicht monopolisiert, nicht abschließend

---

<sup>12</sup> Eörsi 1998, 1.

bewertet, nicht dauerhaft verleugnet und vor allem: nie ganz zerstört werden.<sup>13</sup>

Die Spiegel-Metapher von Aleida Assmann verbildlicht nicht nur die alte Einstellung von Koselleck, wer sich mit der Vergangenheit beschäftige, werde mit sich selbst konfrontiert.<sup>14</sup> Sie hilft auch die Bezüge zu formulieren, die die Menschen zur Vergangenheit ausmachen können und die Dimensionen einer Erinnerungskultur darstellen. Es geht also um die Untersuchung der Impulse (Neugier, Bedürfnis nach Identitätsvergewisserung, ethische Pflicht der Anerkennung bestimmter Episoden), die verkörperte Geschichten tragen.<sup>15</sup> Und da diese verkörperten Geschichten auch Theatergeschichten sein können, lohnt es sich vor dem Horizont der ungarischen Theaterfeigheit, zwei Beispiele für eine recht »mutige« Erinnerungskultur vorzustellen.

Im Jahr 2005 hat sich die jugoslawische Künstlerin Marina Abramović explizit als Theaterhistorikerin definiert und diese Identität in einem *Re-Performing* ihrer Performance *Lips of Thomas* inszeniert, die sich ursprünglich vor 30 Jahren in der Galerie Krinzinger zugetragen hat. Als Teil eines siebentägigen *Re-Enactments* von sechs klassischen Performances der 60er und 70er Jahre verkörperte die Aufführung nicht nur die Frage: »Wie lässt sich eine Kunstform (die Performance) repräsentieren und bewahren, die von Natur aus ephemere ist, (...) damit sie eine feste Position in der Kunstgeschichte gewinnen kann?«, sondern auch die Antwort.<sup>16</sup> Im Museum Guggenheim fand eine *cultural performance* der Dokumentation und der Kanonbildung statt, als deren wichtigste Rahmenbedingung sich »die neue Interpretation« des erinnerten Ereignisses erwies.

*Lips of Thomas* hat in New York nicht zwei, sondern sieben Stunden gedauert, ist nicht im Zeit-Raum einer Galerie, sondern in einem durch einen Kordon von den Zuschauern getrennten bühnenartigen Raum aufgeführt worden und hatte auch ein anderes Ende. Als Abramović sich mit der sechsten Rasierklinge zum sechsten Mal

---

<sup>13</sup> Assmann 2007, 10.

<sup>14</sup> Koselleck 1990, 361.

<sup>15</sup> Assmann 2007, 25–27.

<sup>16</sup> Abramović 2007, 11.

in den bereits blutenden Bauch ritzte, schien sie nicht zu hören, wie ein Zuschauer sie anschrie: »Bitte hören Sie damit auf, Sie brauchen es nicht zu tun!«<sup>17</sup> Der Performance setzte das Re-Performing des konventionellen Ritus des Museumschließens ein Ende: Der Aufseher bat alle Zuschauer, den Raum zu verlassen. Was die Theaterhistorikerin Abramović »neue Interpretation« nennt, sollte in unserem Zusammenhang eigentlich den dokumentarischen Wert der re-präsentierten Aufführung garantieren. Die ihre eigene Performance kanonisierende Künstlerin artikuliert sie aber in einer eindeutig demonstrativen Geste, die die Aufmerksamkeit nicht auf die Gemeinsamkeiten, sondern auf die radikalen Unterschiede lenkte. Anstatt den Zuschauern zu ermöglichen, in ihr »Werk« einzugreifen und selbst zu entscheiden, wann und wie es aufhört, wollte sie die Performance mit der Verkörperung desjenigen institutionellen Rahmens beenden, der die *cultural performance* als »Museumsbesuch« klassifiziert, was aber die Zuschauer zu einer Theaterkonvention inspirierte: Sie standen auf und wollten mit dem Klatschen nicht aufhören, bis Abramović ihren Körper in eine künstlich affektreiche Pose transformierte und ein wenig nickte. Das *Seven Easy Pieces* trieb mit den Erwartungen derjenigen Zuschauer ein intellektuell faszinierendes Spiel, die das Museum Guggenheim besuchten, um sich in einem höchstauthentischen »Life-Kino« die objektivste Videoaufzeichnung der legendären Performance von *Lips of Thomas* aus den 70er Jahren anzusehen, deren Regisseur, Kameramann, szenischer Schreiber, Akteur sogar der Filmstreifen eine einzige Person ist: die ehemalige Performerin Marina Abramović. Da aber sowohl das Dokument als auch das Dokumentierte im Prozess der Dokumentation hergestellt wurden, deren definitorische Grundlage jedoch die leibliche Ko-Präsenz zwischen Akteur und Zuschauer darstellt, waren sie tief enttäuscht oder zumindest unzufrieden. Was sie enttäuschte, war die Rahmenbedingung, die sie für die eigentliche Garantie der dokumentarischen Kraft, der Authentizität und der Objektivität gehalten hatten – die Verkörperung, besser gesagt die Verkörpertheit der Erinnerungen der Performerin an die eigene *body-art* durch den Körper der Performerin. Diese Theatergeschichtsschreibung strukturierte sich also *von vornherein*

---

<sup>17</sup> Umathum 2007, 53–54.

auf keinen Fall als ein Text, in dessen Zentrum das Dokument als Zeuge, als Beweis steht, sondern als eine ordnende und interpretierende Verkörperung eines Theaterereignisses der Vergangenheit, fortgeschrieben in den Medien des kulturellen Gedächtnisses.<sup>18</sup> Und auch in dieser aufführerischen Markierung der Erinnerung als einer äußerst komplexen Konstruktion zeigt sich, dass unser Bezug zu den virtuellen Welten der Vergangenheit nicht nur von der Neugier des klassischen Museumbesuchers getragen sein soll.

Zwei Jahre später wollte sich ein anderer lebendiger Klassiker des europäischen Regietheaters der Herausforderung stellen, seine eigene Geschichte zu schreiben. Robert Wilson inszenierte die *Dreigroschenoper* im Berliner Ensemble als *lieu de mémoire* (Pierre Nora) des über hundertjährigen Brecht-Diskurses. In diesem Fall fungiert schon das Gebäude des Theaters am Schiffbauerdamm als erinnerte Vergangenheit. »Dieses prächtige alte Haus (...) ganz in Rot und Weiß und Gold, mit seinen Nymphen, Tritonen und Gipsengeln, mit seinem ganzen himmlischen Kitsch« spielt im kollektiv-europäischen Theatergedächtnis eine ähnliche Rolle<sup>19</sup> wie die Comédie Française bzw. das Weimarer Hoftheater oder das Boulevard de Crime bzw. das Wiener Volkstheater: Sie entgingen der Vernichtung in gewissem Sinne durch die Ausstrahlungskraft sog. »großer Persönlichkeiten«, deren Charisma auch die Materie auratisieren kann. Beim BE ist natürlich das Transformationspotenzial derjenigen Selbstinszenierung von Interesse, die jeden Antagonisten und jeden Protagonisten entweder in einen langweiligen Brecht-Klon oder einen innovativen Brecht-Verräter verwandelt. Neben Heiner Müller gelang es bekanntlich Einar Schleaf und Robert Wilson, zu verhindern, dass die »Anziehung« des Regiepults von Brecht das BE zur Grabstätte verzaubert. Die Wilsonsche Lichtregie und verkörperten Text- und Klanglandschaften einerseits, seine »mit Körper sprechende und denkende«, »nicht-manipulative Ästhetik« andererseits versuchen seit Jahren die Fragen »nach Präsenz und Bewusstheit des Vorgangs der Darstellung im Dargestellten [und] nach einer neuen

---

<sup>18</sup> Kreuder 2005, 344–346.

<sup>19</sup> Lenya-Weill 1985, 117.



Zuschaukunst« zu beantworten.<sup>20</sup> Seit 2007 hat aber auf seiner Bühne nicht nur »Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz«,<sup>21</sup> sondern auch die Brecht-Philologie einen Bild-Raum. Wilsons Formenkanon scheint den leiblich gegenwärtigen Zuschauer nämlich zu befähigen, die verlorene Kopie der ersten *Dreigroschenoper*-Inszenierung im Jahre 1928 zu imaginieren.

Wie bei Abramović, geht es auch hier offensichtlich nicht um eine Abbildung der fünfzig Fotos, die als die alleinige visuelle Dokumentation der Uraufführung gelten. Dank der theatralischen Vereinigung eines Stummfilms und eines Hörspiels öffnen sich die Rahmen, und der zuschauende Blick fühlt sich in bestimmten Momenten als Kameraauge eines digitalen Fotoapparats strukturiert. In diesem Einbildungsraum hebt sich die auch medienhistorisch geprägte Distanz zwischen den Daten der Brechtschen (1928) und der Wilsonschen (2007) Aufführung auf, und man fühlt sich verpflichtet, auf das völlig unerwartete, ja sogar irrationale Gefühl der Authentizität zu reflektieren. Die Inszenierung ahmt die berühmten Fotos natürlich nicht nach: Weder die große Jahrmarktorgel mit der Jazzband auf den Stufen wird ausgestellt, noch gehen aus dem Schnürboden Lampen nieder. Wir sehen nicht einmal die elegante Pose des erwischten Mackie Messer, flink und geschmeidig am Gefängnisgitter und über der schwarz gekleideten Polly. Wilsons Formenkanon dient aber jetzt zur Verwirklichung einer Mnemotechnik, deren Ausgangspunkte seine eigenen blitzartigen Eindrücke von den einst gesehenen Photos bilden: erinnerte Bilder vom dünnen Degenstock in der Hand, vom Galgen oder von der Orgeltreppe. Der flächige Bühnenhintergrund, die Taue vom Schnürboden, die mit Hilfe von Kostümen und Schminke geschaffenen Kunst-Körper und die Beleuchtung vermögen also wie immer verschiedene Assoziationen und Imaginationen im Zuschauer hervorzurufen, die jetzt aber als Erinnerung an ein legendäres Theaterereignis interpretiert werden können.

Diese Feststellung kann nicht nur durch das Abspielen der originalen Tonaufnahme der Moritat, sondern auch durch die intertextuelle Strukturiertheit der berühmten Wilsonschen »Audio

---

<sup>20</sup> Lehmann 1999, 48.

<sup>21</sup> Müller 1989, 50.

Landscape« bestätigt werden. Die Inszenierung kann sich nämlich auch an den historischen Kontext der Uraufführung erinnern. Die nicht-Brechtsche Rollenfigur der »Alten Hure« verkörpert z. B. eine fast anekdotische Episode der katastrophreichen Probenzeit:

Helene Weigel, Brechts Frau, sollte die Madame des Hauses mit gelähmtem Unterleib darstellen. Sie rollte auf einem Gestell mit Rädern auf die Bühne, wurde auf den Tisch gehoben, um von dieser Höhe den Betrieb zu dirigieren. Eine Blinddarmreizung bestimmte ihren Arzt, ihr die hockende Stellung zu verbieten, und so fiel die Rolle aus.<sup>22</sup>

In dieser Szene setzt Wilson die kleine, sich nur schwer und langsam bewegende Ruth Glöss auf die erste Stufe der zentralen Treppenkomposition, wo die Grande Dame des BE als eine gestische Skulptur ununterbrochen Zahlen vor sich murmelt. Die Neudefinition der Rollenfigur Filch basiert darauf, dass »der verkommene Halbwüchsige, der den Beruf eines qualifizierten Bettlers ergreifen möchte«, schon »an sich« ein Stück erinnerte Theatervergangenheit ist: In seinem berühmten Essay »Ein alter Hut« modelliert Brecht aus dem Anlass einer Hutsuche für »Filch« den Schauspieler des »wissenschaftlichen Zeitalters«.<sup>23</sup> Bei Wilson aber verkörpert Georgios Tsivanoglou nicht nur eine dramatische Figur, sondern etwas, das im Theater vollkommen normal ist: die Pause. Der Schauspieler macht zwanzig Minuten lang nach herkömmlichen Kriterien kaum etwas: Er sitzt am Rand der Bühne, pfeift regelmäßig vor sich hin und wiederholt eine Handbewegung mit einer Blume nach einem Pattern. Da er aber auch während der Pause leiblich präsent ist, sich ausstellt und andere zuschauen, führt diese Sequenz die gelegentlich gemachte Äußerung von Wilson auf, nach der man keiner Pause bedarf, da jeder einzelne Zuschauer für sich entscheiden kann, wann er an der Aufführung teilnehmen will und wann nicht. Da es wirklich an der Entscheidung des Zuschauers liegt, ob er sitzen bleibt oder ins Buffet geht, um etwas zu trinken, verkörpert sich genau derjenige Dialog zwischen dem dialektischen Theater und

---

<sup>22</sup> Aufricht 1985, 109.

<sup>23</sup> Ebd. 62.

dem Theater der Bilder, der Wilson zu einem postdramatischen Brecht-Erben macht.

Vom Aspekt der »untreuen Brecht-Treue« von Heiner Müller her kann die manchmal überraschende Anwendung des Grundvokabulars der Wilsonschen Kinesik verstanden werden. Slow motion, Wiederholungen, die Realisierung derselben Patterns durch verschiedene Performer sind bekannte Verfahren, die die Individualität des Performerkörpers hervortreten lassen und den traditionellen Bühnendialog in die Form des Diskurses oder Solilogs auflösen können. Vor dem post-brechtschen Horizont wollten die V-Effekte den zuschauenden Blick einstellen und freilegen, damit er fähig und bereit ist, die als »normal« gültigen, aber nicht mehr funktionierenden Perspektiven, Sichtweisen als »künstlich«, »gestellt« – als fremd zu betrachten. Die Choreographie des »Kanonen-Songs« erinnert z. B. dadurch an das erste Dacapo der Uraufführung, dass sich die Schauspieler nur zwischen den Versen und nicht während des narkotisierend rhythmischen Refrains bewegen, und die völlig unkoordinierte Kinesik aus Hüpfen, Trotten, Laufen die Atonalität der Weillschen »exotischen Jazz-Sauce« betont. Der soziale Gestus der dramatischen Situation, als Filch Peachum seine Arbeitskraft verkauft, artikuliert sich in der künstlichen Lautlichkeit des verstärkten Klirrens der Geldmünzen. Im »Salomonsong« wird die leere Bühne zu einem fast unerträglichen Hör-Raum, denn Angela Winkler treibt ihre singende Stimme auf einem so hohen Ton, dass unsere Aufmerksamkeit nicht auf die Sprache oder den Text (auf die Botschaft) gelenkt wird, sondern auf den Prozess, wie sich die menschliche Stimme zum Klang des Leierkastens transformieren kann, den übrigens nach Brechts Instruktion Jenny als Requisit mitführen soll.

Damit jedoch nicht genug, Wilson ist auch bereit, auf seine eigenen Inszenierungsstrategien einen fremden Blick werfen zu lassen. Es überrascht sehr, wie oft die Tableaux der *Dreigroschenoper* es ermöglichen, bestimmte schauspielerische Gesten und Bewegungen als Zeichen der dramatischen Figur bzw. ihrer Zustände wahrzunehmen und zu interpretieren. Da der Wilsonsche Formenkanon als ein paradigmatisches Beispiel für die Desemantisierung und Desemiotisierung gilt, kann man es selbstironisch, sogar frech nennen, wie dieser traditionelle theatralische

Zeichengebrauch die Fabel in winzige Bilder segmentiert und statt der zwischenmenschlichen Verhältnisse die zwischenbildlichen Beziehungen vorführt. Als sich der reitende Bote der Königin aus dem sich plötzlich öffnenden rechten Teil des purpurroten großen Vorhangs konstituiert, der einerseits als Symbol des Illusionstheaters gilt, andererseits aber weder in der Uraufführung noch im BE zum Einsatz kam, lässt uns Wilson an den identitätstiftenden Genuss des Zusammenfallens solcher Gegensätze erinnern wie Treue und Untreue, Tradition und Innovation.

Welche eigenartigen Probleme der Erinnerungskultur des ungarischen Theaters zeigt also Térey auf, wenn sich die europäische Theaterhistoriographie in solchen Aufführungen definiert und dem Abgelaufenen auf diese radikal performative Weise einen aktuellen Sinn verleiht? Was für ein Theaterhistoriker spricht im Essay, woran will er erinnern, und wen spricht er an? Für die Beantwortung dieser Fragen ist wichtig, in welchem Kontext die These der Feigheit in diesem Essay verlautet. Lassen wir Térey zu Wort kommen: »Der Regisseur, der unsere Aufmerksamkeit wachhält, fragt permanent nach den Grundlagen [der Schöpfung]«. Diese Definition kann u.a. anhand der Regiehandschrift des renommierten ungarischen Filmemachers Kornél Mundruczó expliziert werden. Seine Arbeit mit dem Ensemble des ehemaligen freien Theaters »Kreidekreis« erwies sich nämlich nicht nur für die Theaterkritiker, sondern auch für das Selbstverständnis des Autors als »schöpferisch« und »mutig« genug. Die Inszenierung des letzten Teils der Trilogie *Wohnsiedlung Nibelungen* (2003) setzt die dramaturgischen Verfahren in die Szene, die die thematische Konzeption des Wagnerschen Musikdramas und die Wirkungsprinzipien des Gesamtkunstwerkes reinterpreten: In den eiskalten Bunkern eines ehemaligen Felsenhospitals musste der Zuschauer fast vier Stunden lang herumlaufen oder sich auf ein Spitalbett legen, wodurch nicht nur die monumentalen Bilderreihen des dramatischen Textes szenisch transformiert wurden, sondern auch die Frage, inwieweit sich dieses Ereignis verstehen lässt.<sup>24</sup> Diese Art Kreativität definiert also den Regisseur nicht als Subjekt, sondern als Inbegriff des modernen Regietheaters, dessen »Mutigkeit« an der

---

<sup>24</sup> Vgl. Lapis / Sebestyén 2009.

Transparenz einer Dynamik liegt, die »dazu führt, das dichotome begriffliche Schema als Ganzes zu destabilisieren«.<sup>25</sup> Durch diese Grundthese einer »Ästhetik des Performativen« ist es also möglich, die Frage der Feigheit in die wirkungsgeschichtliche Verstehenssituation zu stellen, wo sie auch hingehört und woran der Essay die ungarischen Zuschauer erinnern will.

Damit wird aber vor allem ein Fragenkomplex betont, der durch die ungarische Theatergeschichtsschreibung erst in den letzten Jahren gestellt und beantwortet worden ist: Wie ist es zu erklären, dass in ungarischen Zuschauerräumen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nur der Zweck der Illustration des Dramas akzeptiert, der Hang zur Selbstreflexion der Theatralität aber immer marginalisiert worden ist, und was für einen Dialog kann eine solche Theatertradition mit den innovativsten Tendenzen im Gegenwartstheater führen? Demzufolge kann sich der Essay an die Theatermacher der ungarischen Moderne erinnern, die im Rahmen des literarischen und künstlerischen Konservatismus des Nationaltheaters oder der Profitorientiertheit der Privattheater immer Kompromisse lösen mussten. Es handelt sich um Sándor Hevesi, der mit Edward Gordon Craig korrespondierte, um Artur Bárdos, der als Assistent bei Max Reinhardt tätig war, oder um Antal Németh, der über die Klassiker-Inszenierungen von Leopold Jessner publizierte. Térey will aber auch die radikalen Reformer der Avantgarde und der Neoavantgarde nicht vergessen, die zu diesen Kompromissen nicht bereit waren und sowohl aus finanziellen als auch aus politischen Gründen auf die Chancen professionellerer und freier Arbeitsbedingungen verzichten mussten und ins Abseits gedrängt wurden. Hierbei handelt es sich um Edmund Palasovszky, Sándor Bortnyik, Iván Hevesi, Magda Róna, Alice Madzsar, Ágnes Kövesházi in den 20er Jahren bzw. um József Ruszt, Péter Halász, István Paál und Tamás Fodor in den 60er und 70er Jahren. Wenn aber die Feigheit als logische Folge dieser durch Kompromisse formierten Tradition betrachtet wird, dann wird auch die Einstellung des Dramatikers László Németh symptomatisch, der seine Werke nach den schauspielerischen Fiaskos der Uraufführungen an ein von ihm erfundenes »Papiertheater«

---

<sup>25</sup> Krämer / Stahlhut 2000, 45.

adressierte. Daher nimmt uns nicht wunder, dass in Ungarn bisher noch kein einziges Stück von Jelinek und nur ein einziges von Heiner Müller inszeniert worden ist.<sup>26</sup>

Im Kern impliziert also Téreys Feigheitsbegriff einen als »erwachsen« imaginierten Modell-Zuschauer der ungarischen Theaterlandschaft, der fähig ist, auf die Spannungs- und Oszillationsverhältnisse zwischen Textualität und Performativität zu fokussieren und auf die historisch bedingten Modifikationen der grundlegenden Dimensionen der Theatralität zu reflektieren.<sup>27</sup> Der traditionsstiftende Horizont dieser hundertjährigen Sehnsucht kann aber die Zuschauer an das andere Gesicht der Theatermoderne erinnern, die das Gedächtnis des ungarischen Theaters endlich anerkennen sollte: an das ungarische Lachtheater.<sup>28</sup> Dass die ungarische Theaterkultur von einer von der Donaumonarchie geerbten Operetten-Tradition geprägt ist, gilt als Gemeinplatz: Wir sind unter anderem das Land der *Tschardaschfürstin*, des *Helden Janos* und des *Fürsten Bob*. Wir sollten uns aber auch an die Theaterstücke erinnern, deren Produktionsprozess durch mehrfache Bearbeitungen gekennzeichnet war. Die Bühnenvarianten der Dramen oder Romane mussten die potenzielle Diskrepanz oder Distanz zwischen dem Erfahrungs- und Erwartungshorizont des Dramatikers und dem der Zuschauer auf ein Minimum reduzieren. Anstatt auf die moralischen Probleme eines Intellektuellen auf dem ungarischen Lande zu fokussieren, ging es z. B. in *Die Lehrerin* von Sándor Bródy um einen privaten Konflikt zwischen einer schönen und jungen Naiven und einem jungen und reichen Liebhaber, dessen idyllische Lösung die Perspektivlosigkeit der Träume von der Bildung der jungen und erwachsenen ungarischen Bauern vergessen lässt. Anstatt das Unmoralische der typischen Lebenslügen der bürgerlichen Frauenschicksale darzustellen, transformierten sich die Hauptfiguren in *Die Schwestern Tündérlaki* von Jenő Heltai in Soubretten aus dem *Dreimäderlhaus* von Berté. Demzufolge ist es eigentlich völlig normal, dass die ungarischen Zuschauer erst in den 50er Jahren einen Luzi-

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Kiss 2010.

