

**Die Humboldtsche Universitätsidee in  
Ungarn:  
Die Selbstinterpretation der Universität in  
der Auffassung von Loránd Eötvös**

Während der Reformprozesse der Neuzeit wurde das europäische Ideal von der Universität und wurden die maßgeblichen Universitäten des Kontinents von einem der angesehensten und bekanntesten europäischen universitas-Konzepte beeinflusst: von Humboldts Universitätskonzept, das die Einheit von Forschung und Lehre zur Grundlage hat. Die auf dem Humboldtschen Modell basierenden Universitäten übten und üben bis heute in Europa und in den Vereinigten Staaten entscheidenden Einfluss aus – auch dort, wo die Aktualität des Humboldtschen Konzepts in Frage gestellt oder kontrovers diskutiert wird. Die maßgeblichen europäischen bzw. westlichen Universitäten sind bis zum heutigen Tag in vielerlei Hinsicht vom Geist des Humboldtschen Universitätskonzepts durchdrungen.

Der für die Aufklärung entscheidende Grundgedanke, dass die wissenschaftliche Einsicht durch die Vernunft den Weg zur moralischen Vervollkommnung der Menschheit weist, wird in Humboldts Universitätskonzept in dem Prinzip »Bildung durch Wissenschaft« neu formuliert. Dieses Prinzip, das in der Geschichte der Universität von Anfang an ethischen Gehalt hatte, ist unter dem Aspekt des europäischen Universitätsideals ebenso entscheidend wie der aus der idealistischen Philosophie stammende Gedanke von Humboldts humanistischem Erziehungsideal, von der freien Entfaltung der im Menschen angelegten Fähigkeiten, von der Gedankenfreiheit und der Suche nach der Wahrheit als Selbstbestimmung, als Befreiung von Autorität und allen äußeren Bindungen und als Weg zur moralischen Vervollkommnung.

Kein geringerer Denker als Kant entwickelte wichtige Gedanken, als er zwischen Philosophie im »schulischen Sinn« und Philosophie im »weltbürgerlichen Sinn«, zwischen Philosophie »in sensu schola-

stico« und Philosophie »in sensu cosmopolitico« unterschied. Dieser weltbürgerliche Sinn ähnelt dem, was später Husserl über den Philosophen des 20. Jahrhunderts als Funktionär der Menschheit sagte.<sup>1</sup> Doch Kant verwendete auch den Ausdruck »Schulbegriff der Philosophie« und stellte ihm dem sog. »Weltbegriff der Philosophie« zur Seite: diese Plazierung nebeneinander, die Aufstellung zum Paar nimmt zeitweilig Züge einer Ergänzung, teilweise Züge einer Gegenüberstellung an.<sup>2</sup>

Nimmt man Kants diesbezügliche Textstellen genauer in Augenschein, stellt man fest, dass die Philosophie nach ihrem Schulbegriff unablässig als System von Kenntnissen<sup>3</sup>, als Wissenschaft<sup>4</sup> – und zwar als Wissenschaft höchsten Ranges, die alle anderen Wissenschaften systematisch macht<sup>5</sup> –, als systematische Einheit des Wissens, als logische Vollkommenheit der Kenntnisse<sup>6</sup> bestimmt wird. Ist damit nicht schon alles erschöpft? Ist diese Definition etwa nicht ausreichend weit, umfassend und erschöpfend? Und hat man der Philosophie nicht auf diese Weise zugleich alle vorstellbaren Ehren verliehen? Ja, so könnte es scheinen, aber laut Kant verhält es sich nicht so. Denn es gibt noch einen weiteren Analyseaspekt – so gesehen eine weitere Perspektive –, und diese bezeichnet Kant als einen Weltbegriff bzw. eine weltbürgerliche Perspektive der Philosophie, dem deren Schulbegriff weniger entgegengestellt als ihm vielmehr als Ergänzung beigelegt wird. Aus dieser Perspektive ist die Philosophie nicht nur Wissenschaft – und sei sie auch eine der umfassendsten, die Wissenschaft der Wissenschaften –, sondern das Beziehen aller Kenntnisse und jeder Wissenschaft auf die wesent-

---

\* Dieser Aufsatz basiert auf Forschungen im Rahmen des Projekts K-75840 der OTKA.

<sup>1</sup> Vgl. Husserl 1954, 15.

<sup>2</sup> S. AA XXVIII, 531ff; KrV A 839ff (=B 867ff); außerdem: Kant 1968, Bd. 6, 444ff.

<sup>3</sup> S. AA XXVIII, 532; Kant 1968, 446.

<sup>4</sup> KrV A 839 (= B 867).

<sup>5</sup> AA XXVIII, 533.

<sup>6</sup> KrV A 839 (= B 867).

lichen Ziele der menschlichen Vernunft, der Gesetzgeber der menschlichen Vernunft.<sup>7</sup>

Wenn Ziele angesprochen werden, erscheint hinter den Wissenschaften der lebendige Mensch und hinter der Philosophie der Philosoph, der Träger der Weisheit. Und von diesem Betrachterstandpunkt aus, aus der Perspektive des Weltbegriffs der Philosophie, ist laut Kant »der *practische* Philosoph [...] *eigentlich* Philosoph«<sup>8</sup>, und in diesem Sinne wird »der Philosoph mehr nach seinem Betragen, als nach seiner Wissenschaft bezeichnet.«<sup>9</sup> Man verstand ja, so erinnert Kant, »auch bei den Alten unter dem Namen des Philosophen jederzeit zugleich und vorzüglich den Moralisten.«<sup>10</sup> Denn, so fügt er hinzu: »Nie kann man ohne Kenntniß ein Philosoph werden; aber *nie machen Kenntnisse allein* einen Philosophen aus.«<sup>11</sup>

Der Kantischen Unterscheidung zwischen dem Schul- und dem Weltbegriff der Philosophie liegt die Überzeugung zugrunde, dass die Schule nicht nur ihre eigenen Interessen, die Interessen der Schule, berücksichtigen muss – wie beispielsweise, die Wissenschaft voranzutreiben, die Kenntnisse weiterzugeben, zu vermehren und zu systematisieren –, sondern dass all das: das Weiterbringen der Wissenschaft, das Vermehren der Kenntnisse selbst noch einem anderen Interesse dienen muss, in Kants Formulierung: es muss der

---

<sup>7</sup> Ebd.; AA XXVIII, 532; Kant 1968, 447.

<sup>8</sup> AA XXVIII, 533. Vgl. Kant 1968, 447 (Letztere Formulierung ist auch an der zitierten Stelle der »Vorlesungen nach Pölitz« zu finden.)

<sup>9</sup> AA XXVIII, 533.

<sup>10</sup> KrV A 840 (= B 868).