<sup>27</sup> Zum Verhältnis von Wahrnehmung, Verkörperung, Inszenierung und Performance vgl. Fischer-Lichte 2000, 11–27.

<sup>28</sup> Klotz 2007.

fer sehen konnten, der nicht das Rollenfach »Intrigant« verkörperte und der endlich nicht mehr hinkte.<sup>29</sup>

Um zu beweisen, dass dieses Lachtheater nicht nur für identitätsstiftende Faktoren wie Puszta, Paprika und Gulasch steht, sollte man die anästhetisierende Wirkung dieser Produkte einer künstlerischen Konsumbefriedigung im Lichte einer Ästhetik des Performativen des Lachens analysieren. Statt diese »ethische Pflicht« hier und jetzt zu erfüllen, möchte ich abschließend durch die kurze Darstellung der Inszeniertheit eines ungarischen Theatergedächtnisses für die Relevanz dieser Fragestellung argumentieren.

Es geht um ein faszinierendes Unternehmen des berühmten József-Katona-Theaters, das von 2006 bis 2009 stattfand. *Notorien* ist eigentlich eine Serie von Inszenierungen, die sich thematisch mit den Figuren und Ereignissen der modernen ungarischen Theatergeschichte beschäftigen, die ich vor kurzem erwähnt habe. Es handelt sich also um Etappen unserer Historiographie, die man damals in ganz Europa für innovativ gehalten hätte, wären sie nicht aus verschiedenen Gründen fehlgeschlagen. Die Zuschauer können sich also die traurigen Experimente der notorisch »mutigsten« ungarischen Theatermacher ansehen. Es handelt sich hierbei um philologische Fakten, daher ist bekannt, dass die aufgeführten »Stories« eigentlich tragisch sind. Trotz der thematischen Markierung der Rahmenbedingung einer Anti-Hollywood-Ästhetik (wir wissen ja, dass es kein Happy-End gibt), ist die dominante Zuschauerreaktion auf die Aufführungen das Lachen. Unabhängig davon, ob auf der Bühne der freie Künstlerverein von Sándor Hevesi und damit die traditionsstiftende Rolle des Naturalismus polizeilich verboten wird oder als Folge der sozialistischen Verstaatlichung aller Theatergebäude die besten, aber als reaktionär bezeichneten Schauspieler politisch vernichtet werden, kichert, lächelt, lacht das Publikum immer wieder. Als wenn das Tragische der eindeutigen Referenz des Bühnengeschehens im Zeichen der Fledermaus von Johann Strauss interpretiert worden wäre (»Glücklich ist, wer vergißt / Was doch nicht zu ändern ist«). Die Ursache besteht natürlich in der Art und Weise der Inszenierungsstrategien, die diese heitere Atmosphäre der Aufführungen durch die Stars des besten ungarischen Sprech-

---

<sup>29</sup> Németh 1988, 460.

theaters und durch perfektuierte Körper-Konstruktionen garantieren, die statt Menschen standardisierte Rollenfächer verkörpern. Wollen wir wagen uns daran zu erinnern, dass dieser Schauspiel-diskurs im 19. Jahrhundert als innovativ galt, dass aber in Ungarn bis heute die schauspielerische Praxis des berühmten Künstlertheaters dominiert? Wenn ja, wird vielleicht verständlich, warum sich die ungarischen Theatermacher traditionell »außerhalb des europäischen Netzwerks« fühlen.<sup>30</sup> In diesem Sinne ist aber die These der »Feigheit« als eine metaphorisch recht präzise Diagnose eines Theaters und einer Kultur zu betrachten.

### Literatur

Abramović, Marina: *7 easy pieces*. Milano 2007.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München 2007.

Aufricht, Ernst Josef: Ein Ende war nicht abzusehen. In: Hecht, Werner (Hg.): *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt a. M. 1985, 102–115.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Probleme der Theatergeschichtsschreibung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990, 41–64.

Carlson, Marvin: Theatre History, Methodology and Distictive Features. In: *Theatre Research International*. 1995/2, 88–102.

Eörsi, István: Magánbeszéd Brechtről [Selbstgespräch über Brecht]. In: *Színház*. 1998/2, 1.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung–Körper–Sprache*. Tübingen, Basel 1995.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel 1993.

Fischer-Lichte, Erika: Theater als kulturelles Modell. Theatralität und Interdisziplinarität. In: Jäger, Ludwig (Hg.): *Germanistik – disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Aachen 1995, 164–184.

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Dies. / Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel 2000, 11 – 27.

Földes, Anna: Színházi horizontunk kitágításáért. Beszélgetés Kazimír Károlyllyal [Für die Erweiterung unseres Theaterhorizonts. Im Gespräch mit

---

<sup>30</sup> Földes 1974, o. S.



- Károly Kazimír]. In: Dies. (Hg.): *A rendező a szó. Tizennégy beszélgetés a színházról* [Der Regisseur hat das Wort. Vierzehn Gespräche über das Theater]. Budapest 1974.
- Hegemann, Carl: Das Elend. Nobelpreis für Elfriede Jelinek. In: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters (1980–2005)*. Berlin 2005.
- Janke, Pia (Hg.): *Literaturpreis Elfriede Jelinek*. Wien 2005.
- Kiss, Gabriella: Wege des Dramas und Theaters in der ungarischen Moderne. In: Kulcsár-Szabó, Ernő (Hg.): *Geschichte der ungarischen Literatur*. (im Druck)
- Klein, Gabriele: Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg 2007, 65–78.
- Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Heidelberg 2007.
- Koltai, Tamás: Miért gyáva a magyar színház? [Warum ist das ungarische Theater feige?]. In: *Élet és Irodalom* (3.3.2009).
- Koselleck, Reinhart: Wozu noch Historie? In: Hardtwig, Wolfgang (Hg.): *Über das Studium der Geschichte*. München 1990, 347–365.
- Krämer, Sybille / Stahlhut, Marco: Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph (Hg.): *Theorien des Performativen*. Berlin 2000, 35–64.
- Kreuder, Friedemann: Theaterhistoriographie. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstatt, Matthias (Hg.): *Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar 2005, 344–346.
- Lapis, József / Sebestyén, Attila (Hg.): *Erővonalak – közelítések Térey Jánoshoz* [Feldlinien – Annäherungen an János Térey]. Budapest 2009.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999.
- Lenya-Weill, Lotte: Das waren Zeiten! In: Hecht, Werner (Hg.): *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt a. M. 1985, 116–123.
- Müller, Heiner: Bonner Krankheit. *Theater der Zeit* (11.4.2004)
- Müller, Heiner: *Material*. Göttingen 1989.
- Németh, Antal: Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában [Ein Lebensalter im Dienst der *Tragödie des Menschen*]. In: Koltai, Tamás (Hg.): *Új színház* [Neues Theater]. 1988, 443–468.
- Postlewait, Thomas / McConachie, Bruce A. (Hg.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City 1989

Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. In: *Theaterschrift*. 1994/8, 214–235

Térey, János: Teremtés vagy semmi [Schöpfung oder nichts]. In: *Élet és Irodalom* (7.11.2008).

Umatham, Sanda: Beyond Documentation, or The Adventure of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer. In: Abramović: *7 easy pieces*. Milano 2007, 53–54.

Katalin Weber

## How to translate what is not?

### In memoriam János Lotz

In the summer of 2003 I was translating a contemporary Polish novel, *Hanemann* by Stefan Chwin.<sup>1</sup> As far as I see as a linguist, translation of fiction is not a linguistic analysis. While translating complex and coherent fictional world within the novel represented by the text, I rather focus on the imaginary context constructed by the sequence of sentences and trace all the interwoven relations of meaning that the sentences give clues of. Besides I am expected to reconstruct in Hungarian the individual, characteristic style of the author. However, in case of fairly long sentences rich in various cross-references I may happen to search for grammatical support offered by the text as data analyzable by linguistic means as well. Shortly speaking grammatical structures symbolizing semantic relations in conventionalized way often serve for me as the source of light in the sentence illuminating the semantic level of the translation procedure. The better I am able to discover and form in Hungarian the richness of meaning in the text apparent in various ways, the more I feel what Roland Barthes said to be »the joy of the text«.<sup>2</sup>

While editing, checking and correcting the first version of the text already translated grammatical control is still present. The coherence of the ongoing scenes appearing in the text, scripts of actions, frames such as historical setting, abstract schemes of dialogues and narratives, the encyclopedic knowledge of the world involved and the author's evident literary intentions interact with the grammatical level in the process and help me, the translator disclose the author's creative forms, the novel set of expressions that I had never encountered before. That is how I may become

---

<sup>1</sup> Chwin 1995; in Hungarian: Chwin 2004.

<sup>2</sup> Barthes 1996.

more and more familiar with Chwin's language, so to speak »the Chwin of the language«.

For the translator all these cohesive devices appear primarily as language. Jürgen Habermas who defined universal pragmatics distinguished three fundamental communicative modes of language usage: (1) cognitive–referential to represent the outer world, (2) interactive for rendering interpersonal, social relations, (3) expressive for uncovering the inner, subjective world of the speaker.<sup>3</sup> Applying this triadic approach (resembling that of Bühler's model) to the translation procedure, I can find these aspects in my work. During the translation work I had to study and get familiar with the concrete historical background (remnant memories of the former Danzig's German culture in the post-war communist Gdańsk, in linguistic terms such as German proper nouns, geographical place names, newspaper titles etc., understand and form by means of language (2) all the main or episodic figures appearing in dialogues or narrations, from Russian soldiers to Henriette Vogel, Heinrich von Kleist and Ignacy Stanisław Witkiewicz who gained their rebirth intertextually. But the most difficult task of all was to capture (3) »the Chwin of the language«, which at certain parts of the text was an elaborated use of Polish with sentences extremely prolonged by subordinate and coordinate clauses to render a kind of Germanic *usus* of written German culture (in fiction, in philosophy) and this was to be recreated in Hungarian.

On one occasion working with the text it struck my eyes: *A nő az ablaknál állt*. At that moment I immediately heard the alternative sentence: *Egy nő állt az ablaknál*. Which one should I prefer? The scene is the same in both versions, though the main figure in terms of grammar is indefinite in the latter and different word order is applied. The linguistic level of the Polish sentence could not help in the decision, since there is no article in Polish: *Stać w tedy przed oknem*. Only the higher level of textual cohesion being created in the above-sentence layers and the exploration of the narrative aim to locate reference points may help in the decision whether to

---

<sup>3</sup> Habermas 1979.

introduce an entity of the imaginary world as being definite or indefinite in the target text.

No doubt that the material of a well-written, good novel does not miss supplying the reader (as well as the translator) abundantly with micro and macro structural clues how to understand (less how to interpret) what had been written. Even the last sentence of a novel may influence the translator's decision how to translate the first sentence (or the title) of the literary piece. The reader is better understood as an explorer progressing in the text without firm expectations and may go astray, whereas the translator is an experienced hiker (with maps of language, zooming tools, compass), a language expert knowing paths already taken and inviting the readers to the forest (a maze) of the textual world along with the author's recognized intentions. In this conscious reading of the translator linguistic elements are the stepping stones leading to the novel's fictional world.

In the case cited beforehand it was just a momentary hesitation of mine whether to introduce the main figure in the scene with definite or indefinite article. The pre-context of the sentence was of help. In the narrated scenes of the previous paragraphs the main character, Hanemann was looking at burnt photographs presumably of *a* woman, since the undamaged details of the photo were fragments of *a* woman's garment: *Kraniec koronkowej sukni. Biała dłoń trzymająca parasolkę z rogową rączką. Rondo ciemnego kapelusza otoczone wiankiem róż utkanych z gazy. (Egy csipkés ruha szegélye. Szarufogantyús napernyőt tartó fehér kéz. Sötét kalap karimája, rajta tüllrózsákból füzér.)* It is a sequence of indefinite references because the photograph was the source of a vague recollection for Hanemann who began to identify her later : *To ona? (Ó lenne?)* Apart from the question form this poetic question is fairly definite in using a personal pronoun. The active reader may answer this poetic question (Yes. It is her.), that is why the next scene is to present *a certain* woman, *her* (**the** lost lover), fulfilling the former expectations about a definitely identifiable lady to crop up soon: *A nő az ablaknál állt.*

In Slavonic languages verbs have two aspectual forms: one with no reference to the completion of the action (imperfective), the

other one is perfective (which specifies the action as completed) having only past and future form. In the sentence about the standing woman the verbal predicate (*A nő az ablaknál állt.*) is formed from an imperfective verb and agreed to the unemphasized and thus missing female subject identifiable from the previous context. But a free adverb of time (*then/wtedy*) inserted to the sentence provides a concrete reference point of time in the past. The gender agreement and the imperfective form together with the time adverb conveys a concrete action (state) of the past. In Polish it is the case system that governs the syntax but due to the existence of genders and declinations extended to adjectives, numerals, personal and possessive pronouns, the thematic roles can be transparently identified in much more complex sentences than this one.

In contrasting the two languages, Polish and Hungarian, we may see from the comparison of these short extracts that articles, one of the most frequent and salient definiteness markers have no equivalence in this Slavonic language. Nevertheless Polish speakers quite well get on learning languages such as English or German, languages that use both definite and indefinite articles, and the lack of them does not make impossible to create a Polish novel in German<sup>4</sup> or in English. When Hungarian and Polish are compared as for having simple or complex definites as Christopher Lyons calls them,<sup>5</sup> the expressions of definiteness seem to be a so called minus structure in Polish. But how is then translation possible? How might definite reference be achieved in foreign texts and how is learning of Hungarian possible? Linguistic minus structures support the Humboldtian view expressed about the defining role of grammatical phrases played in the speakers' conceptualization of the world. It is the very same Humboldt though whose ideas about the nature of languages reconciled the universal and language specific traits. Following his lines one may assume that languages are equally enabled to convey meanings that they have no grammaticalized forms of in the same way, as seen in the quoted extract, the Polish sentence could carry out a concrete reference to a past scene

---

<sup>4</sup> In German Chwin 1997.

<sup>5</sup> Lyons 1999.

without a definite article using other grammatical devices. Despite the lack of certain sophisticated grammatical structures languages are alike; they can elaborate and operate with other linguistic potentials to achieve precisely the elements of the communicative goals.

Apart from my experiences as a translator I have another plausible reason for trying to contrast these two languages. Hungarian as a foreign language is usually contrasted with Indo-European languages as was traditionally compared with the learned Latin and for some historical reasons with German. But thinking of the everyday communication of the past there must have been a hidden Slavonic-Hungarian comparison in speakers' mind, the traces of which one may find in metalinguistic considerations: the Hungarian word *beszéd* goes back to Slavonic *beseda*, in the same way as *tolmács* which is in Polish: *tłumacz*. I am going to argue for the assumption that not only our word *beszéd* and *tolmács* but the Hungarian word *fordít* (e. g. *translate*) sums up subconscious metalinguistic knowledge about speakers' everyday experience of Slavonic-Hungarian communication in the old days. As a matter of fact Hungarian has existed and survived for centuries surrounded by various Slavonic languages: Slovak, Czech, Polish, Croatian, Serbian, Slovenian, Bulgarian, Ukrainian, Russian if we take them as independent languages of our days. So within the Middle-European population it is a majority of Slavonic speakers whom the Hungarians had to face their mother tongue with.

Let me just pick up and list a few of those phenomena which appear somehow and need different composition of the Hungarian sentences. This different way of ordering appears as *the other way round*, that is, *fordítva*, for foreign learners of Hungarian as well as for a translator (*fordító*). In his everyday practice the translator (*fordító*) when planting (*Übersetzung*) sentences one by one from one language to another makes a lot of backward patterning (*fordítás*).

What is the other way round for foreigners in Hungarian and for us also in other Slavonic languages? A translator knows by experience that modifying elements usually precede the modified phrase in the Hungarian sentence as a result of which the left hand

side of the sentence is frequently »open« and offers space for compliments (to place information to the left in order to set free the right end of the sentence for other, let us say, above-sentence textual purposes). This is exactly the case especially with the clause-substitute participles which may function as attributes: *The woman standing in front of the window is my mother.* In Hungarian: *Az ablak előtt álló nő az anyám.* *Ta kobieta stojąca przed oknem jest moja matka.* The Polish structure goes in hand with that of English. Except for the nominal predicate (which does also contain a backward micro patterning) the semantic elements are sequenced the other way round. This backward sequence is noticeable on syntactical level as well in the configuration of morphemes. A *ház ablak-a* is *okno dom-u* (*the window of the house*), *moja matka* (*my mother*) is *anyá-m*. If we combine the two sentences (*The woman standing in front of the window of the house is my mother*, that is, *A ház ablaka előtt álló nő az anyám.*), the backward patterning is made longer on the left hand side of the sentence conceivable as chunks of strings. The possession is expressed in Indo-European languages by personal adjectives that precede the possessed thing: *my book*, *moja książka*. Its Hungarian equivalent is: *könyv-em*. The morpheme encoding the 1<sup>st</sup> person possessor is affixed to the stem. According to Hans-Henning Paetzke, a German translator of contemporary Hungarian literature, Hungarian agglutination, the sequencing of the suffixes inserted one after another placed behind the stem sounds as if one spoke the other way round.<sup>6</sup> Slavonic and other Indo-European languages extensively use *prepositions* for spatial, temporal and other abstract relations, while Hungarian has suffixes or *post-positions* for similar purposes: *I went to the building.* *Poszłam do budynku.* vs. *Odamentem az épülethez* (*az épület mögé*). If we combine the latter prepositional structure with possessive pronouns: *in my book* (*w mojej książce*), the whole becomes in Hungarian: *könyv-em-ben*. The declined possessive adjective and the female noun are agreed in the locative case of the Polish phrase, but it is the mere sequential arrangement of the stem, possessive and locative suffix and at last but not least the

---

<sup>6</sup> Paetzke 1995.



vowel harmony what firmly assembles the Hungarian morphological word. (For us, native Hungarians the harmonized vowels and the first syllable stress direct our perception to recognize even such absurdly long over-agglutinated strings as *meg-szent-ség-telen-ít-het-etlen-ség-es-ked-és-e-i-tek-ért*). As seen here, the backward (*fordított*) configuration of phrases operating on a holistic (sentence) level in Indo-European languages is processed in Hungarian on a rather local, morphological level. More precisely on morphosyntactical level, since in accordance with Baker's mirror principle the morphosyntactical derivation reflects the syntactical derivation of the sentence. In Hungarian the end morphemes of agglutinated words represent the syntactical relations such as case markings. For instance the Hungarian aggregation plural *-k* may be an end morpheme only in nominativus (the same stands for the possessive suffixes), otherwise it is followed by case markers. In inflecting languages (such as Polish, German) the endings change as a whole, whereas in the agglutinating Hungarian morphemes usually remain in the sequence (unchanged or modified) but their position might be shifted.

This backward patterning, of course, could be explained by the phrase structures modeled in generative grammar, but the linear arrangement is always fundamental for a translator. The translator respects the text and as a faithful interpreter (also *tolmács*, *fordító*) is expected to see beyond this sort of limits of basic grammatical linearity within the sentence and also keep in mind the discourse (also style) effects that come from the simplest ways how clauses or sentences are juxtaposed (not to mention coping with whole paragraphs and macro structures) what belongs to the linearity of the text. For learners of Hungarian with Indo-European mother tongue the idea of »word order« mentioned in the classroom by the teacher might be confusing, too abstract and ungraspable because of the negative transfer illustrated in the forgoing passages.

It takes time for the learner to get accustomed to the backward morphological (and frequently phrasal) patterning and way of thinking. Instead of the word order the central function of the verb should be emphasized (presented by speech) from the early language learning for several reasons. On the one hand it is the verb

(provided we have a verbal predicate) that defines the bigger chunks of the sentence (the syntactical frame of the utterance). On the other hand if the verb is taken as the starting point of the predicate (non-verbal predicates are considerably different), the role of the focus, the pre-verbal position of the sentence might be better understood and accented segments better perceived by the learner-hearer (*'Anyám házának az ablaka tört ki. Anyám 'házának az ablaka tört ki. Anyám házának az 'ablaka tört ki.*) Thirdly in vocabulary building the semantic fields, the arguments of the verb ought to be taken into account at first. Why? The reason for this is the incorporated or implied object built into the Hungarian conjugations. It leads us back to the issue of definiteness expressed in our mother tongue redundantly not only by various »definiteness operators«<sup>7</sup> but by the two Hungarian conjugations.

According to the descriptive explanation of grammar, the selection of the appropriate conjugation operates as an agreement in the Hungarian (as in other Uralic languages, but also in some Bantu languages): definite objects trigger definite conjugation, indefinite ones the indefinite conjugation. It must be added that this agreement (or whatsoever since it is only a partial agreement)<sup>8</sup> should be processed by the speaker even impossibly where no explicit (overt) object is present in the utterance or in the textual context. What is more, it is exactly the chosen conjugation that may refer to an explicitly omitted (covert) object. How can an object which is not present in the text trigger a conjugation? Furthermore the verbal morpheme referring to the conjugation type might encode the person of the subject, but in the indefinite conjugation in a way far from being transparent it also may signify the possible (first, second or third) persons of objects either present in the sentence or implied. The morphemes of the definitely conjugated verbs always imply third person objects.) As a result it is hard to grasp for foreigners what our conjugations revolve around but the idea of the agreement of the verb with the type of the object is just half of the truth. Regardless to the type of it, the object has an

---

<sup>7</sup> Dik 1989, 16.

<sup>8</sup> Sherwood 2000.

underlying importance in the Hungarian verbal utterances as well as in the morphological composition of the verb because either implied or incorporated in the conjugated verb *the object is constantly present by its slot (empty or filled) in the string*. Thus apart from the various communicative goals the meaning of the used verb in constructing an utterance works as a starting point in forming the verbal core of the sentence.

In a nutshell I may say that even the shortest Hungarian verbal predicates (*Kérsz? Várunk.*) – both transitive and intransitive verbs – incorporate a whole sentence with reference to the subject (usually pronominally present) and reference to the (possible) object(s) – if there are any – as well.<sup>9</sup> Because of this hidden central role of the Hungarian verbal paradigms foreign learners of Hungarian cannot get by in our language without the firm understanding the semantics of the definite and indefinite conjugation.

But their task is enormous. Even within Hungarian linguistic works the description of our conjugations seems to be improper and unsolved. It has been a long story how our grammarians have made an attempt to characterize the two sets of objects most frequently by their [±] property of being either definite or indefinite. The main problem lies in the fact that examining the usage of the verbal paradigms by native speakers the objects appear in fuzzy sets that cannot be given by definition (intentionally), but one only may provide a list of them (extensionally). The objects enlisted in grammar books constitute morphologically and semantically heterogeneous groups of entities in case of both paradigms: they have various grammatical markers and semantic properties within each group as being definite or indefinite. To give just short examples of the problem of these fuzzy sets of Hungarian objects, let me introduce some contradictory issues that Hungarian grammars have come up with: 1. the »indefinite« conjugation is triggered by fairly definite objects, such as *me, you* and *us, you all*; 2. the terminological designations of the conjugations (as a sign of their essence) have been debated over centuries (*általános, alanyi, tárgyatlan, határozatlan igeragozás* vs. *direct, határozott, tárgyas,*

---

<sup>9</sup> Cf. the lesson title in Peter Sherwood's textbook: »... why many Hungarian sentences may consist solely of a single verb form.« (Sherwood 1996, 33)

*határozott tárgyas ragozás*); 3. the status of a special form used in case of a first person subject and second person object (e. g., *Látlak.*), called implicativus by János Lotz,<sup>10</sup> is not stable: in certain grammars it belongs to the first, in others to the second conjugation; 4. due to the intensive agglutination there is a wide range of Hungarian affixed words which – as objects – being compounds may be considered to be both definite and indefinite and trigger both conjugations: *Látott mindnyájunkat. Látta mindnyájunkat.* The nominal object phrases with an indefinite or definite article (and as such they are always explicit) are more typical instantiations of an indefinite or definite entity, but there are numerous objects appearing as worse instances of the same class being more distant from the central use with less prototypical value.

It is worth examining how the seemingly fuzzy semantic sets of Hungarian object phrases are treated by the generative grammar that operates with dual [±] distinctions in the explanation of the syntactic derivation of the sentence. It is the DP or NUMP projection of the object what triggers the verb paradigm and thus the verb form is agreed with the syntactic category of the object it is connected to: determinant or numeral phrase. (The technical terms of the phrases give hints about the origin of the Hungarian articles: the definite article was historically derived from the demonstrative (determinative) *az* and the indefinite article was derived from the singular cardinal *egy*.) In accordance with the empirical data the nominal phrase of the object may appear either under the category of determinants or numerals. Ambiguous usage (object NP-s that can be derived from both NUMP and DP) and the split within the pronominal objects (1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> person pronominal objects are always treated as indefinite NUMP-s and 3<sup>rd</sup> person pronominal objects are always DP-s) is not clearly explained in this model.

But how is a DP conceivable for a speaker, for instance for a Polish learner of Hungarian, whose mother tongue has no article? Past experience showed that immense amount of Greek texts were translated into Latin, from a language provided with articles into another having no articles. Cross-linguistic examination confirmed

---

<sup>10</sup> Lotz 1976; Lotz 1939.

the theoretical assumption that there must be a broader, if not universal, sense of definiteness. Christopher Lyons in his investigation about definiteness claims that »definiteness may be thought of as one of a number of categories which serve to guide the hearer in working out how the discourse is structured and how entities referred to it.«<sup>11</sup> At the core of definiteness identifiability is grammaticalized, and despite the fact that definiteness does not exist in all languages, all of them may apply other means to identify the entities. It is worth mentioning that according to Lyons' final conclusion it is the category of person, which is universally incompatible with indefiniteness. In languages having no article definiteness might be carried out by »person-definiteness« and that is why instead of DP there is a good reason for assuming a wide-span category: DefP (definiteness phrase) under K (case) in the top hierarchy of the syntactic structure. This is the preliminary way the speaker without the simplest definite (articles) may give a definite interpretation to certain elements of the discourse (with pronouns, pronominal possessive adjectives in Polish), but also with demonstratives, other forms of possessives, proper nouns, specificity markers (*de dicto*) and through means of more complex definites such as object-verb agreement.

What is new in replacing DP by DefP (definiteness phrase) under case is that definiteness is viewed in a broader sense closer to a choice up to the speaker: if he intends to guide the hearer's attention to arrive at an entity identifiable, provides a definite interpretation of it with such basic means as grammatical persons that grammaticalize the speech situation. Third person indefinite appears as personless needing more precise interpretation: languages usually have several distinctions in the third person (e. g. gender, demonstratives) the ones they never need for the first and second person speech act participant or for the deictic *ő*: \**ez én*, \**egy ő*, \**az ő*. DP and NUMP are only subcategories under DefP. Hopefully ambiguous uses, the availability of both conjugations with certain objects in Hungarian will be better explicable within the DefP theory as well as the indefiniteness of the first and second

---

<sup>11</sup> See Lyons 1999, 48.

person pronominal objects. Definite or indefinite form of the verb is not »triggered« automatically any longer, but the interlocutors should be aware of the conventional limits of the intralinguistic variety of optional definite interpretation (DefP) and its constraints given in a language. The expression of definiteness and indefiniteness is shifted from the morphosyntactical level to the discourse level. The concept of person-definiteness especially in case of the Hungarian might contribute to the decomposition of the traditional paradigmatic constraint in Hungarian which covers the governing principle of persons throughout the two conjugations.

It is a border line in the usage of Hungarian verbs what *meaning* they have, especially of their being either transitive or intransitive, and that also what kind of arguments they might take in the sentence. Foreign speakers cannot escape being aware of the possible arguments of the verb. It is as if the meaning of the Hungarian verb ruled over the syntax. As opposed to the formal selection of the paradigms (the type of verb stem that should be considered at first in Polish verbal inflection), it is the meaning of the Hungarian verb that governs the predicate. Thus the foreign speaker needs to have a fairly different notion of conjugation. The question in Polish is which suffix alternation a certain verb falls to: *pisześ*, *\*pisaś*, *\*pizyś*. The same Hungarian verb, *ír* has a prototypically human subject (null-subject if the subject is not accented) but also raises the question how the position after the verbal stem is fulfilled: whether the utterance in terms of the object is about '*(ő) ír [something]*' or '*(ő) írja [that identifiable thing as object]*'. The meaning of this verb apart from peripheral uses excludes human objects: *ír* [*\*engem*, *\*téged*], *írja* [*\*őt*].<sup>12</sup> This crucial semantic specificity makes verbs different: *kér* is prototypically used with human subjects and objects [*engem*, *téged*,] *kéri* [*őt*].<sup>13</sup> No matter whether the verb needed in the utterance for a certain communicative purpose is transitive or intransitive, the speaker has to face with its typical argument

---

<sup>12</sup> The unusual meaning as referred peripheral (not prototypical) is often created by verbal prefixes (coverbs): *Teljesen leírták* [*őt*].

<sup>13</sup> Cf. M. Korchmáros 1977.

structure while defining which verbal paradigm could be used (if any) in simple sentences and what kind of clausal structure is applicable in complex sentences (especially in subordinations).

Ancient Hungarian grammarians of the 16th and 17th century distinguished and treated the verbal and non-verbal predicates discerned in a trivial way: in listing the Hungarian conjugations they always considered the paradigm of *van* (along with the passive paradigm which is nearly died out from our everyday communication) to be an independent conjugation. Even our days it is really useful for practical reasons to treat separately predicates made by the multifunctional *van* or its missing counterpart (no copula). All the rest Hungarian verbs (either transitive or intransitive) raise the problem of the conjugation selection but in use both conjugations are strongly attached to semantic considerations and discourse strategies: the issue of the definiteness of the object.

Intransitive verbs (e. g. the ones with *-ik* ending in terms of morphology, motion verbs in terms of semantics) can be conjugated only according to the indefinite conjugation but their usual adverbial argument structure could be turned into transitive (in its strict sense) by the use of verbal prefixes. The typical arguments of predicates with indefinite verbs: subject; beside the subject: none, adverbs, implied human objects (1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> person), overt 3<sup>rd</sup> person indefinite human and non-human objects.

What is astonishingly unusual for foreign speakers that Hungarian transitive verbs can be conjugated according to both conjugations; as old grammarians put it, transitive verbs have an *absolute* and a *non-absolute* (transitive) use. It is a logical paradox that  $A = A$  but sometimes  $A = B$ . In verbal predicates where the transitive verb is conjugated by the indefinite paradigm (e. g. *nézek*) the typical argument structure is solely the subject. In verbal predicates where the transitive verb is conjugated by the definite paradigm the typical arguments are the following: subject and overt or covert 3<sup>rd</sup> person definite objects. As seen the Hungarian verbal paradigms are incommensurable semantically. No wonder that all the grammatical explanations defining them by dual categories miss the point. What is also unusual and weird is the fact that 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> person objects appear as indefinite ones.

At the core of the definite conjugation the definiteness (identifiability) of the 3<sup>rd</sup> person object is grammaticalized. But in the Hungarian language there is a wider range of means to express definiteness. Except for Bulgarian that uses a suffixed article, Slavonic languages do not have even definiteness operators. Hungarian expresses the notion of definiteness/indefiniteness not only by inherently definite pronouns, definite, indefinite articles, zero article, demonstratives, a set of person affixes, suffixes (e. g. *-ik*) but most of all specifically by »object-definiteness«. The optionally definite object became grammaticalized at a very central place of the Hungarian predicate: in the verbal morphology by means of the two conjugations (*határozatlan* vs. *határozott ragozás*).

Hungarian conjugations are usually said to be hard to study for foreigners. I have so far made an attempt to demonstrate this difficulty which as I see is far from being a formal problem. Neither morphosyntactic analysis, nor clear-cut dual semantic categories can separate and define the two Hungarian conjugations. The two conjugations of course obey morphophonological rules and transitivity and intransitivity play an important role in their use. But their major goal is to refer to (i.) *potential* and (ii.) *exclusively 3<sup>rd</sup> person objects*, and it does not matter that the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> person speech act participants may also become objects they are 3<sup>rd</sup> person objects.

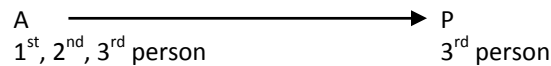
(i.) The degree of the reference to a potential object in terms of identifiability is completely different in the two conjugations. The potential object(s) may happen to appear in the situation or in the common mental space of the interlocutors, participants in the verbal communication but may also be missing from it. It is the degree of the object's identifiability by the hearer as well as the speaker what plays a crucial role in the selection of the conjugations. Essentially nothing except for the discourse strategy (what the speaker is aimed at and what the speaker assumes about the hearer) defines which conjugation to choose in a certain discourse situation. Sitting at a table both *Kérsz?* and *Kéred?* can be correct grammatically as well as in terms of communicative appropriateness. The prototypical use of the conjugations does not operate as an agreement but it is fairly optional. Fundamentally the selection is



defined by the speaker's intentions to what extent he wants himself and the hearer to identify the object (if there is any needed). If the speaker applies the conjugations for non-prototypical cases, then the less typical the object is, the more redundant the conjugation becomes because of the doubled definite/indefinite reference done by the simultaneous use of the conjugations and the overt indefinite and definite object marking. Non-redundant (prototypical), that is economical use of them has an important role in the discourse.<sup>14</sup>

(ii.) The two conjugations make a split within the grammatical category of the 3<sup>rd</sup> person (3<sup>rd</sup> person definite and personless indefinite), and if the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> person speech act participants become objects, they can be both indefinite (via conjugation implications) and definite (inherently). How is it possible? How speech act participants (the speaker and the hearer) can be conceived once as indefinite as objects and at another time definite? To understand this issue one needs again a *backward* thinking, backward conceptualization of the action represented by the Hungarian predicate.

To cut a long story short I claim the way a transitive action is conceptualized in our language can never be reflexive, but *the other way round*, is always irreflexive.



Conceiving the transitive action as an energy or information transfer between the Agent and the Patient, the Agent can never act on *me* or *you*, *mnie* or *ciebie*. In the Hungarian language the Patient acted on is always *him* or *her*, *(je)go* or *jq* (a 3<sup>rd</sup> person entity). Even in cases (when the speech act participants themselves undergo the action as objects), that is, when the action is reflexive and the Agent is acting on *himself*, *herself* or *siebie*, in Hungarian the Patient who is acted on conceived as a 3<sup>rd</sup> person entity who is never the same as *me* and *you*:

<i>en</i> -[g]- <i>em</i> [≠ <i>én</i> - <i>t</i> ], <i>te</i> -[g]- <i>ed</i> [≠ <i>te</i> - <i>t</i> ]	<i>(én)</i> <i>mag-am</i> [≠ <i>én</i> - <i>t</i> ], <i>(te)</i> <i>mag-ad</i> [≠ <i>te</i> - <i>t</i> ]
---	---

---

<sup>14</sup> Cf. Hegedűs 2005.

As illustrated here the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> person pronominal objects are conceptualized as possessed nominals morphologically because what is possessed and thus alienated, made distal, semantically is always a 3<sup>rd</sup> person entity. They appear without the accusative marker *-t* (*en-[g]-em*) as opposed to the inherently distal 3<sup>rd</sup> person *ő-t* and the nominals marked with the accusative *-t*: *almá-t*. In the Hungarian way of the conceptualization of the transitive clauses the energy transfer always arrives at 3<sup>rd</sup> person entities. Transitivity in Hungarian has a special direction to 3<sup>rd</sup> person objects.

This is a fixed way of order a./ how entities are marked for accusative case in Hungarian and a fixed way b./ how transitive action is conceptualized. *The morphological composition is a topological mapping of the way how nominal or pronominal referents are conceptualized in the process of agglutination: empty slots of the morpheme string have a meaning.*

The basic and trivial rules are as follows: a./ no suffix added to the right end of the pronominal or nominal morpheme string is allowed to change the person of the 3<sup>rd</sup> person stem. (That is why Lotz called the nominals marked for possession as ›relative nominal base‹.<sup>15</sup>) Likewise the same stands for the verbal stem as well: b./ the first suffix that can be added to the right end of the verbal morpheme string always marks an identifiable object (if there is an object).

The speaker is the agglutinator who progressing forward, following a temporal linearity of time onward (in terms of the written topology spatially to the right) but needs a constant *feedback* to the stem's meaning to process backward all the semantic modifications the agglutinations convey. That is why Hungarian speech is a speech backward: *fordítva*.

Translation is like finding the proper path in the woods lit by grammar. It is preferable to take such a path in the source and the target language which are naturally offered. The translator is expected to explore and find grammatical habits and ways of the target language structures in order to convey the original meaning for the substitution of the minus structures in the source language.

---

<sup>15</sup> Lotz 1976.

Translation is almost as if being in two forests at the same time. The translation of Hungarian definite constructions that appear as minus structures in other languages reveals that translation is never mere transformation of structures to another, but it is rather identification and translation of compact thoughts with firm intentions. Each language constrains its speakers to say things in certain ways. If it is said *the other way round*, *fordítva*, it must be said so. The motive for translation is a strong belief that the identity and the mother tongue of the speaker might be *somehow* shared.

Pécsi Tudományegyetem

[weber@art.pte.hu](mailto:weber@art.pte.hu)

## References

- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M. 1999.
- Chwin, Stefan: *Hanemann*. Bratislava 2004. (Trans. Kata Wéber).
- Chwin, Stefan: *Hanemann*. Gdańsk 1995.
- Chwin, Stefan: *Tod in Danzig*. Berlin 1997. (Trans. Renate Schmidgall)
- Dik, Simon C.: *Theory of Functional Grammar*. Foris Publications, Dordrecht-Providence, 1989.
- Habermas, Jürgen: What is universal pragmatics? In: Ders.: *Communication and the Evolution of Society*. Boston 1979.
- Hegedűs, Rita: *Magyar nyelvtan. Formák, funkciók, összefüggések*. Budapest 2005.
- János Lotz: *Das Ungarische Sprachsystem*. Stockholm 1939.
- Lotz, János: *Szonettkoszorú a nyelvről*. Budapest 1976.
- Lyons, Christopher: *Definiteness*. Cambridge 1999.
- M. Korchmáros, Valéria: A magyar igelakok funkcionális rendszere. In: *Néprajz és nyelvtudomány* 21 (1977), 71–87.
- Paetzke, Hans-Henning: *Ungarisches Lesebuch*. Frankfurt a. M. 1995.
- Sherwood, Peter: *A Concise Introduction to Hungarian*. London 1996.

Sherwood, Peter: Definiteness in the Ugrian Languages. In: T. Seilenthal, Anu Nurk, Triinu Palo (Hg.): *Congressus Nonus Internationalis Fennougristarum 7-13. 8. 2000*. Tartu 2000.

## Why and what to teach about grammaticalization in Hungarian?

### 1. Introduction

Grammaticalization is one of the major topics in contemporary linguistics, which fact is well represented by the numerous volumes<sup>1</sup> and conferences<sup>2</sup> addressing this particular language change. It is being investigated by functional and by formal-generative linguists, regardless of whether they describe it as a distinct language change, or not – we probably can't find any historical linguist who hasn't got her/his opinion about grammaticalization. And as a matter of course grammaticalization is also an unavoidable subject in historical linguistics courses.<sup>3</sup>

Grammaticalization lends itself particularly well to make acquainted with different theoretical positions and with problems of language theory, since several aspects of it is under continuous discussion. These polemics and critics provide a proper and, nonetheless, more interesting context for teaching the related topics in the linguistic courses.

This study briefly presents some of the current theoretical problems in grammaticalization research, the difficulties we have to face when describing grammaticalization processes in Hungarian, and the possible answers we can give to these questions. I'm going to present these topics in interconnection with the topic of teaching

---

<sup>1</sup> E. g. López-Couso; Seoane; Fanego 2008a, b; Detges, Ulrich; Waltreit, Richard 2008; Eythórsson, Thórdallur 2008, Davidse; Vandelanotte; Cuyckens.

<sup>2</sup> E. g. New Reflections on Grammaticalization 1–4, Current Trends in Grammaticalization 2009, International Conference on Grammaticalization and (Inter)Subjectification 2010.

<sup>3</sup> My observations concerning the topic of teaching linguistics are based on my own university courses about grammaticalization and language history.

language history at the university, also sketching out the why and how of communicating these questions in the linguistic courses.

## 2. Possible diachronic readings of grammaticalization

The first very important question is the following: what kind of language change do we present as grammaticalization? The concept has at least two different diachronic interpretations: those who consider it in a broader sense, grammaticalization is, in Haspelmath's formulation<sup>4</sup>, »the gradual drift in all parts of the grammar toward tighter structures, toward less freedom in the use of linguistic expressions at all levels.« According to this approach the evolution of all grammatical items (function words, suffixes) and functions passes through grammaticalization, therefore grammaticalization means »becoming (more) grammatical«, a shift from a lexical unit to a grammatical one<sup>5</sup>.

There also exist several narrower interpretations one of which considers grammaticalization a process where grammatical morphemes evolve from lexemes. Here belongs the classical notion of grammaticalization that approaches this change as agglutination: the former lexeme loses its independency, attaches to the preceding or following word stem and becomes an affix. We can find numerous examples in Hungarian for this process: most adverbial noun-suffixes<sup>6</sup> emerged from nouns with primary inflectional endsuffix<sup>7</sup>: -

---

<sup>4</sup> Haspelmath 1998, 318.

<sup>5</sup> E. g. Hungarian authors like D. Mátai 2007.

<sup>6</sup> Noun-suffix means here that the suffix attaches to noun stems.

<sup>7</sup> Inflectional endsuffix: Hungarian literature distinguishes two kinds of inflectional suffixes, *jel* and *rag*. I use for them the expression inflectional marker (»jel«) and inflectional endsuffix (»rag«). They differ from each other, among other things, in position: inflectional markers usually take the inner position in the word, they come after the stem or the derivational affix; inflectional endsuffixes can take closing position. A further difference is how many of them can occur in one word: there can be more than one inflectional marker in one word, but only one inflectional endsuffix, e. g. in *házaimat* »my houses (accusative)«; possessive *-ai* expresses more than one

*ba/-be* ›(illative) in(to)‹, *-ban/-ben* ›(inessive) in‹ and *-ból/-ből* ›(relative) out from, out of‹ originates in word *bél* ›inner part‹ with different adverbial primary noun-suffixes (e. g. *belen*).