<sup>11</sup> AA XXVIII, 534. So wie Kenntnisse noch keinen Philosophen machen, ist der Philosoph andererseits auch nicht ohne Kenntnisse möglich: »Denn Weisheit *ohne* Wissenschaft ist ein Schattenriß von einer Vollkommenheit, zu der wir nie gelangen werden. Wer die Wissenschaft hasset und desto mehr die Weisheit liebt«, führt Kant weiter aus, »den nennt man einen *Misologen*. Bisweilen verfallen auch solche in die Misologie, die erst mit Fleiß und Glück der Wissenschaft nachgehangen haben; dann entsteht *diese* Misologie daher, daß ihr Wissen ihnen nicht hat genug thun können« AXXVIII, 534f, siehe auch: Kant 1968, 449: »Der die Wissenschaft hasset, um desto mehr aber die Weisheit liebet, den nennt man einen *Misologen*. Die Misologie entspringt gemeiniglich aus einer Leerheit von wissenschaftlichen Kenntnissen und einer gewissen damit verbundenen Art von Eitelkeit.«)

»ganze[n] Bestimmung des Menschen« dienen.<sup>12</sup> Die Schule muss zwar den Interessen der Schule dienen, aber ihre Aufgabe erschöpft sich nicht darin, sie muss außer ihren eigenen, gleichsam zünftigen Interessen auch höhere Interessen berücksichtigen. In der Fußnote zu der erwähnten Stelle im kritischen Hauptwerk wird konkretisiert: »Weltbegriff heißt hier derjenige, der das betrifft, was jedermann notwendig interessiert«<sup>13</sup> – sozusagen das Interesse der ganzen Welt, könnten wir sagen –, während es sich beim Schulbegriff nur um ein Fach handelt, mit Kants Worten um »Geschicklichkeiten« oder »Fertigkeiten«, die man zu beliebigen Zwecken nutzen kann.

Hinter der Unterscheidung zwischen dem philosophischen Schul- und Weltbegriff steht eine abweichende Auffassung von der stillschweigenden Aufgabe der (schulischen) Philosophielehre und ihrem Ziel und mithin von Aufgabe, Ziel und Mission der »Schule« selbst. Indem Kant in den Weltbegriff der Philosophie den Begriff der Ziele einbezieht und der Schule Aufgaben zueignet, die über ihre eigenen Wände hinausgehen, die sich die Interessen der Welt und jedes Menschen vor Augen halten und allgemeine Ziele der menschlichen Vernunft betreffen, bestreitet er stillschweigend den Rechtsanspruch äußerer, staatlicher oder kirchlicher Instanzen darauf, die Ziele der universitären Lehre – von außen – zu bestimmen und die Philosophie auf den reinen Schulbegriff der Vernunftkunst oder Geschicklichkeit, des Umgehenkönnens oder Beschäftigens mit Begriffen zu reduzieren. Der Weltbegriff der Philosophie steht für den Widerstand gegen die instrumentale Auffassung der Schule und meldet den Anspruch an, dass die Schule zu Fortschritt und Entwicklung der Menschheit nicht nur grundlegende Beiträge leisten kann, sondern zugleich auch eine Verpflichtung, vielleicht sogar eine Mission für sie hat. Kants Auffassung vom Weltbegriff der Philosophie führt in seiner Spätschrift *Der Streit der Fakultäten* zu einer angepassten, stillschweigenden Revision und Umgestaltung der Organisationsordnung der Universität: das der Erforschung und des als Selbstzweck aufgefassten Wissens und der Wahrheit gewidmete Leben stellt für Kant die seit Jahrhunderten traditionell als niedere Fakultät bezeichnete und dementsprechend zuordnete Philosophie

---

<sup>12</sup> KrV A 840 (= B 868).

<sup>13</sup> Ebd.

nicht nur auf die gleiche Stufe wie die höheren Fakultäten (Theologie, Jura, Medizin), sondern weist ihr eigentlich einen höheren Rang zu als diesen.<sup>14</sup>

Dies ist der erste bedeutende Schritt auf dem Weg der von Wilhelm von Humboldt geprägten Universitätsauffassung, die auf der Einheit von Forschung und Lehre und auf der Würde, Selbstständigkeit und Freiheit des Individuums basiert. Die Wissenschaft ist hier nicht ein Mittel im Dienst äußerer Ziele, sondern eine Lebensweise, Menschenformung, moralische Gestaltung und Vervollkommnung. Humboldts Prinzip der *Bildung durch Wissenschaft* ist bei allen zweifellos vorhandenen religiösen Nebentönen als Lebensform und Lebensideal im Wesentlichen säkularisiert. Ein produktives Selbstdenken der Wahrheit in einer Allgemeinheit, die von jeder Autorität und jedem äußeren Ziel befreit. Die Freiheit und Selbstbestimmung des Denkens als Philosophie ist hier zugleich der Weg der moralischen Veredlung und Vervollkommnung. Im Mittelpunkt der Humboldtschen Universitätsauffassung steht eine Philosophie, die nicht nur die anderen Wissenschaften vereint, sondern gemäß Kants zitierter These – der zufolge der »der *practische* Philosoph [...] *eigentlich* Philosoph« ist und »der Philosoph mehr nach seinem Betragen, als nach seiner Wissenschaft bezeichnet« wird – die *universitas* zu einer bestimmten, moralischen Idealen folgenden, ihr Ziel in sich selbst tragenden gemeinschaftlichen Lebensform organisiert.

Das Erwerben und Sammeln von Kenntnissen ist kein Selbstzweck, aber auch nicht Träger ihm selbst äußerer, weltlicher, fachlicher, politischer, kirchlicher Zwecke. Das Erwerben von Kenntnissen steht im Dienst der Menschenformung, der Selbstvervollkomm-

---

<sup>14</sup> S. Kant AA VII, 27ff. Kant unterscheidet die Erforschung der Wahrheit scharf von der Nützlichkeit (s. ebd., 28), und dieser Zug, die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Nützlichkeit, blieb charakteristisch für die gesamte deutsche idealistische Tradition und Universitätsauffassung (s. z. B. Schelling 1859, 256). Zu dem gesamten Fragenkreis sowie zu den Beziehungen zwischen Humboldts Universitätsideal und der idealistischen Philosophie, insbesondere der Philosophie Schellings, siehe ausführlicher meine Monographie Fehér 2007, zur Unterscheidung zwischen Wahrheit und Nützlichkeit insbesondere S. 87–115.

nung, und erst dadurch erlangt es Bedeutung. Die Wissenschaft erscheint hier zugleich als Lebensform.<sup>15</sup>

Das Humboldtsche Universitätsideal basiert auf dem Prinzip der scharfen Trennung von Schule und Universität. Die Wissenschaft ist nach Humboldt als etwas zu betrachten, das noch nicht in seiner Gesamtheit gefunden wurde, das sogar niemals in seiner Gesamtheit gefunden werden kann, nach dem man aber dennoch ausdauernd und ein Leben lang suchen muss.<sup>16</sup> Die Universitäten müssen »die Wissenschaft immer als ein noch nicht ganz aufgelöstes Problem behandeln«, schreibt er, und sie müssen »immer im Forschen bleiben,<sup>17</sup> da die Schule es nur mit fertigen und abgemachten Kenntnissen zu thun hat und lernt«. Das hierauf begründete Prinzip der Einheit von Forschung und Lehre skizziert ein neues Verhältnis zwischen Lehrendem und Lernendem. Der Lernende wird von den zahllosen Zwängen der niederen Schulen frei.<sup>19</sup> Sein Lehrer ist

---

<sup>15</sup> S. Schelling 1859, 238: »Die Wissenschaft richtet gleich unmittelbar den Sinn auf diejenige Anschauung, die, eine dauernde Selbstgestaltung, unmittelbar zu der Identität mit sich und dadurch zu einem wahrhaft seligen Leben führt.« Mit etwas abweichender Betonung formuliert Fichte, der Wissenschaftler, der Gelehrte sei »mehr als irgend ein Stand, ganz eigentlich nur durch die Gesellschaft und für die Gesellschaft da«; er sei »Lehrer des Menschengeschlechtes«, »Erzieher der Menschheit«, ja sogar »ein Priester der Wahrheit«; die Bestimmung der Menschheit bestehe im »beständigen Fortgang der Kultur« (Fichte 1845/46, 330, 331, 332, 333, 336).