Another type of the narrower approaches of grammaticalization could be regarding it as a distinct language change. I prefer this point of view, because the broader interpretation is not very useful for the empirical research. There are several ways in the world's languages how linguistic units can reach a more grammatical status (for the detailed description, see below), therefore the statement ›it became more grammatical‹ says nothing about the character of the change itself. In this case, grammaticalization is only a label which only tells us the direction of the process (just like ›degrammaticalization‹ marks out the opposite direction: grammatical unit > more lexical unit). But the nature of the language change is crucial, and direction is only one aspect of it. The consequences of the broader perspective also affect the theory: some linguists, mostly from the generative camp, concerns grammaticalization as an epiphenomenon, something that doesn't really exist, because it can be reduced to different language processes (or is a result of those), namely, semantic changes, phonological changes and reanalysis<sup>8</sup>.

We can reject these accusations by proving that the order and form of the processes which work in grammaticalization is not arbitrary, but they show a particular chronology and correlation. Another solution would be an attempt to separate grammaticalization from other language changes that also result in (more) grammatical elements. These two approaches don't exclude each other, in fact, the latter supports the former. Showing the aforementioned differences between interpretations of grammaticalization we're going to be able to show the students how relevant the precise definition of the various language changes is and why we should limit their scope. It also is useful when we try to classify language changes into types (see below).

---

property and *-m* is the possessive ending in Sg. 1., both of them are *inflectional markers*, *-t* is the endsuffix.

<sup>8</sup> e. g. Newmeyer 2001, Joseph 2001.

Concerning grammaticalization processes some scholars use the notion of primary and secondary grammaticalization<sup>9</sup>. We speak of primary grammaticalization if a non-grammatical (lexical) unit becomes grammatical, and of secondary grammaticalization if a linguistic unit, which is already grammatical, grammaticalizes further into a more grammatical unit. This partition of grammaticalization is not without any problems, because it does not tell us that until which point we are dealing with primary grammaticalization, and what other criteria it has to meet besides meaning change. In case of grammaticalization we can count on at least three characteristic mechanisms operating on the meaning, the structure and the surface of the grammaticalizing form: 1. meaning change (acquiring grammatical meaning), 2. reanalysis<sup>10</sup> (reordering of structure, we see change in category<sup>11</sup>), and 3. phonological reduction (and sometimes fusion). We can illustrate this with the evolution of the Hungarian inflectional noun-suffix *-szor/-szer/-ször*, expressing multiplicativus<sup>12</sup>:

Meaning change (Old Hungarian period): the source was the inflected noun *szeren* ~ *szert* (*szër* ›line, row, order, mode‹ + locative endsuffix *-n* or *-t* ›at, in‹) in locative function, later expressing time (e. g. *előszeren* ›first in the line‹ > ›at first, the first time‹). The suffix was presumably analogically transferred from nouns to numeral stems and there it took up the multiplicative meaning.

---

<sup>9</sup> Givón 1991, Traugott 2002, etc.

<sup>10</sup> Reanalysis ›is a change in underlying structure that does not exhibit any change surface structure. The reanalysis does not replace the former structure, but produces a second analysis side by side with it, referred to as a multiple analysis approach« (McDaniels 2003, 81–82 after Harris, Campbell 1995).

<sup>11</sup> Under ›change in category‹ I mean that a linguistic unit shifts from a category into another one. I use the term not only for word classes, because grammaticalization works not only in main word classes, as we notice, for instance, change in category in the case of postpositions becoming noun-suffixes. This change can be connected to reanalysis: actually, change in category is the result of reanalysis.

<sup>12</sup> For further details see Korompay 1992, 361–363.



Reanalysis and change in category: noun with adverbial inflectional endsuffix > postposition > inflectional endsuffix

Phonological reduction: when the item *szert* became more frequent and because of the repression of locative *-t*, the suffix disappeared: *szer*. The result was the same when the disyllabic *szeren* turned into one syllable. In contemporary usage and in some dialects we can observe more reduced forms of the suffix in all variants: *-szó* ~ *-szo*; *-sző* ~ *-szö*; *-sze*.

Hungarian language shows several interesting features of grammaticalization: with the exception of affixes, phonological reduction was very rare, it occurred in the earliest group of verbal prefixes (e. g. *belé* > *be* ~ *be* ›into‹) and in case of some modal words and particles (e. g. *találok* ›I find‹ > *talám* > *talán* > *tán* ›maybe, perhaps‹, *látom* ›I see‹ > *lám* ›well‹). In most grammaticalization changes we don't find phonological reduction at all. We have to accentuate this fact when we teach about these changes in historical linguistic courses. The realizations of grammaticalization processes in different languages have their theoretical consequences and may lead to problems related to the status of the phenomenon.

The question is now that what we can do with those linguistic units the grammaticalization of which doesn't involve any phonological reduction and reanalysis, only modification in functions? In primary grammaticalization we can observe a typical chronology and correlation between semantic changes, reanalysis and phonological reduction (if there is one),<sup>13</sup> but this is not always the case in secondary grammaticalization. On the one hand, we have to show students that grammaticalization has its own features, that is why we can treat it as a distinct language change; on the other hand, we have to underline that these features can vary in the world's languages, but they not necessarily do and not in all

---

<sup>13</sup> As far as we know grammaticalization processes begin with semantical and not with formal modification, the former precedes the latter. There are also correlations between the mechanisms: »A number of semantic, syntactic and phonological processes interact in the grammaticalization of morphemes and of whole constructions« (Lehmann 1982, vii, cf. Haspelmath 2004, 26).

features. We must also emphasize at this point that on the basis of purely theoretical considerations (e. g. as a consequence of a particular language theory, see the generative interpretation of grammaticalization) we can't simplify a complex phenomenon, as far as we don't explain sufficiently the aforementioned special features. Here we can also discuss with the students the validity scope of different theoretical approaches.

Another topic we have to talk about concerning grammaticalization is change in category. It raised no problem for the classical interpretation, because when a lexical unit turns into a grammatical unit, change of category always takes place. If we introduce the notion of primary and secondary grammaticalization, however, we see a more complex, and even confusing, picture:

**Change in category:**

**primary grammaticalization:**

- non-grammatical unit > grammatical unit

**secondary grammaticalization:**

- grammatical unit (function word) > grammatical unit (affix), e. g. postposition > adverbial noun-suffix; verb > modal word; adverbial participle > postposition
- grammatical unit (affix) > grammatical unit (new<sup>14</sup> type of suffix), e. g. derivational affix > inflectional marker; derivational suffix > inflectional endsuffix; inflectional marker > inflectional endsuffix

**No change in category:**

**secondary grammaticalization:**

- grammatical unit > grammatical unit (new type of suffix), e. g. personal possessive suffix Pl. 3.> determiner inflectional marker (-ik)
- gaining new grammatical functions, e. g. -nak/-nek: lative > dative > genitive

---

<sup>14</sup> »New« means here new item in the category, not new category.

The theoretical consequences are significant here, because one can raise the question: can we speak of a distinct type of language change in case of grammaticalization, if primary and secondary grammaticalization present such differences, and if, in secondary grammaticalization, change in category is not always present, and we can notice change only in function(s), instead? We may find the answer by showing students the importance of scale in grammaticalization and in other language changes: if we look at the whole process, we can only interpret secondary grammaticalization together with primary grammaticalization, or with changes which can yield grammatical units. Therefore, there exists no linguistic unit in the world's languages that has gone through secondary grammaticalization without firstly becoming more grammatical, mostly through primary grammaticalization. This concerns even degrammaticalization processes, namely, when a (more) grammatical unit becomes less grammatical, because more grammatical items must have undergone through changes that made it more grammatical<sup>15</sup>. Consequently, secondary grammaticalization has no sense *per se*, but it constitutes a specific period of grammaticalization or of the evolution of grammatical forms.

### 3. Grammaticalization and other language changes

Besides grammaticalization we have to deal with other processes which result in (more) grammatical units. The following list consists of the most important language changes that work(ed) in the language history of Hungarian.<sup>16</sup>

Conversion (change in word-class): lexical word-class becomes function word, e. g. noun with adverbial endsuffix > postposition (e. g. *vmi után* ›after sg‹); adverb > verbal prefix (e. g. *össze* ›together‹).

Reanalysis (definition see above): e. g. conjunction/connective (e. g. *úgy, hogy* > *úgyhogy* ›so, so that‹).

---

<sup>15</sup> cf. Dér 2008a.

<sup>16</sup> Other languages chose various processes (changes) to create grammatical elements, some of them are common, some of them not, see Lindström 2005, 414–415.

Fossilization of suffixes or components: »a formerly productive formative is reanalyzed as part of a root« (Himmelman 2004, 27), e. g. verbal prefixes (e. g. *agyon* ›to brain‹ < *agy* ›brain‹ + *-on* ›(superessive) on, at‹, see *üt* ›hit‹ vs. *agyonüt* ›to kill‹; *tönkre* ›to ruin‹ > *tönk* ›stump‹ + *-re* ›(sublative) on, by‹, see *tesz* ›do‹ *tönkretesz* ›to bring to ruin‹.

Exaptation: using linguistic elements without any function for new functions (differs from change in function, because, in this case, there exists a period when the element had no function at all), e. g. verbal and nominal derivational suffixes: *moccan* ›to budge‹, *ének* ›song‹.

Corpulenting: the primary inflectional endsuffix attaches to the preceding thematic vowel, e. g. *-on/-en/-ön* ›(superessive) on, at‹, see *házon* ›on the house‹; *-an/-en* ›(essive) –ly‹, see *szépen* ›beautifully‹. Both of them evolved from primary locative suffix *-n*. This change is more common among derivational suffixes, for instance: frequentative *-od/-ed/-öd* (e. g. *bököd* ›to stab‹) and inchoative *-ad/-ed* (pl. *lázad* ›to riot‹), both originate from the derivational suffix *-d*.

Accumulation of inflectional endsuffixes: two suffixes join and gain new function: terminative *-ig* from lative *\*-Ç* and *\*-k*, see *keddig* ›til Tuesday‹.

Bushing<sup>17</sup> of derivational suffixes: attachment of derivational suffixes with the same or different function; this process goes typically hand in hand with corpulenting, e. g. *-dalom/-delem* in *lakodalom* ›bridal‹.

Some of these changes have a broader scope: they work not only on grammatical, but on lexical elements as well (e. g. word-class change, exaptation, corpulenting – this can also operate in analogical rebuilding of stems: *fej, száj*), and some of them appear only in one or two types of affixes (e.g. bushing).

It can't be evaded to talk about the direction and about the course of different language changes. For example, grammaticaliza-

<sup>17</sup> I kept the metaphorical part of the Hungarian term *bokrosodás* (see *bokor* ›bush‹), so *bushing* means ›becoming a bush‹. The process is similar to accumulation, when two inflectional endsuffixes attach, but bushing works only on derivational suffixes.

tion, degrammaticalization and lexicalization present the following characteristics:<sup>18</sup>

grammaticalization: gradual, the grammaticality of the linguistic unit grows, unidirectional;

degrammaticalization: gradual, the grammaticality of the linguistic unit decreases, unidirectional;

lexicalization: abrupt, the grammaticality of the linguistic unit decreases, no direction.

This way we can show students how to differentiate between forms of evolution of grammatical units, and point to the major aspects to be taken into consideration for making such distinctions, namely, the linguistic level the change works on, the nature of the process, and the direction of change.

### *3. 1 The evolution of Hungarian function words through grammaticalization*

In this chapter, I present the categories of function words in Hungarian that evolved through grammaticalization. Showing the emergence of these categories through tables gives us the opportunity to throw into relief the common and differing features of them. We can rearrange the columns and lines of the table according to the chosen perspective on grammaticalization under discussion, viz. categories, source word-classes, source constructions, historical periods (in Dér 2008b I already used this grouping for the categories and periods; table 1 and 2 are a more complex summation of the relevant aspects, supporting a more detailed analysis).

---

<sup>18</sup> cf. Norde 2001, 235–238.

**Table 1. Grammaticalization of categories of function words in Hungarian which originated in parent language**

CATEGORY (WORD-CLASS)	SOURCE WORD-CLASS (with examples of grammaticalized results)	SOURCE CONSTRUCTIONS	TIME PERIOD OF HUNGARIAN
Postposition	Noun with inflectional endsuffix	Unmarked possessive construction ( <i>vmi alól – alatt – alá</i> ›from under – under/beneath – underneath‹; <i>*belen</i> ›in‹, <i>helyett</i> ›instead of‹)	Proto- <sup>19</sup> and Old Hungarian
		Marked possessive construction ( <i>vmi(nek) az után(a)</i> ›after‹; <i>vmi fejében</i> ›in place of‹)	From Proto-Hungarian until now
		Quality attributive construction (pl. <i>vmi módra</i> ›-ly‹)	From Old Hungarian until now
		Adverbial construction (pl. <i>vmivel ellentétben</i> ›opposed to‹, <i>vmiből kifolyólag</i> ›as a result of‹)	From New Hungarian until now
	adverb	appositional construction (pl. <i>vmi által</i>	From Proto-Hungarian until now

<sup>19</sup> *Proto-* is here the English equivalent for *ős* and not for *elő* (but it has got both meanings in English).

Why and what to teach about grammaticalization in Hungarian

		›through‹, <i>vmin belül</i> ›within, in‹) All of them are postposition which attract suffix.	
	adverbial participle	adverbial construction (pl. <i>vmihez viszonyítva</i> ›in correlation with/to‹) All of them are postposition which attract suffix.	From Proto-Hungarian until now
		Subjective construction (pl. <i>vmi múlva</i> ›in, after‹)	From Proto-Hungarian until Middle Hungarian
		Objective construction (pl. <i>vmit kivéve</i> ›except of‹, <i>vmit tekintve</i> ›in view of‹) All of them are postposition which attract suffix	From Proto-Hungarian until now
Modal word	demonstrative pronoun (pl. <i>ne</i> ›no, don't‹)	Attributive construction	Proto-Hungarian
	adverb (pl. <i>bizonyára</i> ›surely‹, <i>valóban</i> ›in deed‹)	Adverbial construction	From Proto-Hungarian until now
	verb (pl. <i>talán</i> ›maybe‹,	Predicative verb as main clause	Proto-Hungarian

	<i>hiszen</i> ›because‹)		
	adjective (pl. <i>bizony</i> ›indeed‹)	Predicative adjective as main clause	Proto- Hungarian
Particle	demonstrative (pl. <i>-e</i> ›question tag‹)	Attributive construction	Proto- Hungarian
	adverb (pl. <i>még</i> ›yet, still‹, <i>már</i> ›already‹, <i>csak</i> ›just, only‹)	Adverbial construction	From Proto- Hungarian until now
	Verb (pl. <i>lám</i> ›lo‹, <i>hadd</i> ›let (me)‹, <i>akár</i> ›just, or‹)	Predicative verb in main or dependent clause	Proto- Hungarian
	Adjective (pl. <i>csupa</i> ›all‹, <i>egész</i> ›whole, total‹)	Adverbial construction ( <i>csupa</i> ›csupán‹, <i>egész</i> ›wholly‹)	Old and Middle Hungarian
	?conjunction (pl. <i>ha</i> ›if‹, <i>is</i> ›also‹) <sup>20</sup>	Inorganic construction	Old and Middle Hungarian
	Modal word (pl. <i>tán</i> ›maybe‹, <i>hisz</i> ›because‹)	Inorganic construction (the indirect antecedent was an adverbial construction, which was the source of the modal word, and then emerged the particle)	Old and Middle Hungarian
	Interjection ( <i>vaj</i> ›whether‹)	Inorganic construction	Old Hungarian

<sup>20</sup> It is disputable whether the evolution of particles from conjunction is or is not grammaticalization.



Why and what to teach about grammaticalization in Hungarian

Verbal prefix	adverb (pl. <i>ki-</i> ›out‹, <i>be-</i> ›in(to)‹, <i>alá-</i> ›into‹, <i>össze-</i> ›together‹, <i>szét-</i> ›apart‹, <i>túl-</i> ›over, out‹) <sup>21</sup>	Adverbial appositional construction	From Proto-Hungarian until now <sup>22</sup>
	Noun with suffix (pl. <i>agyon</i> ›to brain‹, <i>végbe</i> ›off‹)	Adverbial construction	From Middle Hungarian until now
Auxiliary verb	verb (pl. <i>-t vala/volt</i> ›past perfect‹, $\emptyset$ <i>vala/volt</i> ›past imperfect‹)	Coordinative construction (predicative noun + <i>valna</i> )	Proto-Hungarian
	verb (pl. <i>kezd</i> ›to start, begin‹, <i>fog</i> ›will/shall/to be going to (future), <i>talál</i> ›to find‹, <i>szokott</i> ›usually ...‹)	Objective construction	From Old and Middle Hungarian until now

<sup>21</sup> About the emergence of verbal prefixes out of postpositional phrases see Forgács 2003 and D. Máta 2007, 85–87. I agree with D. Máta who refuses some of Forgács's statements. He claims that verbal prefixes can also grammaticalize from postpositions, but it is questionable.

<sup>22</sup> Some linguists claim that verbal prefixation was born in Old Hungarian, because *the system* of verbal prefixation was developing about that time. However some prefixes already existed in the parent language (e. g. *ki* 'out'). Honti 2001 thinks that the category of verbal prefixes is an inheritance of the Ugric period, because the verbal prefixes of Ugric languages arised from the same stems and behave similarly. Since the process was not interrupted, I decided to use Proto-Hungarian for entry time of verbal prefixation instead of Old Hungarian.

**Table 2: Grammaticalization of new categories of function words in Hungarian**

CATEGORY (WORD-CLASS)	SOURCE WORD-CLASS (with examples of grammaticalized results)	SOURCE CONSTRUCTIONS	TIME PERIOD
Conjunction	Relative pronoun /adverb ( <i>hogy</i> ›that‹, <i>ha</i> ›if‹, <i>mint</i> ›like‹)	Adverbial construction	From Proto-Hungarian (until now)
	Verb ( <i>vagy</i> ›or‹, <i>akár</i> ›or‹, <i>hiszen</i> )	Predicative verb as main clause	Proto-Hungarian (and Old Hungarian)
	Adverbial participle ( <i>illetve</i> ›and, or‹)	Adverbial construction	New Hungarian
	Modal word (pl. <i>ugyanis</i> ›namely‹)	Inorganic construction/colllocation	Old Hungarian
	?Particle (pl. <i>de</i> ›but‹, <i>ám</i> ›however‹, <i>bár</i> ›although‹)	Inorganic construction/colllocation	Proto-Hungarian (and Old and Middle Hungarian)
Definite article	Demonstrative pronoun ( <i>az/a</i> ›the‹)	Determiner attributive construction	Old Hungarian
Indefinite article	Numeral and indefinite pronoun ( <i>egy</i> ›a/an‹)	Attributive construction	Old Hungarian

### 3. 2. The evolution of Hungarian affixes

The aforementioned remarks can well be demonstrated by presenting in the classroom the evolution of the affixal system in Hungarian. Table 3 summarizes the changes which can create

affixes in Hungarian, some of them being typical, some of them existing only among derivational or inflectional suffixes.

**Table 3: Evolution and further development of affixes in Hungarian with examples<sup>23</sup>**

LANGUAGE CHANGE /TYPES OF AFFIX		DERIVATIO-NAL SUFFIXES	INFLECTIO-NAL MARKERS	INFLEC-TIO-NAL END-SUFFIXES
grammatical ization	Primary grammatical ization (sources: pronouns, nouns with suffixes)	<i>-hat/-het</i> ( <i>futhat</i> ›may/can run‹)	Personal possessive suffix ( <i>könyvem</i> , <i>könyved</i> stb. ›my book, your book, etc.‹)	corpulent adverbial suffixes: <i>-ban/-ben</i> ( <i>a házban</i> ›in the house‹)
	Secondary grammatical ization (change in function, change in affix-type)	<i>-s</i> <sup>24</sup> ( <i>zöldes</i> ›greenish‹)	plural ending on nouns: <i>-k</i> <sup>25</sup> ( <i>házak</i> )	verbal personal endsuffixes ( <i>nézek</i> , <i>nézel</i> stb. ›I look, you look, etc.‹)
corpulenting (and split)		<i>-dalom/-delem</i> ( <i>lakodalom</i> ›bridal‹)	—	<i>-on/-en/-ön</i> ( <i>házon</i> ›on the house‹)
reanalysis		<i>-si</i> ( <i>falu<i>si</i></i> ›rural‹)	—	—
conscious word-formation/exaptation		<i>-cs</i> ( <i>urac<i>s</i></i> )	—	—

<sup>23</sup> The typical developments are marked with bold types in each affixal category; one can see the outcomes of the processes.

<sup>24</sup> This suffix may be led back to an Uralic diminutive derivational suffix, which have gained numerous further derivational functions, e. g. derivation of adjectives (*lila* ›purple, lilac‹ → *lilás* ›purplish‹).

<sup>25</sup> Evolved from derivational suffix of collectiv nouns.

	›lord‹)		
back-formation (adaptation, revival of wordends)	- <i>da</i> from <i>csárda</i> ›inn‹ → e. g. <i>étkezde</i> ›eating- house‹	—	—
exaptation	—	—	- <i>n</i> <sup>26</sup> ( <i>adjon</i> ›may/must give‹)
degrammaticalization	- <i>i</i> ( <i>Ferenc</i> ›cognomen Ferenc + i‹) <sup>27</sup>	Possession marker: - <i>é</i> ( <i>fiúé</i> ) <sup>28</sup>	—
bushing of derivational suffixes	- <i>dad/-ded</i> ( <i>apródad</i> ›tiny‹)	—	—
accumulation of inflectional endsuffixes	—	—	- <i>ig</i> ( <i>házig</i> ›til the house‹)

In virtue of the types of change described above, and of other facts of Hungarian language history we are able to make the following observations:

Primary and secondary grammaticalization was dominant in the emergence of all types of affixes, and this is especially true for copulental adverbial endsuffixes and verbal endsuffixes, as the vast majority of the elements of both groups is the result of grammaticalization processes.

Derivational suffixes were crucial sources of affixes (besides nouns with inflectional endsuffixes): their secondary grammaticalization processes.

<sup>26</sup> Emerged from instantaneous derivational suffix.

<sup>27</sup> Evolved from possession marker.

<sup>28</sup> Originated in lative inflectional endsuffix. In Hungarian we put the possession marker -*é* on the denomination of the possessor: *A könyv Pistaé.*  
›The book belongs to Pista.‹

lization was typical in Hungarian, and they evolved to inflectional markers and endsuffixes. A perfect demonstration for this are verbal personal endsuffixes: those that did not originate in pronouns developed surely from derivational suffixes.

Apart from some peculiar cases, derivational suffixes already emerged as such, and continued their way in Hungarian language, except when they grammaticalized into other types of affixes or became obsolete. It can be supposed that these primary suffixes had evolved from pronouns of the parent language, long before Hungarian language was born. However, proving the existence of these grammaticalization processes is very difficult, because almost all sounds of the parent language were used in derivational suffixes, therefore we can not confirm or disconfirm this kind of change.<sup>29</sup>

Inflectional markers have mostly arisen from personal pronouns. In the remaining cases the original marker has gained new functions or a derivational suffix became an inflectional marker or an endsuffix (these are rare cases of degrammaticalization).

Inflectional endsuffixes emerged mostly through primary grammaticalization, while other types of change (exaptation, co-opting, etc.) were only sporadic.

The next step could be to show students another aspect of the consequences of language processes: what happened in the paradigms? The diversity of changes is most striking in the paradigm of personal possessive suffixes (see table 4).

**Table 4: The system of personal possessive suffixes in Hungarian<sup>30</sup>**

	Personal possessive suffix			
<b>Sg. 1.</b>	<i>házam</i> ›my house‹	<i>kezem</i> ›my hand‹	<i>kutyám</i> ›my dog‹	<i>kertem</i> ›my garden‹
<b>Sg. 2.</b>	<b><i>házad</i></b> ›your house‹	<b><i>kezed</i></b> ›your hand‹	<b><i>kutyád</i></b> ›your dog‹	<b><i>kerted</i></b> ›your garden‹

<sup>29</sup> Cf. Hajdú 1988, 94.

<sup>30</sup> Suffixes or parts of suffixes which emerged out of personal pronouns are marked with bold type.

<b>Sg.</b> <b>3.</b>	<i>háza</i> ›his/her/its house‹	<i>keze</i> ›his/her/its hand‹	<i>kutyája</i> ›his/her/its dog‹	<i>kertje</i> ›his/her/its garden‹
<b>Pl.</b> <b>1.</b>	<i>házunk</i> ›our house‹	<i>kezünk</i> ›our hand‹	<i>kutyánk</i> ›our dog‹	<i>kertünk</i> ›our garden‹
<b>Pl.</b> <b>2.</b>	<i>házatok</i> ›your house‹	<i>kezetek</i> ›your hand‹	<i>kutyátok</i> ›your dog‹	<i>kertetek</i> ›your garden‹
<b>Pl.</b> <b>3.</b>	<i>házuk</i> ›their house‹	<i>kezük</i> ›their hand‹	<i>kutyájuk</i> ›their dog‹	<i>kertjük</i> ›their garden‹

The similarity of personal possessive suffixes to suffixes of definite conjugation (*nézem*, *nézed*, *nézi* stb.) can be explained with their common origin,<sup>31</sup> all of them going back to personal pronouns (*\*m̄*, *\*t̄*, *\*s̄*) in the parent language, which agglutinated to the appropriate stems, for instance: *ház + én* ›house‹ + ›I, me‹ = *házam* ›my house‹ and ›the house is mine‹. The forms of plural third person (*házuk* ›their house‹, *nézik* ›they look at (def. conj.)‹, *nézniük* ›to look at (infinitive)‹, *velük* ›with them‹) are an exception: in these cases the plural marker *-k* changed its function and became a possessive suffix, and this marker returns in some other cases of the plural paradigm, too: *nézi-te-k* ›you (Pl. 2nd) look at‹, *velünk* ›with us‹, etc. The *-j* of Sg. 3 and of Pl. 3 forms was an intrusive consonant (Old Hungarian *almá+j+á* ›his/her apple‹) and spread analogically to other stems.

Connecting the tables of the evolution of function words and affixes with each other, and based on other facts of Hungarian language history we can come to the following conclusions:

The transformation of some postpositions to adverbial end-suffixes was a typical case of grammaticalization in Hungarian. However, it occurred only in the cases of those postpositions that evolved from nouns with an endsuffix in unmarked possessive constructions. These postpositions later became extinct, as their

<sup>31</sup> This is also true for the inflectional endsuffixes of infinitives (*néznem*, *nézned*, *néznie* stb. ›to look Sg. 1., Sg. 2., Sg. 3‹) and for the postpositional forms of personal pronouns: *velem*, *veled*, *vele* stb. (›with me‹, ›with you‹, ›with him/her/it‹).

descendant endsuffixes took up their functions (pl. *\*royol* > *-ról/-ről* ›(delative) off, from‹; *\*eret* > *-ért* ›(causal-final) for the purpose of‹).

After the Old Hungarian period postpositions and adverbial endsuffixes never grammaticalized in unmarked possessive constructions anymore, since the possessive relation became marked in Hungarian and the creation of unmarked constructions stopped. Marked possessive constructions are still a rich source in the creation of newer postpositions.

Most of the function words in Hungarian didn't turn into affixes, they kept their word-status.

Category shift among function words is a rare phenomenon in Hungarian, especially the grammaticalization version of it. We can register this phenomenon only some cases, like in modal word > particle (pl. *talán* > *tán* ›maybe‹) pattern.

#### 4. Conclusion

Grammaticalization is a very complex phenomenon, it can affect more linguistic levels at one time and takes its course through centuries. During lectures and courses about grammaticalization and language change at the universities we can touch upon several subjects of historical and general linguistics. We could say, grammaticalization is the perfect candidate to show all the important things about language change and language history.

Károli Gáspár University of the Reformed Church  
Department of Hungarian Linguistics  
[csillader@gmail.com](mailto:csillader@gmail.com)

#### References

Davidse, Kristin; Vandelanotte, Lieven; Cuyckens, Hubert (Hg.): *Subjectification, intersubjectification and grammaticalization*. Berlin/New York, In press.

Dér, Csilla Ilona: Önálló nyelvváltozás-e a degrammatikalizáció? In: Tolcsvai Nagy, Gábor; Ladányi, Mária (Hg.): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII*.

- Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből.* Budapest 2008 (2008a), 121–160.
- Dér, Csilla Ilona: Grammatikalizáció. In: *Nyelvtudományi Értekezések 158* (2008 [2008b]), 405–439.
- Detges, Ulrich; Waltereit, Richard (eds): *The paradox of grammatical change. Perspectives from Romance.* Amsterdam/Philadelphia 2008.
- Eythórsson, Thórdallur (Hg.): *Grammatical change and linguistic theory: the Rosendal papers.* Amsterdam / Philadelphia 2008.
- Forgács, Tamás: Lexikalizálódási és grammatikalizálódási folyamatok frazeológiai egységekben. In: *Magyar Nyelv* 99 (2003), 259–273.
- Givón, Talmy. The evolution of dependent clause morpho-syntax in Biblical Hebrew. In: Traugott, Elizabeth Closs; Heine, Bernd (eds): *Approaches to grammaticalization.* Vol. II. Amsterdam / Philadelphia 1991, 257–310.
- Hajdú, Péter. *Bevezetés az uráli nyelvtudományba. A magyar nyelv finnugor alapjai.* (4. kiadás) Budapest 1988.
- Harris, Alice; Campbell, Lyle: *Historical syntax in cross-linguistic perspective.* Cambridge 1995.
- Haspelmath, Martin: Does grammaticalization need reanalysis? In: *Studies in Language* 22/ 2 (1998), 315–351.
- Haspelmath, Martin: On directionality in language change with particular reference to grammaticalization. In: Fischer, Olga; Norde, Muriel; Perridon, Harry (Hg.): *Up and down the cline: The nature of grammaticalization.* Typological Studies in Language 59. Philadelphia / Amsterdam 2004, 17–44.
- Himmelman, Nikolaus P.: Lexicalization and grammaticization: opposite or orthogonal? In: Bisang, Walter; Wiemer, Björn; Himmelman, Nikolaus P. (eds): *What makes grammaticalization – a look from its components and its fringes.* Berlin 2004, 21–42.
- Honti, László: A magyar igekötő: nyelvünk kései jövevénye? In: Bakró-Nagy, Marianne; Bánréti, Zoltán; É. Kiss, Katalin (eds): *Újabb tanulmányok a strukturális magyar nyelvtan és a nyelvtörténet köréből. Kiefer Ferenc tiszteletére barátai és tanítványai.* Budapest 2001, 357–367.
- Joseph, Brian D.: Is there such a thing as „grammaticalization”? In: *Language Sciences* 23 (2001), 163–186.
- Korompay, Klára: A névszóragozás. In: Benkő, Loránd; E. Abaffy, Erzsébet; Rácz, Endre (eds): *A magyar nyelv történeti nyelvtana II/1. A kései ómagyar kor. Morfematika.* Budapest 1992, 355–410.



- Lehmann, Christian: *Thoughts on grammaticalization: A programmatic sketch*. Arbeiten des Kölner Universalien-Projekts 48. Cologne 1982.
- Lindström Tiedemann, Therese: *The history of the concept of grammaticalisation*. PhD Thesis. University of Sheffield 2005.
- López-Couso, María José; Seoane, Elena; Fanego, Teresa (eds): *Rethinking grammaticalization: New perspectives*. Typological studies in language 76. Amsterdam / Philadelphia 2008 (2008a).
- López-Couso, María José; Seoane, Elena; Fanego, Teresa (eds): *Theoretical and empirical issues in grammaticalization*. Typological studies in language 77. Amsterdam / Philadelphia 2008 (2008b).
- D. Máta, Mária: *A magyar szófajttörténet általános kérdései*. Budapest 2007.
- McDaniels, Todd: What's wrong with reanalysis? In: *Toronto Working Papers in Linguistics* 21 (2003), 81–88.
- Newmeyer, Frederick J.: Deconstructing grammaticalization. In: *Language Sciences* 23 (2001), 187–229.
- Norde, Muriel: Deflexion as a counterdirectional factor in grammatical change. In: *Language Sciences* 23 (2001), 231–264.
- Traugott, Elizabeth Closs: From etymology to historical pragmatics. In: Minkova, Donka; Stockwell, Robert (eds): *Studies in the history of the English language: A millennial perspective*. Berlin / New York 2002, 19–49.

## Unscharfe Kategorien im ungarisch-deutschen Vergleich<sup>1</sup>

### 1. Die Problematik der Kategorisierung im Allgemeinen

Um einen Gegenstand wissenschaftlich begreifen zu können, ist eine Strukturierung des Materials unerlässlich. Zur Strukturierung braucht man Kategorien; aufgrund von richtig ausgewählten Kategorien lässt sich die Struktur aus sich heraus entfalten, und der Gegenstand wird begreifbar. Sind die Kategorien richtig konzipiert, lernt man das Wesen des erforschten Gegenstandes kennen; sind sie unangemessen konzipiert, kann das besonders irreführend sein.

Die modernen grammatischen Kategorien wurden anhand des Lateinischen aufgestellt, und sie sind im Großen und Ganzen – wenn auch nicht völlig! – für die Beschreibung indoeuropäischer Sprachen geeignet. Aber was geschieht, wenn die Struktur der erforschten Sprache mit den indoeuropäischen Kategorien nicht übereinstimmt; wie kann man das daraus resultierende Prokrustes-Bett vermeiden?

Das andere Problem der Kategorisierung ergibt sich aus der Tatsache, dass sich – im Einklang mit den lateinischen Traditionen – die Sprachwissenschaft seit Saussure nur mit der *langue* – also mit der Struktur der Sprache – beschäftigt hat. Den Sprachgebrauch ließ sie dabei meist außer Acht. In Ungarn hatte die funktionale Sprachbetrachtung tiefe Wurzeln. In der europäischen Linguistik erreichte sie den ihr zustehenden Rang jedoch erst in den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Über die Rezeption internationaler Trends wirkte sich dies auch auf die ungarische Sprachwissenschaft aus<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, gehalten bei der 36. Österreichischen Linguistiktagung am 6.–8. 12.2008.

<sup>2</sup> Hegedűs 2007, 117.

### 1.1 Überlappungen der ungarischen Kategorien

Das Phänomen voneinander nicht streng abgegrenzter, sondern ineinanderfließender Kategorien ist in der Geschichte der Sprachbeschreibung schon früher formuliert worden. Der Ungar Samuel Brassai stellte u. a. die funktionale Ähnlichkeit von Konjunktiv und Konditional sowie die Interpretationsmöglichkeit des ungarischen Partizips Präsens in manchen Fällen als *nomen actionis*, in anderen Fällen als *nomen agentis* fest. Meiner Kenntnis nach war er der erste, der die Problematik der Wort- und Morphemkategorien aufwarf: die Konjugations- und Derivationskategorien weisen manchmal Ähnlichkeiten auf<sup>3</sup>. Ein weiteres Beispiel bieten die Vertreter der Prager Schule: Skalička und Mathesius untersuchten den Unterschied zwischen Morphologie und Syntax. Zu einer klaren Grenze gelangten sie jedoch nicht. Sie stellten fest, dass »gewiss ist, dass es zwischen den Endungen und Ableitungssuffixen sowie zwischen den Endungen und Formwörtern merkliche Bedeutungsübergänge gibt«, und dass »die Glieder desselben morphologischen Systems funktionell sowohl in die Onomatologie wie auch in die Syntax eingestuft werden können.«<sup>4</sup>

### 1.2 Grobe Übersicht über die Kategorisierungsauffassungen

Eine der wichtigsten Feststellungen der funktionalen Betrachtungsweise ist daher die Theorie der unscharfen Kategorien – nach der Terminologie von Givón »fuzzy categories«. Die Vorstellung von der Unschärfe wurde zuerst im Zusammenhang mit der Bedeutung festgestellt: »Die wirkliche Bedeutung eines Wortes ... ist keineswegs etwas, auf dem das Wort sitzt wie eine Möwe auf einem Felsen. Vielmehr kreist das Wort über seiner Bedeutung wie eine Möwe über dem Heck eines Schiffes.«<sup>5</sup> Aus dieser Unschärfe der Bedeutung ergeben sich Definitionsschwierigkeiten, die zu Widersprüchen und Inkonsistenzen in der Lexikologie und Terminologie führen und Probleme in der Übersetzung verursachen. Die Kategorisierungs-Probleme der Grammatik – der Theoriebildung –

---

<sup>3</sup> Brassai 1860, 354, 367.

<sup>4</sup> Skalička 1957, 298.

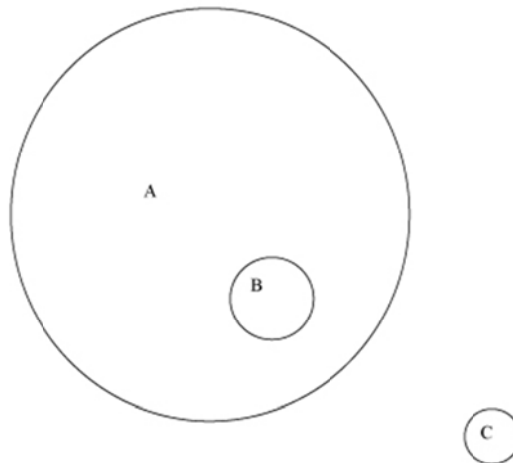
<sup>5</sup> Collingwood, 1938; zt. von Aitchison 1994, 50.

sind gerade auf diese Unschärfe: auf die Vagheit der grammatischen Bedeutungen zurückzuführen.

Kurz zusammengefasst sind dabei hinsichtlich der Kategorisierungsfrage drei Richtungen festzustellen.

Erstens die von Platon bzw. Descartes und neuerdings Chomsky: Die Kategorien des Verstehens sind urwüchsig, separat, neurogenetisch vorgegeben. Die Zugehörigkeit zu diesen Kategorien wird durch das Vorhandensein oder den Mangel von bestimmten kategorialen Merkmalen, d. h. über notwendige und hinreichende Voraussetzungen bestimmt.

Abbildung 1)

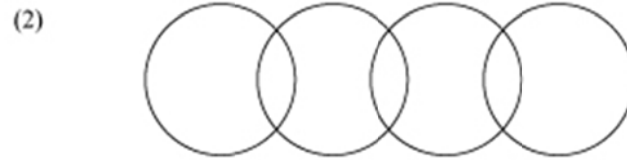


Dabei ist A) die Voraussetzung, die die Kategorienmitgliedschaft bestimmt, und B) ist ein Element der Kategorie, das über die Voraussetzungen verfügt. Verfügt es über diese Voraussetzungen nicht – wie hier C) –, so ist es kein Element der Kategorie.

Die zweite Auffassung wird von Wittgenstein vertreten. Er nimmt an, dass die Kategorien einerseits nicht separat, sondern unscharf und vom Ziel bzw. Kontext abhängig sind. Andererseits besteht nach Wittgenstein unter den verschiedenen Mitgliedern einer Kategorie eine Beziehung der Familien-Ähnlichkeit: »Wir

sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.«<sup>6</sup>

Diese Beziehung lässt sich folgendermaßen darstellen:



Zu einem Kompromiss zwischen beiden Positionen führte die Erkenntnis, dass beide Auffassungen nur je eine Seite der Sprache repräsentieren: überall in der menschlichen Sprache gibt es Kategorien – z. B. lexikalische Einheiten, Morpheme, syntaktische Konstruktionen –, und es gibt Regeln, die ihren richtigen Gebrauch in der Kommunikation steuern.

Diese Regeln sind »doppelgesichtig«: einerseits weisen sie sehr strenge kategoriale Eigenschaften auf, andererseits sind die Grenzen zwischen diesen Kategorien unscharf; die Kategorien fließen gleichsam ineinander über.

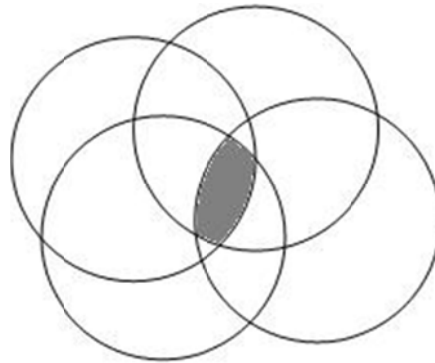
Daraus zieht Givón die Schlussfolgerung, dass keines der beiden extremen Modelle fähig sei, mit Sprache Kognition (Wahrnehmung) und Verhalten (behavior) gleichzeitig zu beschreiben. Der richtige Kompromiss sei die Prototypentheorie. Sie fasst die Kategorien – nach Wittgenstein – als ein Kontinuum auf, mit Zwischenräumen innerhalb und zwischen den einzelnen Kategorien. Innerhalb der Zwischenräume kreuzen sich mehrere Charakteristika, das heißt also, die einzelnen Charakteristika stimmen nicht immer hundertprozentig überein. Aus Abbildung (3) ist ersichtlich, dass die einander kreuzenden Charakteristika einen Überlappungsbereich haben, wo sie einander völlig decken – dieser kann als »typischer Fall« bezeichnet werden. Je weiter eine Erscheinung vom Zentrum

---

<sup>6</sup> Wittgenstein, PU § 66; Zit. von Givón 1984, 13.

liegt – also über je weniger der Charakteristika sie verfügt, desto atypischer kann sie genannt werden.<sup>7</sup>

Abbildung 3



## 2. »Regelmäßige Ausnahmen«

Nach dem formalen Umgang mit den sprachlichen Erscheinungen bedeuten die unscharfen Kategorien eine große Schwierigkeit im Sprachunterricht. Demgegenüber bilden die eindeutig, voneinander scharf abgrenzbaren Kategorien eine sichere Basis. Die Ausnahmen werden als Anomalien behandelt, sie müssen auswendig gelernt werden. Die Schüler haben keine Möglichkeit, über die Ursachen nachzudenken, sie müssen bloß zwischen Regelmäßigem und Unregelmäßigem wählen.