<sup>16</sup> Humboldt 1964, 379: »[...] Alles darauf beruht, das Princip zu erhalten, die Wissenschaft als etwas noch nicht ganz Gefundenes und nie ganz Aufzufindendes zu betrachten, und unablässig sie als solche zu suchen.«

<sup>17</sup> Zum Begriff der »Forschung« s. Gadamer 1990, 219f: »Der Begriff des Forschens [...] soll die Unendlichkeit der Aufgabe markieren«; er »[...] umfasst, wohl im Ausgang von dem Begriff des Forschungsreisenden, der in unbekannte Gebiete vorstößt, in gleicher Weise Erkenntnis der Natur wie der geschichtlichen Welt. Je mehr der theologische und philosophische Hintergrund der Welterkenntnis verblaßt, desto mehr wird Wissenschaft als Vorstoß ins Unbekannte gedacht und deshalb Forschung genannt.« Siehe außerdem Riedel 1988, 18, der die gesamte philosophische Erkenntnis als »Forschung« identifiziert.

<sup>18</sup> Humboldt 1964, 377f.

<sup>19</sup> S. z. B. Fichte 1845/46, 401.

kein Aufseher mehr, sondern ein älterer Kollege, der ihn, den jüngeren, in die Wissenschaft einführt. Zugleich verhält es sich nicht so, dass – umgekehrt – der Lehrende für den Lernenden da ist; eher sind beide für etwas Drittes, für die Wissenschaft, da. Der Lernende dient nicht dem Lehrenden, aber der Lehrende auch nicht dem Lernenden; beide dienen einem Dritten: der Wissenschaft (mehr noch: DER Wissenschaft).<sup>20</sup> Dieser Dienst kann natürlich nicht ohne Freiheit vor sich gehen, sein Wesen ist gerade der freie Dienst. Jeder muss ihn selbstständig, allein ausüben, muss forschen, gestalten, mit dem eigenen Kopf denken und sich dabei auch selbst bilden und gestalten. Es ist kein Zufall, dass Kant den Hauptgedanken der Aufklärung zusammenfassend als »Selbstdenken« bezeichnet; darin, dass wir selbstständig, mit unserem eigenen Kopf denken sollen.<sup>21</sup>

Die (anthropologische, philosophische) Grundlage für die Humboldtsche Universitätsauffassung bildet der Wert und die unbedingte Achtung der menschlichen Individualität. Wenn es üblich ist, im Zusammenhang mit dem neuzeitlichen Begriff der Universität (universitas) von zweierlei Einheit zu sprechen: außer der Einheit von Forschung und Lehre auch von der Einheit der Wissenschaften, können wir jetzt sagen: diese Einheit der Wissenschaften wird von einer Philosophie geboten, die die eben zusammengefasste Auffassung geltend macht, genau genommen vom Weltbild der deutschen klassischen humanistischen Metaphysik. Die Philosophie verleiht den Wissenschaften Einheit und Allgemeinheit und fasst sie zugleich in einen Rahmen. Wird der Wissenschaftler nach Humboldts Konzeption vom niemals abgeschlossenen *Streben* nach Wissen charakterisiert, so ist der Bezug zur Philosophie bereits gegeben, denn die Philosophie im ursprünglichen Sinne ist ja nicht der *Besitz* des

---

<sup>20</sup> Humboldt 1964, 376]. An diese Auffassung erinnert Mihály Szegedy-Maszák, als er in seiner Antwort auf die Redaktionsumfrage des *Nappali Ház* bezüglich des Zusammenhangs zwischen Liberalismus und Kultur formulierte, dass die in der universitären Lehre in Ungarn unter Berufung auf das amerikanische System eingeführten Änderungen ziemlich zweiseitig seien, und dass – im Gegensatz zu dem, was modische Zeitströmungen suggerieren – »der Lehrende nicht für den Lernenden da ist, sondern beide für die Wissenschaft« (Szegedy-Maszák 1994, 102).

<sup>21</sup> Kant 1977, 283.

Wissens, sondern gerade der Habitus des *Strebens* nach Wissen und Weisheit. Der Staat hat die Aufgabe, eine solche Universität zu unterstützen; philosophisch gebildete Köpfe sind schließlich (meinte Schelling 1802) zugleich auch die sittlichsten und die besten Diener des Staates.<sup>22</sup>

## II.

Humboldts Universitätsauffassung basiert, darauf wurde bereits hingewiesen, auf einer strengen Trennung von Schule und Universität. Wenn wir gegenüber mancher der vorgestellten Auffassungen von »schulischer Philosophie« Kritik empfinden, so kann gesagt werden: die Kritik der »schulischen Philosophie« schlägt an einem Punkt in eine Kritik der »Schule« um. Wenn wir von der in Ungarn betriebenen schulischen Philosophie sprechen, dann müssen wir auch an die Geschichte des ungarischen Schulsystems und Schulwesens denken. Der dem schulischen Philosophie-Begriff gegenübergestellte Kantsche Weltbegriff der Philosophie ist nämlich organisch verbunden mit der Humboldtschen Universitätsauffassung, die im Zusammenhang mit der Gründung der Berliner Universität, etwa anderthalb Jahrzehnte nach Kants Schrift über den Streit der Fakultäten, entstand. Diese geht von anders gearteten »Schulen« bzw. von einer sehr anderen Idee von »Schule« aus, als sie das ungarische Schulwesen hervorbringen konnte. Jenes ungarische Schulwesen, in dem die Humboldtsche Unterscheidung zwischen »Schule« und »Universität« nie konsequent durchgeführt wurde. Für die ungarischen Universitäten ist der Universitas-Charakter im Humboldtschen Sinne überwiegend ein fernes Desiderat geblieben. Eine Idee, die nur für sehr kurze Zeiträume und eng begrenzt verwirklicht werden konnte. Das halbe Jahrhundert zwischen dem Ausgleich von 1867 und dem ersten Weltkrieg war unter diesem Aspekt vermutlich die produktivste Zeit, in der Humboldts Universitätsidee in Ungarn am wirkungsvollsten war; in dieser Zeit waren an der Universität von Pest zahlreiche hervorragende Wissenschaftler von europäischem Niveau tätig, beispielsweise Loránd Eötvös.

---

<sup>22</sup> Schelling 1859, 259ff.

An diesem Punkt lohnt es innezuhalten und etwas zu verweilen. In seiner Jugend hatte Eötvös nämlich – ebenso, wie viele andere ungarische Wissenschaftler seiner Zeit – Deutschland bereist: drei Jahre lang studierte er in Heidelberg und machte sich dort mit beinahe selbstverständlicher Natürlichkeit diesen Geist zu eigen. Einige Gedanken aus seiner Antrittsrede als Rektor an der Buda-  
pester Universität zeugen davon:

Wollten wir heute eine neue Schule gründen, würden wir zuerst ihre Regeln festlegen, anschließend die Meister dazu suchen, und zu den Meistern die Schüler. Bei der Entstehung der Universität war die Sache anders: zuerst gab es Meister und Schüler, und erst danach folgte die Regel.

Wissenschaftlich ist die Schule, wissenschaftlich ist die Lehre dort, aber nur dort, wo Wissenschaftler lehren. Ich will hinzufügen, dass ich als Wissenschaftler nicht die bezeichne, die *viel wissen*, sondern die, die *die Wissenschaft erforschen*.

Selbstständigkeit im Denken kann nur die Lehre eines Lehrers vermitteln, der selbst immerzu denkt, und gerade diese Selbstständigkeit ist am notwendigsten für den Wissenschaftler [...], das Niveau der wissenschaftlichen Lehre an einer Universität wird allein von der Persönlichkeit ihrer Lehrer bestimmt. Die universitäre Frage ist deshalb vor allem eine Frage der Persönlichkeit, während die Fragen nach der Struktur und den Regeln daneben zweitrangig sind. Im Ausland steht diese persönliche Seite der Frage tatsächlich im Vordergrund [...] Bei uns ist es noch nicht üblich, dem persönlichen Wert eines Lehrers so große Bedeutung beizumessen, wie er es verdient. [...] *Pflege und Lehre* der Wissenschaft sind, wenn auch nicht die lohnendere, so doch eine ganz andere Beschäftigung als die regelgerechte Erledigung sogenannter offizieller Angelegenheiten.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Eötvös 1980, 195f, 201–204 (Hervorhebungen I.M.F.).

Die zitierten Gedanken von Loránd Eötvös schließen an zwei Eckpunkte der Humboldtschen Universitätsauffassung an. Zum einen an das, was Humboldt zielgerichtet knapp folgendermaßen ausdrückte: »Die Hauptsache beruht auf der Wahl der in Thätigkeit zu setzenden Männer.«<sup>24</sup> Das heißt, jede organisatorisch-bürokratische Bindung und Regulierung – die in der *Schule* (anders als in der Universität) erhebliche Beachtung finden muss – gerät in den Hintergrund angesichts der entscheidenden Bedeutung der Wissenschaftlerpersönlichkeit. In Anlehnung an Eötvös' Worte: ganz vorn stehen »Meister und Schüler, und erst danach folg[t] die Regel«.

Dieser Gedanke bestimmte lange, mehr als ein Jahrhundert lang, den Charakter der Universitäten in Deutschland. Noch aus den Reden, die Martin Heidegger in den 1930er Jahren hielt, hallt er wider. In einer Rede, gehalten kurz nach seinem Rücktritt vom Rektorat, beruft sich Heidegger ausdrücklich auf Humboldt. Bei der Gründung der Berliner Universität, so hebt er nachdrücklich den gerade auch von Loránd Eötvös zitierten Gedanken hervor, wurde »[d]as Hauptgewicht [...] nicht auf die äußere Organisation gelegt, sondern in die Berufung und Vereinigung der tüchtigsten Männer, der schöpferischen Denker und vorbildlichen Lehrer. W.v. Humboldt schrieb damals selbst ausdrücklich: »Man beruft eben tüchtige Männer und läßt die neue Universität damit sich allmählich encadrieren.«<sup>25</sup> Mit Eötvös' Worten: »[D]as Niveau der wissenschaftlichen Lehre an einer Universität wird allein von der Persönlichkeit ihrer Lehrer bestimmt. Die universitäre Frage ist deshalb vor allem eine Frage der Persönlichkeit, während die Fragen nach der Struktur und den Regeln daneben zweitrangig sind«. Auf die charakteristische Lage des ungarischen Schul- und Hochschulwesens wirft Eötvös' Klage ein bezeichnendes Licht: »Wollten wir heute eine neue Schule gründen, würden wir zuerst ihre Regeln festlegen, anschließend die Meister dazu suchen ...«.

Der andere mit Humboldt übereinstimmende Zug ist die Betonung der *Forschung*. Die Humboldtsche Unterscheidung zwischen Schule und Universität kommt markant zum Ausdruck in Eötvös' folgenden, bereits zitierten Worten: »Ich möchte hinzufügen, dass

---

<sup>24</sup> Humboldt 1964, 380.

<sup>25</sup> Heidegger 2000, 292. Siehe hierzu Tietjen 1991, 124f.

ich als Wissenschaftler nicht die bezeichne, die *viel wissen*, sondern die, die *die Wissenschaft erforschen*.« Viel wissen kann auch der Lehrer in der Schule, ohne dass er dabei die Wissenschaft vermehrt oder ihren Geist verbreitet.

Auf diesen Gedanken kehrt Eötvös auch andernorts nachdrücklich zurück. In seinem offenen Brief an den Minister Ágoston Trefort beispielsweise schreibt er: »Wie viele gibt es, die zwischen denen, die viel wissen, und denen, die wissenschaftlich gebildet sind, [...] keinen Unterschied machen können.« Dann fügte er hinzu: »[...] als wissenschaftlich gebildet können wir nur den bezeichnen, dessen Geist durch das eingehende Studium des einen oder anderen Faches zum Denken im Allgemeinen befähigt wurde [...], wenn wir von der Universität erwarten, dass sie der Heimat brauchbare Söhne erzieht, müssen wir eifersüchtig auf die Wissenschaftlichkeit der universitären Lehre bedacht sein«. »*Zum Einpauken von Lehrbüchern braucht man keine Universität und keine Professoren* [...]«. <sup>26</sup>

Als vorrangige Aufgabe der Universität erscheinen hier statt Organisation und Lehrbüchern die beispielgebende Persönlichkeit des Wissenschaftlers und die Betonung der wissenschaftlichen Forschung als Eindringen ins Unbekannte und der auf moralische Ideale orientierten beispielgebenden gemeinschaftlichen Lebensform. Die Universität erscheint als ein Ort, als eine Institution, zu deren Aufgaben – ebenfalls auf Humboldts Weise, keineswegs zu unterschätzen – es außerdem gehören kann: »dass sie der Heimat brauchbare Söhne erzieht«.

Dass wir es in der Person von Loránd Eötvös nicht mit einem Philosophen, sondern mit einem Physiker zu tun haben, mindert die Bedeutung der von ihm zitierten Gedanken nicht nur nicht – es steigert sie sogar. Es zeigt am Beispiel eines herausragenden ungarischen Physikers, an der Person eines Wissenschaftlers, der die ungarische Bildungspolitik seiner Zeit, ihre universitär-akademische Welt (für kurze Zeit als Minister und über mehrere Zyklen hinweg als Präsident der Akademie) bestimmte, wie tief, wie grundlegend der Geist der Humboldtschen Universität die wissenschaftliche Kultur der Zeit in Ungarn, Ungarns Weltsicht, durchdrungen hatte.

---

<sup>26</sup> Eötvös 1980, 174ff, 179 (Hervorhebungen: I.M.F.).