### 2.1 Überlappungen von verbalen und nominalen Suffixen

Die formalen Definitionen helfen oft nichts. Unbrauchbar ist z. B. die formale Bestimmung der Wortklassen Verb und Nomen, die in sämtlichen Lehrmaterialien noch immer aufzufinden ist: »Verb ist, was konjugierbar, Nomen ist, was deklinierbar ist«. Das Hauptproblem liegt an der Vertauschung von Grund und Folge: ein Wort gehört nicht deshalb zu den Verben, weil es konjugierbar ist,

---

<sup>7</sup> S. Givón 1984, 13–14; Eine ausführliche Vorstellung der Entwicklung der modernen Auffassung der sprachlichen Kategorisierung, der sog. »fuzzy categories«, s. Lakoff 1987.

sondern es kann konjugiert werden, weil es ein Verb ist. Die Kategorien scheinen scharf voneinander getrennt zu sein, aber der Schein trügt. In kontrastiven Untersuchungen bestehen die formalen Kategorien die Probe nicht. Im Ungarischen können Verben und Substantive und sogar Präpositionen die gleichen Personalsuffixe zu sich nehmen:

Verbalsuffix		Nominalsuffix		Kasusformen der Personalpronomina	
<i>eszem</i>	<i>ich esse</i>	<i>könyvem</i>	<i>mein Buch</i>	<i>mellettem</i>	<i>neben mir</i>
<i>eszed</i>	<i>du isst</i>	<i>könyved</i>	<i>dein Buch</i>	<i>melletted</i>	<i>neben dir</i>
<i>eszünk</i>	<i>wir essen</i>	<i>könyvünk</i>	<i>unser Buch</i>	<i>mellettünk</i>	<i>neben uns</i>
<i>esztek</i>	<i>ihr esst</i>	<i>könyvetek</i>	<i>euer Buch</i>	<i>mellettetek</i>	<i>neben euch</i>

Nicht nur im Kontrast zwischen zwei Sprachen, sondern auch innersprachlich scheint die klare Klassifikation kompliziert zu sein. Allen, die sich mit ungarischer Grammatik beschäftigen, ist das Besitzerzeichen [s. oben: *könyvem, könyved, könyvünk könyvetek*] als Ausnahme oder Übergangsfall bekannt. Nach der traditionellen Beschreibung hieß es »Besitzersuffix« (rag). Die Kategorisierung der gebundenen Morpheme bietet für die Einordnung eines Suffix [rag] zwei Möglichkeiten:

- a) nach der Funktion (Bedeutung)
- b) nach der Reihenfolge des Morphems [Positionierung des Morphems in der Folge von Suffixen]

Nach der Funktion weist diese Art der Suffixe deklinations- und konjugationsartige Eigenschaften auf: dazu gehören sowohl die satzgliedbezeichnenden (Kasus-)Suffixe als auch die personalbezeichnenden Suffixe – das ist die Einteilung nach der Funktion (a).

Nach dem Gesichtspunkt b) gehört aber das Besitzersuffix nicht in diese Gruppe, weil ein regelmäßiges Suffix die Wortform abschließt, ihm kann nichts mehr folgen, aber die Besitzersuffixe können noch weitere Adverbial(kasus)suffixe zu sich nehmen:

*Add ide a tollamat!* – ›Gib mir meinen Stift!‹ – dem Besitzer-suffix folgt noch ein Akkusativsuffix.

Bei der Einordnung der besitzerbezeichnenden Endungen scheint ein unversöhnlicher Gegensatz zwischen a) und b) aufzutreten:

– Eine solche Endung schließt das Wort nicht ab – wie die Mitglieder beider Gruppen –, auf sie können Kasusendungen folgen.

– Solche Endungen bezeichnen Personen, sie haben ein vollständiges Paradigma – wie die Verben –, aber sie werden an Substantive angeschlossen. So werden die Besitzersuffixe als »Anomalie« behandelt, und man kann ad infinitum darüber diskutieren, ob sie als »rag« zu gelten haben oder als »jel« (Zeichen), das weitere Suffixe hinter sich zulässt.

### 2.1.1 Überlappung vom grammatischen und adverbialen Kasus

Wie wir sehen, steht die formale Klassifizierung der ungarischen Suffixe auf wackeligen Füßen. Eine Eigenschaft von mehreren – nämlich dass ihnen noch weitere Suffixe folgen können – wird herausgehoben, und auf dieser Grundlage werden sie heute in die Gruppe der Flexionszeichen einbezogen. Warum die Grenze zwischen Flexionszeichen und Suffix eben bei der Erweiterbarkeit gezogen wird; warum andere mit Personalsuffix auftretende Wortarten wie z. B. Postpositionen (*mellettem, alattad*) und sogar Kasussuffixe, wenn sie an Personalpronomen stehen (*nekem, érted*), nicht so behandelt werden, ist nicht zu erklären.

Eine Lösung, die die Übergänge, die »einander kreuzenden Charakteristika« ebenfalls in Betracht zieht, bietet die funktionale Beschreibung der ungarischen Morphemklassen. Nach dieser Auffassung ist es überflüssig, über die kategoriale Einordnung und Benennung des Affixes zu diskutieren. Wichtig ist es, ihre Funktion und Distribution zu klären; unter »Funktion« gilt es die Benennungs- und Form-(grammatische)-funktion sowie die Proportion der beiden zu beschreiben.



### 3. Unscharfe Kategorien als Fehlerquelle

Die bis jetzt erörterten unscharfen Kategorien sind aufgrund falscher Kategorienbildung zustande gekommen. Eine andere Art der Unstimmigkeit ergibt sich aus der Komplexität der Wirklichkeit, besonders, wenn bei der Bestimmung von Kategorien oder Regeln nur synchron-strukturelle Gesichtspunkte in Betracht gezogen werden. Die Wortfolge im Satz ist ein anschauliches Beispiel dafür. Das Deutsche ist in dieser Hinsicht einfach, Wortfolge in Haupt- und Nebensatz der Satzrahmen lässt sich auf Grund rein grammatischer Kategorisierung erklären. Die Wortfolge der ungarischen Sprache ist ein ziemlich schwieriges Gebiet. Wohl treffen wir schon seit dem 18. Jahrhundert auf Sprachbeschreibungen, die auf die kommunikationsorientierte Wortfolgeregel des Ungarischen hinweisen. Aber bis heute findet man Materialien, die die Wortfolge einfach mit dem Attribut »frei« versehen und damit die gesamte Problematik unter den Teppich kehren.

#### 3.1 Die »freie« Wortfolge des Ungarischen

Kurz zusammengefasst wird die Wortfolge des ungarischen Satzes durch die Kommunikationsabsicht des Sprechenden gesteuert. Das Zentrum des Satzes ist das konjugierte Verb. Was betont wird, kommt vor dem Verb, in Fokusposition:

1) A mama a konyhában megfőzi a levest.	Die Mutter kocht die Suppe in der Küche.
1a) <b>A mama</b> főzi meg a konyhában a levest.	Die Mutter kocht die Suppe in der Küche./ Die M. ist es, die in der Küche die Suppe kocht / Von der M. wird die Suppe in der Küche gekocht.
1b) A mama a <b>levest</b> főzi meg a konyhában.	Die Suppe ist es, die die Mutter in der Küche kocht./ Die Suppe wird von der Mutter in der Küche gekocht.
1c) A mama a konyhában a <b>levest</b> főzi meg.	
1d) A konyhában a mama a <b>levest</b> főzi meg.	
1e) <b>A levest</b> főzi meg a konyhában a mama.	Die Suppe wird in der Küche von der Mutter gekocht.

Wie wir sehen, sind die Variationsmöglichkeiten nahezu unzählbar. Je länger der Satz ist, desto mehr Variationen möglicher Akzentsetzungen können formuliert werden. Grammatisch gesehen sind alle Variationen richtig. Nicht egal ist es jedoch, welcher Satz in welcher Situation geäußert wird, ob Frage und Antwort zusammenpassen oder nicht. Falls nicht, sprechen wir von pragmatischen Fehlern. Denken wir an die Prototyp-Abbildung von Givón: Einer der Kreise stand dort für das pragmatische Charakteristikum der betreffenden Äußerung.

### 3.1.2 Freie vs. gebundene Wortfolge in Präfixkonstruktionen mit Adverb

Eine noch größere, durch formale, strukturelle Regeln nicht erklär-bare Schwierigkeit bedeutet die Erweiterung eines Satzes mit einem Adverb. Ist das Prädikat ein präfigiertes Verb, so gibt es theoretisch zwei Möglichkeiten. Das Adverb kann zum einen vor dem präfi-gierten Verb stehen:

2a)  
*A kisfiú gyorsan elfutott.                      Der kleine Junge lief schnell weg.*

zum anderen direkt vor dem Verb:

2b)  
*A kisfiú gyorsan futott el.                      Schnell lief der kleine Junge weg.*

Satz 2a) ist nicht emphatisch, demgegenüber ist Satz 2b) empha-tisch, *gyorsan* – das Adverb steht in Fokusposition, es erweitert das Verb selbst, der Satz antwortet auf die Frage:

Hogyan futott el a kisfiú?                      Wie lief der kleine Junge weg?

Es wird also nach dem Modus des Laufens gefragt. Mit dem Adverb »schnell« wird das Stammverb erweitert, das Präfix *el-* mit der aspektualen Funktion (perfektiv) ergänzt das adverbiale Syntagma. Die Abbildung dieser Bezeichnung:

*[gyorsan futott] el – [lief schnell] weg*

Demgegenüber erweitert das Adverb im 2a) nicht das Verb, sondern es bezieht sich auf die gesamte Äußerung:

*gyorsan [elfutott a kisleány] – schnell [weglief]*

– bzw. auf das Verbalpräfix, das die Funktion der Perfektivität trägt:

*[gyorsan el] futott a kisleány – [schnell weg] lief*

In diesem Fall fungiert *gyorsan* nicht mehr als Modalbestimmung, sondern eher als Grad- bzw. Maßbestimmung.

Die richtige Frage, auf die Satz 2a) antwortet, lautet:

*Mi történt? – Was ist geschehen?*

(Um die Problematik der Beziehung zwischen Adverb und Verbalpräfix verständlicher zu machen, muss hinzugefügt werden, dass das Präfix ursprünglich ebenfalls als Adverb fungierte, es erwarb erst durch einen Grammatikalisierungsprozess seine aspektbezeichnende, vorwiegend grammatikalische Funktion.)

Außer der modifizierenden Funktion innerhalb des Satzes bezeichnen diese Wortfolgevarianten auch einen Unterschied auf Textebene. 3a) schließt den Text bzw. die Gedankenfolge ab:

3a)

*A kisleány meglátta a mérges kutyát*    *Der kleine Junge sah/erblickte den wütenden Hund und lief schnell weg.*

*és gyorsan elfutott.*

X                      2a)

Die Reihenfolge der einander folgenden Episoden ist: Grund (X) > Folge (2a)

Ist die Modalbestimmung betont, gibt sie dem Hörer das Signal, dass die Situation noch nicht abgeschlossen ist – es wird noch etwas folgen:

*A kisleány gyorsan futott el, nehogy a mérges kutya megharapja.*    *Der kleine Junge lief schnell weg, damit ihn der wütende Hund nicht beiße.*

3b)                      X

Die Reihenfolge ist: Grund (3b) > Folge (Ziel) (X)

Die Lage scheint interessant zu sein im Falle eines anderen Adverbs *ritkán* (*selten*).

4a)

*A kisfiú ritkán futott el.*

*Der kleine Junge lief selten weg.*

Eine andere Variation, vergleichbar mit 2a) im Beispiel oben, gibt es nicht. Das »Sprachgefühl« erlaubt nicht, etwa zu sagen: *+A kisfiú ritkán elfutott.*

### 3.1.3 Prozessorientierte Erklärung der Wortfolge

Das Sprachgefühl [die muttersprachliche Kompetenz] ist kein mysteriöser Instinkt, es lässt sich erklären. Der Forscher muss nur den Mut haben, die Grenzen der zufälligerweise aufgestellten Kategorien zu übertreten und die Forschung auf einer anderen sprachlichen Ebene zu beginnen. Im vorliegenden Fall wird die Antwort von der Semantik geliefert.

Es gibt Adverbien, deren Bedeutung die Gültigkeit des Prädikats – bzw. der Mitteilung – verringert. Z. B.: *alig* (*kaum*), *soha* (*nie*), *egyáltalán nem* (*überhaupt nicht*). Dazu gehören auch Modalbestimmungen, die keine Quantoren sind, sondern über eine vollständige Lexik verfügen: *hibásan* (*fehlerhaft*), *tökéletlenül* (*unvollständig*), *rosszul* (*schlecht*) usw. Hierher gehört auch die Adverbialbestimmung *ritkán*. Eine wichtige Regel der ungarischen Wortfolge ist: Der verneinte Satzteil steht immer in Fokusposition, d. h. direkt vor dem Verb. (Diese Regel wurde in den ungarischen Sprachbüchern für Ausländer – besonders für Deutsche – schon Ende des 18. Jh. aufgestellt, aber die systematische, auf kognitiver Grundlage erstellte Erklärung stammt von János Fogarasi [1838]).

Bis zu diesem Punkt kann ein Teil der Regel formuliert werden: Je mehr das Adverb die Gültigkeit der Äußerung verringert, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es in Fokusposition – also direkt vor dem konjugierten Verb – steht.

Das Gegenteil bilden diejenigen Adverbien, die eine die Gültigkeit der Äußerung verstärkende Bedeutung haben bzw. die Bedeutung des Verbalpräfixes verstärken und steigern : *mindig*

(*immer*), *alaposan* (*gründlich*), *egészen* (*vollständig/komplett*). Sie stehen immer vor dem präfigierten Verb.

So haben wir auch schon die beiden Pole der Regel für den Gebrauch von Adverbien in Sätzen, deren Prädikat ein präfigiertes Verb ist: Am negativen Pol befinden sich die »gültigkeitsverringernenden« (negativen) Adverbien, die immer in Fokusposition stehen; am anderen Ende haben wir die »verstärkenden« Adverbien, die nie in Fokusposition stehen können. Den Prototyp, den »normalen« Fall bilden diejenigen Adverbien, die, abhängig vom Sprecher, entweder betont oder unbetont sein können.

Als Erweiterung kann noch hinzugefügt werden: die Modaladverbien, die sich nicht auf das Verb, sondern auf die Äußerung als Ganzes beziehen, stehen gleichfalls nie in Fokusposition: z. B. *tényleg*, *valóban* – *wirklich*, *talán* – *vielleicht*.<sup>8</sup>

Die bisherigen Beispiele zeigen, dass die Wortfolge der Adverbien von der Semantik bzw. vom semantischen Wirkungsbereich des Adverbs bestimmt wird, der sich schon auf den schmalen Pfaden zwischen Semantik und Pragmatik befindet. Eine formale Regel – wie im Deutschen – kann nicht angegeben werden, der Sprachlerner muss das Gewebe der Funktionen bzw. Operationen durchschauen, es als Prozess auffassen. Die Abbildung 3 von Givón zeigt, dass es unter den vielen Kreisen mehrere Überlappungen gibt, und bloß die Absicht des Sprechers entscheidet, welche von mehreren Möglichkeiten in der betreffenden Situation richtig ist.

Die oben genannten Erscheinungen scheinen ziemlich kompliziert zu sein. In der Praxis, im Unterricht des Ungarischen als Fremdsprache kann das ganze Gewebe der Überlappungen den Studierenden nur schrittweise und nur induktiv vermittelt werden. Auf den untersten Stufen werden nur die einzelnen Zusammenhänge, Zuordnungen von Form und Gebrauchsregel vorgestellt. Z. B. werden diejenigen Adverbien aufgezählt, die immer betont sind oder die nie betont werden dürfen, und dazu mit mehreren Beispielen die nicht eindeutigen Fälle. Die höchste Stufe, die Zusammenfassung und systematische Erklärung der Problematik der

---

<sup>8</sup> S. Hegedűs 2004, 297; Kiss 2009.

Wortfolgeerscheinungen muss prozessartig angegangen werden. Das Leitprinzip dieses Verfahrens, anhand dessen die einzelnen Sonderregeln zustande kommen, ist die Parallelität von Verneinung und Betonung: Es können nur Begriffe betont werden, deren Grenzen scharf genug sind, um sie mit der Menge/Klasse der ähnlichen Begriffe zu vergleichen und sie daraus hervorheben zu können. Die Verneinung ist ein Extremfall der Hervorhebung bzw. des Vergleichs und bedeutet einen Anhaltspunkt im Umgang auch mit unscharfen Begriffen.

#### 4. Konfliktpunkte im deutsch-ungarischen Vergleich

##### 4.1 Transitivität

Die Adverbien sind ein Beispiel dafür, dass für ein und denselben Fall in einer Sprache eindeutige, klare, formale Regeln zur Verfügung stehen, während der Lernende in der anderen Sprache mehrere Umstände in Betracht ziehen muss. Im Deutschen helfen die festen Wortfolgeregeln, im Ungarischen gibt es so etwas nicht. Eine umgekehrte Erscheinung lässt sich bei dem komplexen Problembereich der Verben beobachten, die transitiv oder intransitiv sein können. Auf Grund dieser Eigenschaft werden diese Verben auch *labile Verben* genannt<sup>9</sup>. Im Falle von *trocknet*, *kocht*, *steckt*, *klebt* kann man nur im Kontext entscheiden, ob sie transitiv, also Handlungs- bzw. Tätigkeitsverben sind oder mediale Verben, bei denen das Subjekt nicht Agens-, sondern Patiens-Funktion hat. Die Fehleranalyse zeigt, dass Ungarn diese Verben oft mit dem Reflexivpronomen *sich* versehen:

- 5) +*Der Briefumschlag klebt sich nicht richtig.*
- + *Die Wäsche trocknet sich im Wind.*
- + *Der Lehrer kocht sich vor Wut*

Das ist eine typische Interferenzerscheinung: die Lerner wollen unbewusst das Zeichen der Transitivität, das im Ungarischen immer vorhanden ist, ersetzen. Grund dafür ist die Regelmäßigkeit, mit der im Ungarischen die transitiven und intransitiven Verben vonein-

---

<sup>9</sup> Szathmári 2007, 388.

ander unterschieden werden; entweder beide oder nur die eine Funktion wird durch ein Morphem veranschaulicht:

a)

<b>Stamm</b>	<b>transitiv</b>	<b>intransitiv</b>
<i>szép</i> – schön (Adjektiv) <i>ép</i> - Passiver Stamm, ursprünglich Adjektiv: ›vollständig, unbeschädigt‹	<i>szépít</i> – macht schön <i>épít</i> – baut	<i>szépül</i> – wird schön <i>épül</i> – wird gebaut
<i>szár</i> - Passiver Stamm	<i>szárít</i> – trocknet (macht trocken)	<i>szárad</i> – trocknet (wird trocken)
<i>rag</i> – Passiver Stamm	<i>ragaszt</i> – klebt (macht kleben; ältere Form: <i>kleiben</i> )	<i>ragad</i> – klebt

b)

<b>Absoluter Stamm, intransitiv</b>	<b>Abgeleitetes transitives Verb:</b>
<i>fő</i> – kocht	<i>főz</i> – kocht
<i>nő</i> – wächst	<i>nővel</i> – vermehrt, steigt <i>nőveszt</i> – lässt etw. wachsen

c)

<b>Absoluter Stamm, transitiv</b>	<b>Abgeleitetes intransitives Verb</b>
<i>ír</i> – schreibt	<i>íródik</i> – lässt sich schreiben, wird geschrieben
<i>kezd</i> – beginnt	<i>kezdődik</i> – beginnt

Bei der passiven Verwendung treten interessanterweise keine Fehler auf:

*6) Die Wäsche wird getrocknet.  
Das Schild wird an die Tür geklebt.*

Der Übergang vom aktivischen Gebrauch zum anderen Pol – dem passivischen Gebrauch – erfolgt, ohne dass der Sprecher eine Interferenz bemerkt. Der Grund dafür ist, dass die an der Oberfläche

erscheinende Form mit der Fehlerquelle, dem fehlerhaft gebildeten medialen Verb nichts zu tun hat: die Passivform wird aus dem für die Ungarn »natürlichen« transitiven Handlungsverb gebildet.

#### 4.2 Modi

Ebenso irreführend ist der Vergleich des ungarischen Imperativs mit dem deutschen Konjunktiv / Imperativ, wenn er auf der Grundlage scharf voneinander getrennter formaler grammatischer Kategorien geschieht. Die wichtigsten Funktionen dieser Kategorien sind: *Aufforderung*, *indirekte Rede*, *Haltung des Sprechers zur Äußerung*. Im Deutschen werden diese Funktionen durch Indikativ – Konjunktiv I und II, nach anderer Einteilung Indikativ – Konjunktiv – Imperativ ausgedrückt. Mit Hilfe der gründlichen Analyse der einzelnen Funktionen und der Zuordnung der entsprechenden Formen zu diesen Funktionen sollen die Sprachen im einzelnen beschrieben werden, erst danach folgt der Vergleich zwischen zwei formal-funktionalen Systemgeweben. Dass es selbst innerhalb einer Sprache Überlappungen gibt, weist darauf hin, wie wichtig es wäre, diese Analyse schon im Rahmen des muttersprachlichen Unterrichts durchzuführen – ein gutes Beispiel dafür bietet Menzels Grammatikwerkstatt<sup>10</sup>, die sowohl im Muttersprachen-, als auch im Fremdsprachenunterricht mit Gewinn einsetzbar ist.

Bei der Beschreibung des Modusystems spielt selbst die Terminologie eine wichtige Rolle. Es kann irreführend sein, wenn die Benennung einer Funktion zur Benennung einer grammatischen Kategorie dient, obwohl mit der grammatischen Kategorie mehrere Funktionen ausgedrückt werden können. Das ist der Fall im Ungarischen, wo drei grammatische Kategorien des Modus unterschieden werden: Indikativ – Konditionalis – Imperativ. Die Verbform der indirekten Rede, der indirekten Aufforderung, der *soll*-Frage, des Zweifels wird weder aus funktionaler noch aus formaler Perspektive erwähnt. So ist es kein Wunder, wenn die Ungarn mit dem System der deutschen Konjunktivformen riesige Probleme haben.

---

<sup>10</sup> Menzel 1999.



Einige Beispiele für die Polyfunktionalität der mechanisch aufgestellten grammatischen Kategorien und der Vielfalt der Funktionen:

	Grammatische Kategorie		Funktion
	Ungarisch	Deutsch	
5a) <i>Hozd ide a tollat!</i> ,Hol den Kugelschreiber!‘	Imperativ	Imperativ/ Konjunktiv I. 2. Pers. Sing.	Direkte Aufforderung
5b) <i>Nem tudom, hogy idehozzam-e a tollat.</i> ›Ich weiß nicht, ob ich den Kugelschreiber holen soll.«	Imperativ	›sollen«, oder Konjunktiv I.	Frage nach der Absicht des Sprechers
5c) <i>Elmegyek, hogy idehozzam a tollat.</i> ›Ich gehe um den Kugelschreiber zu holen.«	Imperativ	um + zu + Inf. Konstruktion	Finalsatz
5d) <i>Azt mondta János, hogy hozzam ide a tollat.</i> ›János hat gesagt, ich soll den Kugelschreiber holen.«	Imperativ	›sollen«, oder Konjunktiv I.	Indirekte Aufforderung
5e) <i>Idehoznád a tollat?</i> ›Würdest du mir den Kugelschreiber holen?‹	Konditional	Konditional /Konj. I. od. ›würde« + Infinitiv	Höfliche Aufforderung
5f) <i>Nem hiszem, hogy János idehozná a tollat.</i> ›Ich glaube nicht, dass János den Kugelschreiber holen würde.«	Konditional	Konditional /Konj. I. od. ›würde« + Infinitiv	Zweifel
5g) <i>Ha János idehozná a tollat, tudnék írni.</i> ›Würde János den Kugelschreiber holen, könnte ich schreiben.«	Konditional	Konditional /Konj. I. od. ›würde« + Infinitiv	Reale Bedingung

Diese Vergleichstabelle des deutsch-ungarischen Modusystems dient nur als Beispiel, die detaillierte kontrastive Analyse s. Hegedűs 1991, 2002; Péteri 2007.

## 5. Fazit

Die Bestimmung der Konfliktpunkte zweier Sprachen ist ein Grundprinzip des auf kontrastiver Basis beruhenden Sprachunterrichts. Ein rein theoretischer Ansatz mit seinen scharfen Kategorien erlaubt es nicht, einzelne Sprachen in ihrer Vielfalt zu beschreiben. Der Humboldt'sche Gedanke<sup>11</sup> über die Verschiedenheit der Sprachen wird von Haspelmath weitergeführt – er bezweifelt sogar die Daseinsberechtigung der auf Grund des Englischen aufgestellten theoretischen Rahmen.<sup>12</sup> Im Unterricht genügt es nicht, die parallelen Ebenen der Sprachen nebeneinander zu stellen, sondern es muss immer ein gemeinsamer Punkt, ein *tertium comparationis* gesucht werden. Dieser Punkt hat immer etwas mit der Funktion zu tun: abhängig von Unterrichtsziel und -stufe wird darunter eine pragmatische oder – wie in den oben genannten Fällen – eine grammatische Funktion verstanden. Dass die pragmatischen Funktionen keine festen Grenzen haben, ineinander übergehen, zieht niemand in Zweifel. Warum wählen wir Sprachpädagogen diesen Ansatz im Grammatikunterricht so selten?

(P.S.: Die Polyfunktionalität der Sprache macht dem Sprachlehrer das Leben schwer, aber das ist noch lange kein Grund, im Namen der Einfachheit die Tatsachen zu fälschen.)

---

<sup>11</sup> »Ihre Verschiedenheit ist nicht eine von Schällen und Zeichen, sondern eine Verschiedenheit der Weltansichten selbst«. (HGS, Bd. 4, S. 27)

<sup>12</sup> »These frameworks are thus as aprioristic as generative grammar, and they inherit the problems of apriorism. Both FG and RRG emphasize that they want to avoid the well-known Anglocentrism of generative syntax, but they do not draw the conclusion (which I regard as compelling) that one should not approach languages with a pre-established set of concepts at all and describe each language in its own terms, i.e. without a framework.« Haspelmath 2008, 13.

**Literatur:**

Aitchison, Jean: *Wörter im Kopf. Eine Einführung in das mentale Lexikon*. Tübingen 1997.

Brassai, Sámuel: A magyar mondat. In: *Akadémiai Értesítő* 1 (1860), 279–399.

Collingwood, R.G. *The principles of art*. Oxford 1938.

É. Kiss, Katalin: Scalar adverbs in and out of focus. In: Dies. (Hg.): *Adverbs and Adverbial Adjuncts at the Interfaces*. Berlin, New York 2009, 297–316.

Fogarasi, János: Eureka. In: *Athenaeum* II (1838), 13: 193–198, 16: 241–249, 19: 289–297.

Givón, Talmy: *Syntax. A Functional-typological Introduction*. Amsterdam / Philadelphia 1984.

Haspelmath, Martin: Framework-free grammatical theory. In: Heine, Bernd / Narrog, Heiko (Hg.): *The Oxford Handbook of Grammatical Analysis*. Oxford 2008.

Hegedűs, Rita: A konjunktívusz problémája a németben és a magyarban [Die Problematik des Konjunktivs im Deutschen und im Ungarischen]. In: *Hungarológiai ismerettár*. Budapest 1991, 63–74; *Dolgozatok a magyar mint idegen nyelv és a hungarológia köréből* [Arbeiten aus dem Bereich Ungarisch als Fremdsprache] 26, Budapest 1991, 17–30.

Hegedűs, Rita: Hilfe oder Hindernis – Welche Rolle spielt die Vermittlung der ungarischen Grammatik im DaF-Unterricht? In: Katona, A. u.a. (Hg.): *A tanári mesterség gyakorlata. Tanárképzés és tudomány*. Budapest 2002, 611–620.

Hegedűs, Rita: *Magyar nyelvtan. Formák, funkciók, összefüggések* [Ungarische Grammatik. Formen, Funktionen, Zusammenhänge]. Budapest 2004.

Hegedűs, Rita: A magyar nyelv funkcionális megközelítésből. In: Hegedűs Rita; Nádor Orsolya (Hg.): *Magyar nyelvmester. Tanulmányok a magyar mint idegen nyelv és a hungarológia köréből* [Ungarischer Sprachmeister. Aufsätze aus dem Bereich Ungarisch als Fremdsprache]. Budapest 2007, 112–122.

Lakoff, George: »The importance of characterization«, ch.I. Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind. In: Aarts, Bas; Denison, David; Keizer, Evelien; Popova, Gergana (Hg.): *Fuzzy Grammar. A Reader*. Oxford 2004, 139–177.

Menzel, Wolfgang: *Grammatikwerkstatt. Theorie und Praxis eines prozessorientierten Grammatikunterrichts für die Primar- und Sekundärstufe*. Seelze 1991.

Péteri, Attila: Verbmodus und Satzmodus. Der Imperativ und der Imperativsatz im Deutschen und im Ungarischen. In: Mária Balaskó; Petra Szatmári (Hg.): *Sprach- und Literaturwissenschaftliche Brückenschläge. Vorträge der 13. Jahrestagung der GESUS in Szombathely, 12.–14. Mai 2004*. 369–383.

Skalička, Vladimír: Die Beziehung zwischen Morphologie und Syntax. In: Sgall, Petr (Hg.): *Typologische Studien*. Braunschweig 1957, 294–307.

Szatmári, Petra: Medium im deutsch-ungarischen Vergleich. In: Balaskó, Mária; Szatmári, Petra (Hg.): *Sprach- und Literaturwissenschaftliche Brückenschläge. Vorträge der 13. Jahrestagung der GESUS in Szombathely, 12.–14. Mai 2004*. Lincom Europa 2007, 383–390. und <http://krakau2006.anaman.de/beitraege/szatmari.pdf>

## **Als wir noch nicht verspätet waren ...**

### **Zur ersten bedeutenden Epoche des Ungarischunterrichts**

#### *1. Unterschiede zwischen dem Ungarischunterricht im Ausland und in Ungarn*

Den Ungarischunterricht im 19. Jahrhundert charakterisieren im Wesentlichen zwei Merkmale: Einerseits nahm zu dieser Zeit die institutionalisierte Vermittlung der ungarischen Sprache und Kultur im Ausland ihren Anfang. Andererseits wurde in Ungarn selbst mit dem Unterricht des Ungarischen als Zweitsprache für die nicht-ungarischsprachige Bevölkerung begonnen. Letzterer hebt sich nicht nur durch seine geographische Bestimmtheit und seine Zielgruppe, sondern auch durch Dauer, Ziele und Methoden des Unterrichts von den ausländischen Unterrichtsstätten ab, die auf freiwilliger Basis, entweder in organisierter Form oder zufällig zustande kamen.

Der wichtigste Unterschied bestand in der Motivation der Ungarischlernenden: Während man im Ausland freiwillig lernte, sich aus eigenem Interesse an der Sprache, der Kultur oder etwa der rebellischen Politik der Magyaren um 1848/49 für das Ungarischlernen entschied, war der Ungarischunterricht in Ungarn in Gesetzen zur Verbreitung der ungarischen Sprache festgeschrieben, so dass Ungarisch früher oder später für alle zum Pflichtfach wurde. Dementsprechend fiel auch die emotionale Beziehung der Lernenden zum Sprachunterricht unterschiedlich aus: während sie im Ausland eindeutig positiv war, löste in Ungarn ein wachsendes Unbehagen die anfängliche (obwohl bereits damals nicht einheitliche) Begeisterung ab: immer mehr wuchs die Angst, die Muttersprachen der Nationalitäten würden in der Hintergrund gedrängt, ja sogar bewusst nicht am Leben gehalten.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nádor 2002.

Die Zielgruppen und die organisatorischen Rahmenbedingungen waren ebenfalls unterschiedlich: Nachdem in Ungarn der Ungarischunterricht zunächst an den Sekundar-, später auch in den Elementarschulen sowie an Lehrerbildungs- und anderen Hochschulen und schließlich (im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts) sogar in den Kindergärten eingeführt worden war, bestand die Lernerschaft im Wesentlichen aus den 4- bis 18jährigen, die (im Prinzip) über lange Jahre und kontinuierlich Ungarisch lernten. Zusätzlich organisierten vielerorts Schulen sowie (z. B. im Falle der jüdischen Bevölkerung) die Glaubensgemeinden den Ungarischunterricht in Form von Kursen. Demgegenüber lernten im Ausland, abgesehen von einigen Ausnahmen, Erwachsene vor allem in Privatstunden Ungarisch, wobei uns nur sporadische Angaben zu Dauer und Intensität des Unterrichts zur Verfügung stehen. Die Institutionalisierung setzte in Fiume (heute Rijeka), das nationalitätenrechtlich eine besondere Stellung einnahm, sowie an den im Laufe des Jahrhunderts entstandenen Universitätslehrstühlen in Wien, Prag und Helsinki, am Theresianum in Wien und am Sprachinstitut der Universität in Pest ein.

## *2. Teilnehmer und ihre Motivation sowie Methoden des Ungarischunterrichts im 19. Jahrhundert*

Soll ein Überblick über die Vermittlung einer Fremdsprache gegeben werden, richtet sich das Augenmerk der Forscher zunächst auf folgende Fragen:

- a) Wer lernt die Sprache und warum?
- b) Wer lehrt und mit welchen Materialien wird gearbeitet?
- c) Ist der Sprachunterricht (auch unter Berücksichtigung der angewendeten Methoden) effektiv? Oder anders gefragt: Werden die gesetzten Lernziele erreicht?

Die Geschichte des Sprachunterrichts in dieser Epoche zu erschließen, ist ein recht schwieriges Unterfangen. Die Feststellung des auf diesem Gebiet renommierten Autors A. P. R. Howatt, der in seinem Werk *A History of English Language Teaching*<sup>2</sup> schrieb, die größte

---

<sup>2</sup> Howatt 1984, 131.

Schwierigkeit seien mangelnde Dokumentationen und Aufzeichnungen, gilt auch für den Gegenstand unserer Untersuchung. Nur vereinzelt lassen sich direkte oder indirekte Dokumente finden, die empirische Daten belegen. Zu den wenigen Akteuren, die ihre Konzepte des Sprachunterrichts in mehreren Schriften darlegten, gehören z. B. Zsigmond Deáky (Lucca), József Márton (Wien) und Szende Riedl (Prag).

Untersucht man die Geschichte des Ungarischunterrichts im 19. Jahrhundert, so wird zunächst deutlich, dass wir sehr wenig darüber wissen, wer die mehreren Dutzend im Ausland verlegten Grammatiken und Lehrbücher benutzte. Zwar werden vereinzelt in Vorworten oder in Widmungen Namen genannt, diese bezeichnen jedoch diejenigen, die die jeweilige Veröffentlichung finanziell unterstützten. Was die zugrunde gelegten Methoden betrifft, so lassen sich auf diese durch die Struktur der Lehrwerke selbst sowie durch die manchmal recht umfangreichen Vorworte Rückschlüsse ziehen. Jedes der Lehrwerke nutzt eine lebende Mittlersprache, die der jeweiligen Staatssprache bzw. der Muttersprache der Studenten entspricht. Auch strukturell sind die Lehrwerke ähnlich konzipiert: Zunächst wird die Sprache vorgestellt, wobei das Spektrum von dem deskriptiven Ansatz, der auf dem Kasusystem des Lateinischen basiert, bis zur funktionalen Betrachtung mit Viel-Kasus-System reicht. Der Sprachbeschreibung schließen sich Übersetzungsaufgaben an, die einzelnen sprachlichen Aspekten zugeordnet sind. Es folgen in der Regel weitere ergänzende Kapitel mit Beispielen für relevante Sprechakte sowie in manchen Fällen auch eine Textsammlung mit (zeitgenössischen!) literarischen Texten sowie ein Wörterverzeichnis. Unter den im Ausland herausgegebenen Lehrwerken finden sich nur wenige, die den Sprachlehrbüchern im heutigen Sinn entsprechen. Die meisten von ihnen sind je nach Kompetenz der jeweiligen Autoren mehr oder minder gelungene Sprachbeschreibungen, ergänzt durch eine Auswahl von Texten zu Literatur, Geschichte und Geographie Ungarns. Durch diese landeskundlichen Informationen sollten der hohe Wert der ungarischen Sprache und Kultur belegt sowie zeit- und ortsspezifische Motivationen gestärkt werden – wie z. B. das Interesse der Engländer für die Revolution und den Freiheitskampf von 1848/49.

Was die Methoden des Ungarischunterrichts betrifft, so war *im Ausland* die *Grammatik-Übersetzungsmethode*, der vorherrschende Ansatz der damaligen Zeit, prägend. Zwar kam das Wort »praktisch« in den Titeln mehrerer Lehrwerke des Ungarischen vor, dies enttäuscht aber, wenn wir es mit heutigen Begriffen zu verstehen suchen. Howatt fand dafür folgende Formulierung:

To us ›practical‹ is more or less a synonym for ›useful‹ but in the nineteenth century a practical course was also one which required *practice*. That is, it contained exercises of various kinds, typically sentences for translation into and out of the foreign language, which were another novel feature of the grammar-translation method. There is, of course, another reason for the emphasis on practice, namely the high priority attached to meticulous standards of accuracy which, as well as having an intrinsic moral value, was a prerequisite for passing the increasing number of formal written examinations that grew up during the century.<sup>3</sup>

Den Ungarischunterricht für die nicht-ungarische Bevölkerung in Ungarn prägte die Stellung des Ungarischen als Umgebungs- bzw. als »Zweitsprache«. Fungiert eine Sprache als Umgebungssprache, ist dies eine andere Konstellation, als wäre sie eine Fremd- oder auch Zweitsprache. Unter Umgebungssprache wird eine sprachliche und sprachlernerische Situation verstanden, in der für die Mehrheit, die in einem Ort die relative Minderheit bildet, die Sprache der relativen Mehrheit gleichzeitig die Sprache der sozialen Umgebung ist. Als Beispiel kann die heutige Vojvodina (Serbien) angeführt werden: In einigen Ortschaften dieser Region, in denen die ungarische Bevölkerung die Mehrheit und die serbische die Minderheit bildet, lernen nicht nur die Ungarn die Amtssprache Serbisch, sondern auch die Serben Ungarisch. Der Zugang zur Umgebungssprache ist nicht altersbedingt, er entspringt vielmehr den Bedürfnissen des Alltags und zeitigt sofort einen messbaren sozialen Nutzen. Im 19. Jahrhundert fungierte das Ungarische vor allem in Orten mit gemischten Ethnien als Umgebungssprache, indem sich die verschiedenen

---

<sup>3</sup> Ebd., 132.



Bevölkerungsteile die Sprache der jeweils anderen Ethnie weder in der Schule noch in einer anderen organisierten Form, sondern vielmehr durch spontane alltägliche Kontakte aneigneten. Das so erreichte Sprachniveau mag sicherlich nicht sehr hoch gewesen sein, es befähigte die Sprecher jedoch, Situationen des Alltags sprachlich zu meistern – und dies war nicht das Ergebnis der ungarischen Sprachengesetze, sondern einzig und allein durch Dauer und Qualität der interethnischen Beziehungen bedingt. Somit war in solchen Ortschaften eine gewisse Zweisprachigkeit erreicht, was den Schluss nahelegt, dass hier die direkte Methode effektiver angewendet werden und der institutionalisierte Ungarischunterricht im Elementar- und Sekundarbereich insgesamt weitaus größere Erfolge verzeichnen konnte.

Für den Begriff *Zweitsprache* gibt es zahlreiche Definitionen. Eine davon setzt ihn in den Kontext der Staatssprache: Lernt ein Sprecher die Staatssprache im Anschluss an seine Muttersprache, in schulischer oder einer anderen Organisationsform auf einem Niveau, das ihn zu mündlicher und schriftlicher Kommunikation befähigt, eignet er sich demnach eine Zweitsprache an. Die Bedingungen, unter denen Zweitsprachenerwerb in diesem Sinne in Ungarn stattfand, waren teils die gleichen, teils jedoch andere als für den Erwerb der Umgebungssprache. Zunächst einmal war ersterer ein bewusster und nicht freiwilliger Lernprozess, der (zweitens) im Vergleich zu Orten mit gemischter Bevölkerung vor einem sprachlich relativ homogenen Hintergrund stattfand: im Ungarn des 19. Jahrhunderts fielen ja nicht nur Sprachgrenze und Staatsgrenze auseinander, sondern es gab auch innerhalb der Sprachgrenzen Orte, in denen sich die Minderheitenethnie in relativer Mehrheit befand, so dass für sie überhaupt keine Notwendigkeit bestand, Ungarisch zu können. Sie konnte im schulischen Ungarischunterricht die Sprache lernen – aber nicht erwerben. Der weitere Kontext war jedoch ähnlich wie der der Umgebungssprache: Beide Prozesse fanden auf dem Gebiet des Ziellandes statt, was die Methoden sowohl des Spracherwerbs als auch des Sprachlernens beeinflusste – wobei die von den pädagogischen Fachautoren propagierte direkte Methode nur zaghafte Verbreitung fand.

Methodisch war also der Ungarischunterricht des 19. Jahrhunderts von zwei dominierenden Methoden geprägt<sup>4</sup>: der mehrmals leicht modifizierten Grammatik-Übersetzungsmethode einerseits und dem direkten Ansatz andererseits. Beide Methoden unterscheiden sich sowohl in ihrem Ausgangspunkt als auch in ihren Zielsetzungen. Die traditionelle Methode war mit der Verwendung der Muttersprache der Lernenden, der zentralen Rolle der Grammatik und den zahlreichen Übersetzungsübungen in beide Richtungen auf die Vermittlung der Schriftsprache ausgerichtet, konzentrierte sich also nur auf zwei der Fertigkeiten (das Lesen und das Schreiben), während die Hörverstehens- und die Sprechfähigkeit weitgehend vernachlässigt wurden. Demgegenüber baut die direkte Methode auf Prozessen des natürlichen Mutterspracherwerbs auf: sie stellt die mündliche Kommunikation, das Verstehen von Gesprochenem und die Produktion von mündlichen Äußerungen in den Mittelpunkt und lässt die Grammatik erst viel später bewusst werden. Ein wichtiger Vorreiter in der internationalen didaktischen Fachliteratur war neben Francois Gouin, Gottlieb Hennes und Lambert Sauveur – allesamt Anhänger der direkten Methode mit ihrer Orientierung an den kindlichen Spracherwerb in der Familie und der Priorität von Assoziation, Nachahmung und Einprägung – der Ungar Sámuel Brassai. Er kannte die wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Zeit nicht nur sehr gut, sondern hatte diese in mehreren Punkten bereits Jahrzehnte zuvor überholt. Sogar Wilhelm Viëtor, der das theoretische Fundament der direkten Methode lieferte, stützte sich in vielen Aspekten auf Brassais in deutscher Sprache verfasste Studie von 1881, die mit dem Titel *Reform des Sprachunterrichtes in Europa: ein Beitrag zur Sprachwissenschaft* in den Blättern zur Vergleichenden Literaturwissenschaft [Összehasonlító irodalmi Lapok] erschien. Brassai veröffentlichte bereits 1845 ein Buch, das zum effektiven Deutschlernen beitragen sollte. In diesem *Leitfaden zum Erlernen des Deutschen*<sup>5</sup> formuliert er die Grundsätze des Fremdsprachenunterrichts, die heute noch als modern gelten: die Fokussierung auf Sätze, die Forderung, statt von Wörtern von Sätzen auszugehen, die zentrale Rolle des Verbs sowie das Prinzip der

---

<sup>4</sup> Bárdos 2005.