### III.

Die zitierten Gedanken von Loránd Eötvös – die Unterscheidung zwischen Schule und Universität, der Vorzug der schöpferischen Wissenschaftlerpersönlichkeit vor die Organisation, die Betonung der »Selbstständigkeit«, die staatlich hervorgehobene Rolle der Bildung – sie alle knüpfen eng an das Humboldtsche Wissenschafts- und Universitätsideal an. Die Auffassung von Wissenschaftlichkeit als selbstständigem Denken, Selbstbestimmung, Selbstformung setzt freilich den in der neuzeitlichen bürgerlichen Tradition wurzelnden Kantisch-idealistischen Gedanken der Individualität, der Menschenwürde, des unbedingten Selbstwertes, der Selbstvervollkommnung des Menschen und der ungehinderten Entfaltung seiner Kräfte voraus und stützt sich durchgehend stillschweigend auf ihn.

»Bei uns ist es noch nicht üblich, dem persönlichen Wert eines Lehrers so große Bedeutung beizumessen, wie er es verdient«, merkt Eötvös kritisch an. Und dann verhält es sich offenbar so: der »persönliche Wert eines Lehrers« kann überhaupt nur von Bedeutung sein, wo der »persönliche Wert« bekannt ist und die gesellschaftliche Atmosphäre durchdringt, wo sinnvoll von jemandes »persönlichem Wert«, vor allem aber von dem »persönlichen Wert« des Individuums als solchem gesprochen werden kann. Der Lehrer kann da einen persönlichen Wert besitzen, wo das Individuum über einen solchen Wert verfügt. Wo die bürgerliche Weltanschauung akzeptiert ist, wo sie nunmehr – sozusagen – Bürgerrecht erlangt hat.

»Bei uns ist es noch nicht üblich, dem persönlichen Wert eines Lehrers so große Bedeutung beizumessen, wie er es verdient« – Eötvös' Ausdrucksweise ist spürbar zurückhaltend, maßvoll und zugleich optimistisch: sie zeugt von bürgerlicher Selbstbeherrschung und Optimismus. Dieses »noch« – das können wir zu Recht sagen – hat auch ein Jahrhundert später noch nicht wesentlich an Aktualität eingebüßt; dieses »noch« ist auch weiterhin, ist *noch* aktuell. In Anlehnung an Eötvös und seine durch ebendieses »noch« suggerierte optimistische Betrachtungsweise können wir formulieren: »[D]em persönlichen Wert eines Lehrers so große Bedeutung beizumessen, wie er es verdient«: nun, dies ist am Anfang des 21. Jahrhunderts, nach unserer Aufnahme in die Europäische Union, »bei uns noch (immer) nicht üblich« oder einfach »noch nicht üblich«. In dieser

Formulierung klingt unausgesprochen mit: wir wollen darauf vertrauen, dass es einmal vielleicht üblich sein wird.

Das Leben der Universitäten in Ungarn konnte sich die für Kants Weltbegriff der Philosophie geforderte Selbstständigkeit und staatlich garantierte Unabhängigkeit vom Staat kaum erkämpfen. Die für die selbstständige Forschung geforderte organisatorisch-institutionelle Selbstständigkeit – mit der diese durchdringenden Geistigkeit: der Idee, die die Grundlage für die institutionelle Realisierung der Freiheit, Autonomie, Würde und Vervollkommnung des Individuums bildet – konnte bei uns in Ungarn noch keine durchschlagenden Erfolge erringen.<sup>27</sup> Eötvös und seine Zeit blieben ein hoffnungsvolles Aufleuchten, eine beispielhafte Ausnahme. Das universitäre Leben wurde nicht so sehr von einer Lebensweise charakterisiert, die der Erforschung der Wahrheit gewidmet war, die Vervollkommnung des Menschen vorantreiben wollte und – vorbildlich für die Gemeinschaft – in diesem Zeichen gelebt wurde. Viel eher war und blieb der »schulische« Charakter bestimmend und als Teil dieses Charakters nicht zuletzt die ständige Präsenz der kirchlich-politisch-ideologischen Kämpfe. Ergebnis letzterer war weniger das Vorantreiben der Bildung oder der Sieg der Wahrheit; sie waren im Gegenteil von Suspendierungen, Pensionierungen und Entlassungen geprägt. Dem Einfluss der staatlich-kirchlichen Instanzen ausgeliefert konnten die Universitäten sich kaum dauerhaft die strukturellen Garantien und die Freiheit für die selbstständige Forschung und Lehre erkämpfen. Unter solchen Bedingungen ist es in gewissem Sinne am charakteristischsten – und zugleich am traurigsten –, wenn keine administrative Retorsion eintrat und der Angegriffene freiwillig darauf

---

<sup>27</sup> Den Geist der Humboldtschen Universität spiegelt gut eine neuere Publikation, die in den neunziger Jahren vom »Deutschen Hochschulverband« herausgegeben wurde, dem angesehenen Verband der deutschen Hochschullehrer, der über zwanzigtausend Mitglieder zählt und eine große Vergangenheit hat. S. *Berufsbild* 1991. Diese Arbeit kann als eine Art ethisch-fachlicher Codex bezeichnet werden, der einen Beruf mit Bezug auf seine äußeren und inneren Verhältnisse und Zusammenhänge vielseitig zu beleuchten versucht. Für die gesellschaftliche Entwicklung und das Schulwesen in Ungarn ist charakteristisch, dass hier ein vergleichbarer Verband niemals zustande gekommen ist.

verzichtete, die jeweils inkriminierten Ansichten zu lehren, wie es beispielsweise Lajos Tarczy tat, als er »1839 [...] von der Verkündung der Hegelschen Philosophie Abstand nahm« und »auf die Lehre der Hegelschen Weisheit verzichtete«. <sup>28</sup>

Hier treffen wir auf einen weiteren charakteristischen Zusammenhang zwischen Schule und Schulphilosophie. Die in der Humboldtschen Tradition bis heute lebendige Unterscheidung zwischen der Universität und der berufsbildenden Hochschule konnte in Ungarn nur in eingeschränktem Maß und für gewisse Zeitabschnitte Geltung erlangen: In Zeiten, in denen entscheidenden Einfluss auf die Welt der Universität und der Wissenschaft Wissenschaftler wie Loránd Eötvös nehmen konnten. In Zeiten, in denen Wissenschaftler von derartigem Format eine entscheidende Rolle einnahmen – einnehmen *konnten*. Die ungarischen Universitäten sind darüber hinaus mit sehr wenigen Ausnahmen bis zum heutigen Tag »Schulen« geblieben. <sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Beóthy 1979, 258. »Professor Tarczy hat seine vorgesetzte kirchliche Behörde«, so schreibt Beóthy, »nicht seines Lehrstuhls »beraubt«, ihn nicht zu »Stellenverlust« verurteilt, sie hat ihm auch nicht verboten, nach seiner Überzeugung zu schreiben und zu denken; sie hat ihm aber offenbar – wenn auch Umstände und Zeitpunkt bis heute nicht vollständig geklärt sind – »davon abgeraten«, Hegels Philosophie *von der Kathedra zu verkünden*« (Ebd., 254).