<sup>5</sup> Brassai 1845.

schrittweisen Progression und der Konsequenz (nämlich dass nur mit bekannten Vokabeln geübt werden soll). Gleichzeitig lässt er die Grammatik induktiv ermitteln, wobei er Sprache und Grammatik voneinander abgrenzt<sup>6</sup>. Während die Zeitgenossen in Ungarn wenig von der Pionierrolle Brassais wussten, wurde der Stellenwert seines Werks im Ausland sehr wohl erkannt. Viëtor veröffentlichte 1882 eine Streitschrift mit dem Titel *Der Sprachunterricht muß umkehren! Ein Beitrag zur Überbürdungsfrage*, in der er die Grammatik-Übersetzungsmethode ablehnte und als primäre Aufgabe des Sprachunterrichts formulierte, die gesprochene Sprache zu vermitteln. Um dieses Ziel zu erreichen, seien eine gute Aussprache sowie die Herausbildung von Sprechmustern unerlässlich. Das Übersetzen verwirft Viëtor zwar nicht, er will es jedoch statt Anfängern erst Fortgeschrittenen zur Aufgabe machen. Stures Auswendiglernen, sei es in der Vokabel- oder in der Grammatikarbeit, lehnt er konsequent ab<sup>7</sup>. Die neue Methode fand viele Anhänger (unter anderem auch Maximilian Berlitz, Begründer des nach ihm benannten Sprachinstituts), da immer offensichtlicher wurde, dass lebende Sprachen mit dem Ziel gelernt werden, diese auch sprechen zu können – während das bloße Einpauken von Konjugationen und Deklinationen als Selbstzweck Lernende, die reisen, neue Freunde finden und Kulturen kennenlernen wollten, wegen der zu erwartenden Strapazen eher abschreckte. Problematisch war, dass den Lehrern entsprechende Kompetenzen fehlten, was zu Ungleichverteilungen bei der Lehrstoffplanung und in der Folge zur Überforderung der Lernenden führte. Der Enthusiasmus für das Neue ließ oft vergessen, dass nicht jeder Lerner (und auch nicht jeder Lehrer) für die direkte Methode geeignet ist. Später wurden die Grundsätze leicht modifiziert und es entstanden je nach Zielsetzung des jeweiligen Sprachunterrichts verschiedene Varianten der direkten Methode. In Ungarn war die Zeit für eine methodische Wende von dem Zeitpunkt an reif, an dem Ungarisch als Staatssprache unterrichtet wurde. Zwar vollzog sich diese Wende sowohl in Lehrbüchern als auch in Lehrerhandreichungen, in der Alltagspraxis setzte sie sich jedoch nicht vollständig durch. Fachautoren im ausgehenden

---

<sup>6</sup> Szépe 2005, 73–75.

<sup>7</sup> Bárdos 1997, 40–41.

19. Jahrhundert schrieben Dutzende von Artikeln und Aufsätzen, in denen sie darlegten, auf welche Weise die ungarische Sprache effektiv unterrichtet werden kann. Alle waren sich einig, dass die Grammatik-Übersetzungsmethode dafür kein geeignetes Mittel ist, dennoch fand sie in den recht großen Klassen der Minderheitenschulen noch lange Zeit Anwendung, und Pädagogen, die eine Erneuerung unter Berücksichtigung der spezifischen ungarischen Verhältnisse anstrebten, waren heftiger Kritik ausgesetzt. Ein methodischer Streit dieser Art entspann sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in der Zeitschrift *Magyar Pedagógia* (Ungarische Pädagogik) zwischen Pál Rakodczay und Samu Kolumbán. Rakodczay behauptet: »Der Ungarischunterricht für nicht-ungarische Kinder wird genauso praktiziert wie für ungarische Kinder«<sup>8</sup>, um danach die Lateinkenntnisse früherer Generationen als Beispiel anzuführen, die mangelhaft blieben,

... weil sie den ganzen Lehrstoff auf Latein einpauken mussten. Und was sollen unsere slowakischen, rumänischen oder deutschen Kinder einpauken? Weitschweifend erzählte, konfuse Sachen, die sie gar nicht verstehen. Die Konstruktionen sind überladen mit komplizierten adverbialen Bestimmungen, die selbst ungarische Kinder kaum verstehen. Unsere Bücher werden von Menschen geschrieben, die weder ungarische Kinder noch die Ungarn als solche kennen.

Anschließend stellt er fest: »Also muss für die nicht-ungarischen Kinder eine völlig andere Grammatik her als für ungarische.«<sup>9</sup> Er stellt das Verb in den Mittelpunkt und führt dessen bestimmte und unbestimmte Konjugation parallel und mit zahlreichen Beispielen

---

<sup>8</sup> »az idegen ajkú gyermek tanítása egy kaptára van húzva a tősgyökeres magyar gyermekével.«

<sup>9</sup> »mert az egész tananyagot latinul vágták be. De mit vágatunk be mi a tót, oláh, német gyermekkel? Hosszú lére eresztett valamiket, a miket nem ért. A konstrukciók rakvák tekervényes határozós jelzőkkel, miket a magyar gyermek is alig ért meg. Tankönyveinket oly emberek írnák, a kik nem ismerik a nem magyar gyermeket, s olykor a magyart sem.« (549) [...] »egészen más nyelvtan kell a magyar és más a nem magyar gyermek számára.« (Ebd.)

ein. Großen Wert legt er auf den Grundsatz der schrittweisen Progression und integriert Ausspracheübungen in den Lehrplan. Er fordert, Sprache und nicht Grammatik zu unterrichten und ist von der verstärkenden Wirkung von in ungarischer Sprache dargebotenen Schulfächern überzeugt (das heißt, dieser Eckpfeiler des inhaltsbasierten Sprachunterrichts wurde von ihm bereits im 19. Jahrhundert erkannt). Dabei lehnt er aber all die Elemente der traditionellen Methode nicht ab, die den Lerner seinen gesetzten Zielen näherbringen – eine Tatsache, die ihm Samu Kolumbán, seinerseits Autor mehrerer Aufsätze über die »natürliche« Methode im *Néptanítók Lapja* [Blatt der Volkslehrer] im Jahr 1895 ankreidet. Rakodczays Methode sei demnach nicht nur nicht neu oder modern, sondern »... nichts anderes, als eine *grammatikbasierte Unterrichtsmethode*, die zwar *direkt* ist, da sie ja einerseits die Sprache nicht durch Übersetzen, sondern durch Gespräche vermittelt, die jedoch andererseits schablonenhaft, langweilig, unnatürlich und deshalb sehr schwierig ist.«<sup>10</sup> Er beschreibt die wichtigsten Merkmale beider Hauptmethoden und merkt an, dass auch eine dritte Methode denkbar wäre, nämlich eine Kombination aus den beiden anderen. Rakodczays hätte jedoch seine eigene nicht im erforderlichen Maße ausgearbeitet<sup>11</sup>. Auch er erwähnt, dass die Lehrpläne zum Gesetz von 1879 auf der traditionellen Grammatik-Übersetzungsmethode basieren, dass also der grammatische Ansatz beispielsweise im Sekundarbereich unverändert geblieben sei – bestenfalls würden einige Dialogübungen in den Unterricht integriert. Die von Kolumbán ausführlich dargelegte Methode ist eigentlich nichts anderes als eine allgemeine Beschreibung der direkten Methode, die jedoch, abgesehen von einigen wenigen Hinweisen, die Besonderheiten des Ungarischen weitgehend unberücksichtigt lässt. Auf diese Weise ist sie eher für die allgemeine Pädagogikgeschichte aufschlussreich.

3. *Zwei Fachautoren der Epoche: Vilmos Groó und János Madzsar*

---

<sup>10</sup> »nem más az, mint *nyelvtani alapon tanító módszer*, a mely *direkt* ugyan, mert nem fordítatva tanít, hanem beszélgetve, de sablonos, unalmas, nem természetes s mint ilyen felette nehéz.« (22)

<sup>11</sup> Siehe ebd.

Die meisten methodischen Handbücher zur effektiven Vermittlung des Ungarischen erschienen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Dieser Aufwärtstrend markiert gleichzeitig auch eine zahlenmäßige Entwicklung auf dem Markt der Lehrbücher. Jetzt tragen jene immer fundierteren Versuche erste Früchte, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darauf ausgerichtet waren, die nicht-ungarische Bevölkerung zu einem umfassenden Gebrauch der Staatssprache zu befähigen. Dieser didaktische Wandel soll nun anhand der Werke von Vilmos Groó und János Madzsar, zwei Autoren von Lehrbüchern und Lehrerhandreichungen, dargestellt werden.

Groó veröffentlichte 1881 einen Leitfaden für Lehrer von Schülern mit Slowakisch als Muttersprache<sup>12</sup>. In diesem wird eine Methode vorgeschlagen, die die Vorteile des traditionellen und des natürlichen Ansatzes verbindet, deren sprachbeschreibenden Teil jedoch eine innere Sicht auf die Sprache gegenüber der für Sprachlernende entwickelten funktionalen Betrachtung dominiert. Zwar besteht Groó nicht rigoros auf der einsprachigen Vermittlung, dennoch ist er bestrebt, ganz im Sinne der in der direkten Methode vorgeschlagenen Progression der Grammatik Leben einzuhauchen. Den Unterschied zwischen Grammatik- und Sprachunterricht konnten leider nur wenige Sprachlehrer erkennen, geschweige denn in die Praxis umsetzen. Groós Leitfaden zielt auf den *Grammatikunterricht*, eine Tatsache, die bei der Bewertung des folgenden Absatzes aus seinem Werk zur Darstellung der bestimmten und der unbestimmten Konjugation berücksichtigt werden muss<sup>13</sup>.

Nachdem er auf die bereits früher eingeführten Paradigmen Bezug genommen hat, fährt er fort:

Wenn ich den Satz sage: »Én várok valakit«, kann man denn durch diesen Satz wissen, auf wen ich warte? Či je v tej vete doplnok vety určený? Prečo nevieme z tejto vety, koho

---

<sup>12</sup> Groó 1881.

<sup>13</sup> Ebd., 94–96.

čakám? Lebo je doplnok vety neurčený. In diesem Satz wird also die Handlung unbestimmt (neurčite) ausgedrückt.  
»Én várom Károlyt.« Wisst ihr nun, auf wen ich warte? Wie wird die Handlung in diesem Satz ausgedrückt? Určite. Bestimmt. Sagt weitere Sätze, in denen die Handlung unbestimmt ausgedrückt wird und dann noch einmal dieselben Sätze, indem jedoch die Handlung bestimmt ausgedrückt wird. Das Subjekt soll in jedem Satz das Personalpronomen »én« sein.

Vety takto tvorené napíšeme na tabulu, osobite určité a neurčité.

z. B. Én látok valamit.                      Én látom az ablakot.<sup>14</sup>

Darauf folgen das Bewusstmachen und die Formulierung der Definition. Auf den ersten Blick mag die abwechselnde Nutzung ungarischer und slowakischer Erklärungssätze irritierend sein, wahrscheinlich jedoch erklärten die Lehrer in den von Nationalitäten bewohnten Gebieten nicht anders. Der Autor ist zwar bestrebt, den Lernprozess der Lernumgebung anzupassen, indem er den Lehrstoff in der Muttersprache der Schüler vermitteln lässt, er bleibt jedoch im engen Korsett der traditionellen Grammatik gefangen. So gibt er etwa beim Substantiv nur die üblichen vier Fälle an und handelt die anderen bei den Suffixen ab, hebt also die Eigentümlichkeiten des Ungarischen nicht deutlich genug hervor. Der oben gezeigte Beispielabsatz soll einen der schwierigsten grammatischen Aspekte vermitteln. Obwohl dabei bestimmte und unbestimmte Konjugation einander gegenübergestellt werden,

---

<sup>14</sup>»Mondok egy mondatot: »Én várok valakit.« Lehet-e ezen mondatból megtudni, kit várok? Či je v tej vete doplnok vety určený? Prečo nevieme z tejto vety, koho čakám? Lebo je doplnok vety neurčený. Ezen mondatban határozatlanul (neurčite) van kifejezve a cselekvés.  
»Én várom Károlyt.« Tudjátok-e most már, kit várok: Hogy van ezen mondatban a cselekvés kifejezve? Určite. Határozottan. Mondjatok több mondatot, melyekben a cselekvés határozatlanul van kifejezve és ugyanazokat úgy, hogy a cselekvés határozottan legyen kifejezve. Az alany legyen minden mondatban személyes névmás: »én«. Vety takto tvorené napíšeme na tabulu, osobite určité a neurčité. pl. Én látok valamit. Én látom az ablakot.« (Groó 1881, 94f)

werden in der Erklärung zu viele Fachtermini als bekannt vorausgesetzt und gleichzeitig zu wenige Beispiele dargeboten.

Ebenfalls von Vilmos Groó stammt das Lehrbuch für die zweite bis vierte Klasse<sup>15</sup>. Dieses Büchlein besteht aus vier Hauptteilen. Der erste Teil enthält 16 Lese- und Schreibübungen, allesamt sowohl in Hand- als auch in Druckschrift. Auf diesen folgen im zweiten Teil 110 Lesetexte, die an sich zwar nichts Besonderes beinhalten, wobei jedoch die sich jeweils anschließenden Aufgaben eine Portion Kreativität und die aktive Nutzung des in anderen Fächern Gelernten erfordern. So wird nach dem Lesetext Nr. 105 über den Himmel (*Az ég*) folgende Aufgabe gestellt: Schreibe jeweils 4 Sätze über 1) die Sonne 2) den Mond 3) die Wolken 4) den Regen. Zum Lesetext Nr. 101 über das Thema Heimat (*A haza*) stehen zusätzlich zu den Aufgaben zum Textverstehen auch solche wie diese: »In welchem Komitat befindet sich unser Ort? Nenne die Berge, die Gewässer und die Städte unseres Komitats. Womit beschäftigen sich die Einwohner in unserem Komitat?«<sup>16</sup> Die vierte Einheit ist ein slowakisch-ungarisches Wörterbuch, das Vokabeln und relevante grammatische Formen in der Reihenfolge der Lektionen strukturiert aufzählt (wie z. B. *nekem van = ja mám*), während die letzte Einheit Grammatiktabellen als Systematisierungshilfen umfasst. Hat man das Werk oder eine Lehrerhandreichung zu einem etwas früher herausgegebenen Buch ähnlicher Art einmal durchblättert, gewinnt man mehr Verständnis für die Lehrer, die in den Zeitschriften *Magyar Pedagógia* und im *Néptanítók Lapja* ihrem Unmut Ausdruck verliehen.

János Madzsar verfasste mehr als zehn Sprachlehrbücher und Lehrerhandreichungen für die ethnischen Minderheiten. Sein *Leitfaden zum Unterricht des Ungarischen*<sup>17</sup> fasst, im Gegensatz zu Groós Leitfaden, Ansichten und Ratschläge eines praktizierenden Pädagogen zusammen. Als Anhänger der direkten Methode geht

---

<sup>15</sup> Groó 1898.

<sup>16</sup> »Melyik megyében van a mi helységünk? Nevezd meg megyénk hegyeit, vizeit, városait! Mivel foglalkoznak megyénk lakosai?«

<sup>17</sup> Madzsar 1876.



Madzsar jederzeit von Sätzen und realen sprachlichen Situationen aus und vermittelt die Grammatik induktiv in spiralen Strukturen:

Ich wollte mit meinem Buch nur zeigen, dass Kinder keine Grammatik brauchen und dass ihnen die einzelnen Details in Gesamteindrücken und nicht in zusammenhanglosen Sätzen dargeboten werden müssen. Die Sprachlehrer sollen jedoch nicht denken, dass der ganze Sprachunterricht damit abgetan ist. Dieser besteht im Wesentlichen darin, Lesetexte richtig interpretieren und aufsagen zu lassen sowie die Schüler bei Aufsätzen anzuleiten.<sup>18</sup>

Er versucht, seine Grundsätze auch in die Praxis umzusetzen, indem er nicht übersetzen lässt, sondern vielmehr die Einführung und Festigung der gerade vermittelten grammatischen Aspekte um einzelne Wörter strukturiert. Leider fehlen auch in diesem Buch gezielte Übungen zur gesprochenen Sprache, wobei dies ja in der 2. Klasse der Elementarstufe, in der nur die Grundlagen von Schreiben, Lesen und Grammatik unterrichtet werden sollten, eigentlich noch nicht zum Lehrstoff gehörte.

#### 4. Fazit

Aus methodenhistorischer Sicht lief die Vermittlung des Ungarischen als Fremdsprache parallel zu anderen Fremdsprachenunterricht der Zeit. Zwar orientierten sich die Autoren schwerpunktmäßig an der Grammatik-Übersetzungsmethode, dennoch fasste die direkte Methode in den Veröffentlichungen in Ungarn allmählich Fuß und gewann gegen Ende des Jahrhunderts einen immer höheren Stellenwert. Sie wich jedoch in ihrer ungarischen Ausprägung etwas von den in der internationalen Fachliteratur entwickelten Grundsätzen eines Fremdsprachenunterrichts ohne Mittlersprache ab, da hierzulande die jeweiligen Muttersprachen weiterhin als

---

<sup>18</sup> »E művemmel csak azt akartam kimutatni, hogy a gyermekeknek nyelvtanra nincs szüksége s az egyes részleteket összemeleletekben!/ kell nyújtani, nem pedig összefüggéstelen mondatokban. A tanító ne gondolja, hogy ezzel a nyelvtanítás ki van merítve, a nyelvtanítás főképpen az olvasmányok helyes értelmezéséből, elmondásából s a fogalmazás helyes vezetéséből áll.« (Madzsar 1876, 43)

Mittlersprachen fungierten. Die Methode, die sich in Ungarn allmählich herauskristallisierte, versuchte die Vorteile der Grammatik-Übersetzungsmethode einerseits und der direkten Methode andererseits miteinander zu verknüpfen und führte im Wesentlichen zu den modernen Ansätzen des 20. Jahrhunderts mit ihrer Ausrichtung auf kommunikative Kompetenzen. Auch wenn sich über die nationalitätenpolitisch bedingte Motivation viel streiten ließe, so kann doch für die Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts allgemein festgestellt werden, dass diese großen Wert auf die Assimilierung der innerhalb ihrer Staatsgrenzen lebenden nationalen Minderheiten legten, was diesen notwendigerweise den Erwerb der Amtssprache des Landes abverlangte. Heute liegt der Schwerpunkt auf der Integration, die zwar die Kenntnis der Staatssprache voraussetzt, rechtlich jedoch auch eine umfassende Nutzung der Nationalitätensprachen zulässt.

Das 19. Jahrhundert ist für den Unterricht des Ungarischen als Fremdsprache eine Epoche, in der wichtige Grundlagen gelegt wurden. Analysiert man die zahlreichen in Ungarn oder im Ausland herausgegebenen Lehrbücher, so stößt man auf sehr viele grammatische Mängel und problematische Ansätze. Zugleich jedoch kommen in ihnen bereits Entdeckungen zum Vorschein, die auf eine externe Betrachtung der Sprache schließen lassen: dazu gehören in erster Linie das Mehr-Kasus-System der Nomendeklination, das Auftauchen und die Erklärung der Verbalreaktionen oder die Formulierung von Wortstellungsregeln. Interessanterweise legte man schon in dieser Zeit viel Wert darauf, den Lernenden nicht nur die Sprache, sondern auch die Kultur zu vermitteln, so dass in fast jedem Werk geschichtliche, geographische und literarische Texte als Träger landeskundlicher Informationen Platz fanden. Trotz zahlreicher Mängel und zu Recht strittiger Ansichten ist es unsere Aufgabe, die Werte, die unsere Vorgänger, die Grammatik- und Lehrbuchautoren des 19. Jahrhunderts, schufen, zu erschließen und uns selbst bewusst zu machen, dass der vielzitierte Ausspruch, wir Ungarn seien immer etwas später so weit, in diesem Bereich mit Sicherheit nicht zutrifft.

## Literatur

Bárdos, Jenő: *A nyelvtanítás története és a módszerfogalom tartalma* [Die Geschichte des Fremdsprachenunterrichts und der Inhalt des Methodenbegriffs]. Veszprém 1997.

Bárdos, Jenő: *Élő nyelvtanítás-történet* [Eine lebendige Geschichte des Fremdsprachenunterrichts]. Budapest 2005.

Brassai, Sámuel: *Okszerű Vezér a német nyelv tanulásában I. Az egyszerű és az egyszerűen bővített mondat* [Logischer Leitfaden zum Erlernen des Deutschen 1. Der einfache und der einfach erweiterte Satz], Cluj-Napoca 1845.

Groó, Vilmos: *Magyar olvasó- és gyakorlókönyv a tót ajkú népiskolák II., III. és IV. osztályai számára. Írta és szerkesztette Groó Vilmos kir. tanfelügyelő. A sárosi tájnyelvre átídomította Lesskó István képes. képezdei tanár* [Lese- und Übungsbuch für die 2–4. Klassen der slowakischen Volksschulen. Geschrieben und herausgegeben vom kgl. Schulinspektor Vilmos Groó. Für den Dialekt in Sáros bearbeitet vom Hochschullehrer für Pädagogik István Lesskó]. Budapest 1898.

Groó, Vilmos: *Vezérkönyv a magyar nyelv tanítására tót ajkú népiskolákban* [Leitfaden für den Unterricht des Ungarischen in slowakischen Volksschulen]. Budapest 1881.

Howatt, A.P.R.: *A History of English Language Teaching*. Oxford 1984.

Kolumbán, Samu: *A magyar nyelv tanításának új módszere a nemzetiségi iskolákban* [Eine neue Methode des Ungarischunterrichts in den Schulen der nationalen Minderheiten]. In: *Magyar Paedagogia* XII (1903), 21–26.

Madzsar, *Vezérkönyv a magyar nyelv tanításához. Tanítóképezdék és néptanítók számára. I. füzet. Népiskolai második osztály* [Leitfaden zum Unterricht des Ungarischen. Heft 1 für die 2. Klasse der Volksschulen]. Budapest 1876.

Nádor, Orsolya: *Nyelvpolitika* [Sprachpolitik]. Budapest 2002.

Rakodczay, Pál. *A magyar nyelv tanításának új módszere a nemzetiségi iskolákban*. [Eine neue Methode des Ungarischunterrichts in den Schulen der nationalen Minderheiten] In: *Magyar Paedagogia* XI (1902), 548–556.

Szépe, György: *Brassai Sámuel – többek között – mint alkalmazott nyelvész*. [Sámuel Brassai unter anderem als Vertreter der angewandten Linguistik] In: Péntek János (Hg.): *A nyelvész Brassai élő öröksége* [Das lebendige Erbe des Linguisten Brassai]. Cluj-Napoca 2005, 69–75.