<sup>29</sup> Der Unterschied zwischen der Universität und jeder berufsbildenden Hochschule ist in der Humboldtschen Tradition demgegenüber bis zum heutigen Tag lebendig. Siehe beispielsweise Morkel 2001, 144: »Für die Politiker steht fest: Aufgabe der Universität ist die berufliche Ausbildung sowie eine Forschung, die der Gesellschaft nützt. Das ist nicht falsch, aber unvollständig. Es trifft auch nicht den Kern, es fehlt das Entscheidende: Das Streben nach Erkenntnis, die Suche nach Wahrheit. Die Suche nach Wahrheit [...] ist die eigentliche Bestimmung der Universität.« Die Arbeit ist in etwas gekürzter Form auch in der Zeitschrift des Hochschullehrerverbandes *Forschung und Lehre* erschienen (Morkel 2000). Wir sollten noch ergänzen: solche Schriften von »humboldt-idealistischem« Tonfall, die das Wesen der Universität als »Suche nach der Wahrheit« bestimmen, sind in Ungarn so gut wie nie anzutreffen, und die durch die Definition suggerierte Attitüde kann – so überhaupt irgendetwas – höchstens ein überhebliches Lächeln auslösen. Mit Eötvös' Wortgebrauch: das Wesen der Universität in die »Suche nach der Wahrheit« zu versetzen, »ist bei uns noch nicht üblich.«

## Literatur

### Siglen

AA = *Kant's gesammelte Schriften*, (hg. Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (später der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin) [= Akademie-Ausgabe]. Berlin 1900ff. Zitiert als »AA«, gefolgt von der Angabe der Band- bzw. Abteilungs-, Band- und Seitenzahl.

KrV = Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* = AA III und IV. Zitiert als »KrV«, gefolgt von der Angabe der Originalpaginierung.

WA = Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden*, Theorie-Werkausgabe, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974. Zitiert als »WA«, gefolgt von der Angabe der Band- und Seitenzahl.

### Fachliteratur

Beóthy, Ottó: »A hegeli tanok magyarországi történetéhez (1818–1844)« [Zur Geschichte der Hegelschen Lehren in Ungarn], In: *Magyar Filozófiai Szemle* XXIII (1979), 249–300.

*Das Berufsbild des Universitätslehrers. Thesen mit Erläuterungen.* Forum. Hrsg. im Auftrag des Präsidiums des Deutschen Hochschulverbandes, Heft 55, Bonn 1991.

Eötvös, Loránd: »Az egyetem feladatáról. Rektori székfoglaló beszéd a Budapesti Tudományegyetemen« [Über die Aufgabe der Universität. Antrittsrede als Rektor an der Budapester Universität]. In: Ders.: *Tudományos és művelődéspolitikai írásaiból* [Aus den wissenschaftlichen und bildungspolitischen Schriften] (Hg. Bodó Barna). Bukarest 1980, 195–211.

— »Néhány szó az egyetemi tanítás kérdéséhez. Nyílt levél Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszterhez«, Eötvös Loránd: *Tudományos és művelődéspolitikai írásaiból*. Bukarest 1980, 171–194.

- Fehér, István M.: *Schelling – Humboldt: Idealismus und Universität. Mit Ausblicken auf Heidegger und die Hermeneutik*, Frankfurt a.M./Berlin/New York 2007.
- Fichte, Johann Gottlieb: Ueber das Wesen des Gelehrten und seine Erscheinungen im Gebiete der Freiheit. In: *Fichtes sämtliche Werke* (Hg. Immanuel Hermann Fichte), Band 6. Berlin 1845/1846 (Nachdruck als *Fichtes Werke*, Berlin 1971), 347–448.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode* = Gesammelte Werke, Bd I, Tübingen 1990.
- Heidegger, Martin: Die deutsche Universität. Zwei Vorträge in den Ausländerkursen der Freiburger Universität, 15. und 16. August 1934. In: Ders.: *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges (1910–1976)* = Gesamtausgabe 1. Abt. Bd. 16, Frankfurt 2000, 285–307.
- Humboldt, Wilhelm von: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin. In: Anrich, Ernst (Hg.): *Die Idee der deutschen Universität*. Darmstadt 1964, 375–386.
- Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie § 7* = Husserliana Bd. VI (Hg. Walter Biemel), Den Haag 1954.
- Kant, Immanuel: *Der Streit der Fakultäten* = AA VII
- *Kant's Vorlesungen*, Bd. V = AA, Bd. XXVIII, Berlin 1970.
  - Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen (Hg. Gottlob Benjamin Jäsche), in: Ders.: *Schriften zur Metaphysik und Logik 2* = WA, Bd. 6. Frankfurt a.M. 1968.
  - Was heißt: sich im Denken orientieren? In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 5. Frankfurt a.M. 1977, 267–283.
- Morkel, Arnd: *Regnum, Sacerdotium, Studium*. Die Aufgabe der Universität. In: *Forschung und Lehre*, 8/2000, 396–398.

- *Regnum, Sacerdotium, Studium*. Die Aufgabe der Universität. In: *Glanzlichter der Wissenschaft. Ein Almanach* (Hg. Deutscher Hochschulverband). 2001, 143–152.
- Riedel, Manfred: *Für eine zweite Philosophie*. Frankfurt a.M. 1988
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. In: Ders.: *Schellings sämtliche Werke* (Hg. Karl Friedrich August Schelling), 1. Abt., Bd. V, 1859, 207–352.
- Szegedy-Maszák, Mihály: Támogassa-e a liberális állam a művészeteket? [Soll der liberale Staat die Künste unterstützen?]. In: *Nappali ház* 1/1994, 99–103.
- Tietjen, Hartmut: Martin Heideggers Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Hochschulpolitik und Wissenschaftsidee (1933–1938). In: István M. Fehér (Hg.): *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk. Ein deutsch-ungarisches Symposium*. Berlin 1991, 109–128.

## **Budapest – Wien – Berlin: Der *Nyugat* und die mitteleuropäische Moderne**

Nur teilweise zucken alle Flammen  
*Endre Ady: Wagenfahrt in der Nacht*

Das Feuer ist gar kein Körper, son-  
dern ein Vorgang.

*Ernst Mach: Erkenntnis und Irrtum*

... daß also unsere Welt in der Tat,  
wenn nicht aus uns erschaffen, so  
doch von uns mitbestimmt wird und  
darum wirklich, so wie sie uns er-  
scheint, durch uns erst entsteht und  
mit uns wieder vergeht ... [...] ... daß  
alles ewig fließt, eines in das andere  
verrinnt und in unablässiger Ver-  
wandlung nur immer wird, niemals  
ist.

*Hermann Bahr: Dialog vom  
Tragischen*

In der Rezeption des *Nyugat* ist sie seit Langem ungeklärt: die Frage nach dem Verhältnis zwischen der kulturellen und der literarischen Erneuerung. Je öfter über diese Frage reflektiert wird, desto komplizierter scheint sie zu sein, und auch das, worüber man sich allgemein einig ist – dies ist durchaus vorhanden, aber gerade deswegen fragil – erweist sich heute eher als oberflächliches denn als von fundierter Forschung gestütztes Wissen.<sup>1</sup> Genauer betrachtet handelt

---

<sup>1</sup> Das Risiko dieses Interpretationsversuchs liegt vor allem darin, dass man sich nicht einmal im Hinblick auf die Verküpfbarkeit der Erscheinungen von Kultur und Literatur ganz sicher sein kann. Nicht nur Bann, sondern auch Heidegger waren der Ansicht: »Die Kunst gilt weder als Leistungsbezirk der Kultur, noch als eine Erscheinung des Geistes, sie gehört in das

es sich darum, dass nicht klar erwiesen ist, ob die literarische Erneuerung Teil einer umfassenderen kulturellen Umgestaltung war, oder ob im Gegenteil die letztere eine Umformung des Antlitzes der ererbten literarischen Tradition zur Folge gehabt hätte. Vielleicht steckt auch eine gewisse Ratlosigkeit hinter der methodischen Großzügigkeit, mit der die Fachliteratur zum *Nyugat* das Dilemma, ob die Kulturfrage zunächst im literarischen Horizont aufgekommen oder ob die Literatur selbst – genauer genommen deren Potenzial des Seinsverstehens – zum kulturellen Problem geworden sei, üblicherweise in der Gegenseitigkeit der Ereignisstruktur parallel ablaufender Prozesse betrachtet und derart als gelöst ansieht.

Inmitten dieser Prozesse und von ernsthaften Rivalen umklammert, ist der Zeitschrift selbst freilich weniger vorzuwerfen, dass sie sich in dieser Angelegenheit noch zu ihrem 30. Jubiläum in offensichtliche Widersprüche verwickelt. Denn während sie einerseits als ihr einziges Leitprinzip betrachtet, die Freiheit der schriftstellerischen Äußerung gegen »jeglichen außerliterarischen Einfluss« zu schützen, will sie »Glauben und Selbstvertrauen« aus der Kontinuität dessen schöpfen, »dessen Ziel dasselbe ist wie zu Beginn: für eine ungarische Literatur zu arbeiten, die sich in die westeuropäische Kultur einfügt.«<sup>2</sup> Der kurze Redaktionsartikel behauptet so, dass die Literatur autonom sei, und zugleich, dass sie sich notwendig in ein optimales Kulturmodell einfügen müsse. Wenn nämlich die Geltendmachung der Forderung nach kultureller Einfügung nicht als äußere Beeinflussung der Literatur gilt, muss Literatur logischerweise zwangsläufig mit der Kulturalität ineins fallen. Sind aber die beiden letzteren doch nicht als identisch anzusehen, muss die Autonomie der Literatur eine Eigenschaft eines Kulturmodells sein, das im Ungarn des Jahrhundertbeginns nicht (ganz und gar) gültig ist. Mit anderen Worten: die Autonomie des literarischen Systems ist in dieser Interpretation wiederum nur um den Preis zu gewährleisten, dass es unter äußeren Einfluss gestellt wird, der dann als höheres Integrationssystem der Kulturalität für die Freiheit des

---

*Ereignis*, aus dem sich erst der ›Sinn vom Sein‹ [...] bestimmt.« (Heidegger 1994, 73)

<sup>2</sup> *Harmincadik évfolyam. Nyugat* 1937. I. 3.

dichterischen Wortes bürgen würde. Dann allerdings können Kultur und Literatur nicht deckungsgleich sein.

Eine Folge des ungeklärten Verhältnisses von Kultur und Literatur ist freilich auch, dass der *Nyugat* teils der Ideologie folgt, dass die Erneuerung der Literatur selbst die Modernisierung der Lesergeschmacks hervorruft, teils aber betont, dass das innovative Potenzial seine Existenzbedingung nur in der Aufgeschlossenheit einer bereits bestehenden, schmalen bürgerlichen Leserschicht hat. Die Verknüpfung der beiden Bedingungen geschieht über ein psychologisch-physiologisches Medium mit unscharfer Bedeutung, das anfangs mit den Metaphern der Sensibilität des »Nervenlebens/nervlichen Lebens«<sup>3</sup>, von den zwanziger Jahren an aber eher mit der Bezeichnung »(neues) Lebensgefühl«<sup>4</sup> versehen wird. Dieses besonders ausgezeichnete anthropologische Medium der literarischen Kommunikation<sup>5</sup> war hervorragend geeignet, die neuen Erfahrun-

---

<sup>3</sup> »Die ›Moderne‹ ist die bedeutendste, wunderbarste Kultursituation. Stelle ich mir die Menschheit in der Evolution als eine lange Kolonne vor, die über Berg und Tal in unbekannte Gegenden zieht, dann sind die Modernen die erste Reihe. Sie sind es, die den ersten Schritt ins Unbekannte gehen, die Aug in Auge dem Chaos gegenüberstehen, aus dem langsam und kontinuierlich der neue Mensch geboren wird. [...] Der erste! Ich empfinde ein beinahe religiöses *Schaudern*, wenn ich dies intensiv bedenke. [...] Es ist sehr verständlich und sehr ernst zu nehmen, dass die Modernen sich in Sekten ähnlich religiösen Sekten zusammengerottet haben, dass sie sich auserwählt fühlen und sich etwas einbilden auf die *Empfindsamkeit ihrer vibrierenden Nerven* wie auf deren ekstatische Visionen und das Genie des Künstlers.« (Balázs 1909, 157f.; Hervorhebungen: E. K. Sz.)

<sup>4</sup> »Auf diese Weise verlieren die Dinge ihre felsenartige Starre, sie bekommen eine schwebende Freiheit und einen inneren Schein. Beim Dichter wird diese Betrachtung von einem demütigen, metaphysischen *neuen Lebensgefühl* begleitet. Die ungewohnten neuen Verbindungen geben der *Seele* ästhetischen Genuss, und auch das besondere *Schaudern* tat wohl, das die symbolistische Lockerung der Welt der sinnlichen Erfahrungen bot.« (Kömlös 1926, 103; Hervorhebungen: E. K. Sz.)

<sup>5</sup> Hermann Bahr erwartete schon 1891 von einer »nervösen Romantik«, dies konkretisierend von einer »Mystik der Nerven« den Sieg über den Naturalismus und meinte, dieser »neue Idealismus« der Moderne werde vor allem dem »Gebot der Nerven« folgen. Aber das »nervliche Leben«

gen und den anfangs nicht leicht artikulierbaren Inhalt der Moderne zu benennen, und liefert dabei mittelbar einen der überzeugendsten Beweise dafür, dass der *Nyugat* das Wesen der ästhetischen Erfahrung noch entschieden gemäß den Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts interpretierte. Nicht nur dadurch, dass er der Literatur – trotz ihrer oben betonten Unabhängigkeit – die Aufgabe zuwies, die im soziokulturellen Raum aufgetauchten neuen Lebensinhalte zur Rede zu bringen<sup>6</sup>, sondern auch dadurch, dass diese Subordination mit schon damals als recht naiv geltenden hermeneutischen Implikationen durchgeführt wurde. Da der Leser in der Kunst nach Ignotus' Auffassung nur auf das »Ebenbild« seiner individuellen »Seele« resoniert, wird hier so aus dem Treffen mit dem literari-

---

steht auch bei ihm eher in Opposition zur äußeren Ausrichtung des Naturalismus. Während er die anthropologische Erfahrung, die die Veränderung des Verhältnisses zur Welt bezeichnet, »von innen« unmissverständlich *physiologisiert*, betont er zugleich nicht ihre Medialisiertheit oder Vermitteltheit, sondern nur ihre semantische Unzugänglichkeit: »Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. [...] Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. Aber das Wort ist vernünftig oder sinnlich; darum können sie es bloß als eine Blumensprache gebrauchen: ihre Rede ist immer Gleichnis und Sinnbild.« (Bahr 1968, 88f) Zugleich ist hier gut zu sehen, dass das gehäuft verwendete Schlagwort des neuen Zeitalters sich zugleich selbst in mindestens zwei Kontexte einfügt. Es ist, sich selbst manchmal sogar korrigierend, in der Lage, teils in einem Horizont des 19. Jahrhunderts, teils in einem des Jahrhundertendes »zu sprechen«.

<sup>6</sup> József Kiss, so schrieb Ignotus 1908, sei »da am stärksten, bedeutet da bei uns Neuheit und Sieg und hat unserer Nationalliteratur sein eigenes Siegel dort aufgedrückt (denn das tat er gewiss), wo der von einem Flair der Industrie und des Handels umgebene heutige Mensch aus ihm spricht, der anders fühlt, anders leidet, auch die Natur anders ansieht als der, sozusagen, Zögling einer agrarischen Welt, und wo er seinem Gömörer Wortschatz für all dies einen neuen Ton, einen neuen Rhythmus entlockt. Und darin ist er bei uns niemandes Nachfolger, am wenigsten einer jenes János Arany, der die städtische Entwicklung mit der Zurückhaltung der mit dem Mutterboden zusammengewachsenen Seele betrachtete ...« (Ignotus 1908, 105).

schen Werk gerade die Möglichkeit ausgeschlossen, dass der Rezipient auch aus anderen Wertewelten als seiner eigenen ästhetische Erfahrung empfängt. So reduziert sich die literarische Kommunikation sowohl von der Rezeption als auch von der Produktion her auf einen Tauschbegriff von Gefühlen, die von ähnlichen Gefühlen konditioniert sind, ein Tauschbegriff, der von der Konvenienz der Anpassung und der Reversibilität der Annäherung der (ansonsten von einander isolierten) Individualitäten in Bewegung gehalten wird. So kommt eine Kommunikationssymmetrie des Werkes zustande, die noch einfacher ist als die divinatorische, und in der aufeinander abgestimmte physiologische Konditionen («nervliche Möglichkeiten») die vollkommene Übernehmbarkeit der weitergeleiteten sprachlichen Botschaft garantieren<sup>7</sup>.

Die ästhetische Wirkung ist zwar bei Ignóus in erster Linie eine Sache der Bedeutungsvermittlung, der Gefühle und der nervlichen Gestimmtheit, aber dennoch schließen die Verbindungen des frühen *Nyugat* ins 19. Jahrhundert keineswegs aus, dass die neuen Erfahrungen der künstlerischen Moderne zu Wort kommen können. Tibor Kosztolánczys Beobachtung, dass in dem literarischen System, das sich nach der Periode von *A Hét* herausbildete, die Termini »Entwicklung«, »Nerven« und »Seele«<sup>8</sup> besondere Bedeutung bekommen, wird auch von philologischer Seite dadurch bestätigt, dass die Leitbegriffe der ungarischen Moderne zu einem bedeutenden Anteil mit den europäischen übereinstimmen, wenn sich auch charakteristische Unterschiede zwischen ihnen zeigen. Die entscheidenden Vorstellungskreise der Wiener Moderne, die wirkungsmächtiger war als die Berliner, ordnen sich nach Gotthart Wunberg im Wesentlichen um vier Leitbegriffe («Nerven, Seele, Ich und Traum«)<sup>9</sup> in eine anderswo sich nicht wiederholende, netzartige

---

<sup>7</sup> In der Kunst hängt der Erfolg also davon ab, ob »es mir gelungen ist, meinen Nächsten einzupflanzen – und noch dazu vollständig einzupflanzen –, was bisher nur in mir gelebt hat. Dies gilt für jede Kunst, aber besonders fürs Schreiben ...« (Ignóus 1911, 1037)

<sup>8</sup> Kosztolánczy 2002, 145.

<sup>9</sup> Wunberg 1987, 92.

Struktur.<sup>10</sup> Und tatsächlich, ein einziger Blick auf die Prämissen von Ignotus' Vorstellung von der literarischen Moderne genügt, um zu sehen: Ignotus' ähnliche Überlegungen trennt von Heinrich Harts Berliner und Hermann Bahrs Wiener Programmen vor allem, dass ihre Argumentationsweise, obwohl sie innerhalb des Literaturdiskurses artikuliert werden, im Vergleich zu den anderen beiden auffällig schwach literarisch implementiert ist. Man könnte auch sagen, sie fügen sich sehr lückenhaft und nur oberflächlich in die internationalen Prozesse der zeitgenössischen Literatur ein.

Während die kurzlebigen Blätter von Heinrich und Julius Hart die welt- und menschenformende Mission<sup>11</sup> der neuen Kunst (insbesondere des Naturalismus) betonten, erinnern Bahrs komplexer ausgeführte Vorstellungen weniger an den *Bildungsdiskurs*. In seinen Essays über den »zu besiegenden« Naturalismus hielt er die referentielle Form der »Kunst der Nerven« für mechanisch und unterartikuliert<sup>12</sup>. In seinem etwas früheren Moderne-Essay (*Die Moderne*, 1890) sieht er Formen der ästhetischen Welterfahrung als wirklich zeitgemäß an, in denen mit konstitutiver Gültigkeit der Körper erscheint, die Komplexität der Empfindung, die sich zwischen Gefühlen und Gedanken verteilt:

[D]er Einzug des äußeren Lebens in den innern Geist, das ist die neue Kunst.  
Aber dreifach ist die Wahrheit, dreifach das Leben, und dreifach darum ist der Beruf der neuen Kunst. Eine Wahrheit ist der Körper, eine Wahrheit in den Gefühlen, eine Wahrheit in den Gedanken.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> »Die ›Merkworte der Epoche‹ [...]: hier präsentieren sie sich in mannigfachen Brechungen. Allein über eine Häufigkeitsstatistik ließen sie sich als die favorisierten Probleme der Epoche belegen.« (Ebd.)

<sup>11</sup> »Die Aufgabe der Antike war es, das Menschliche von den Schlacken der Thierheit zu befreien; das Ziel der Moderne ist es, das Menschliche zum Göttlichen heraufzubilden.« Hart 1891, 4.

<sup>12</sup> »[D]ie Zurückführung aller seelischen Erscheinungen auf ihre wahre, d. h. natürliche Ursache.« Wolff 1998, 22.

<sup>13</sup> Bahr 1968, 37.

Weder von den Folgen der Hofmannsthalschen »Sprachkrise« (*Ein Brief*) noch von der literarischen Anthropologie dieser sich zergliedernden Aisthesis finden sich – im Wesentlichen mit Ausnahme Babits<sup>14</sup> – bei den Verfassern der beginnenden ungarischen Moderne viele Spuren<sup>15</sup>.

Zugleich gibt es, da Berlin und Budapest – auch als kultureller Raum – im Wesentlichen parallel (Gründerzeit, Ausgleich) ihr klassisch-modernes Gesicht gewinnen, in der Logik der Entfaltung der literarischen Moderne dennoch gewisse Ähnlichkeiten, obwohl die außerliterarischen Faktoren sowohl in den Programmen von Eugen Wolff als auch in denen der Brüder Hart übertragener (aber mehr als einmal mit der intensiven Rhetorik der späteren Avantgarden) zur Sprache kommen. Der Ton und die Argumentationsweise indessen, mit denen Ignotus über die Literatur redet und sich dabei

---

<sup>14</sup> Bei ihm hingegen gibt es die Beweise für diese synchrone Orientierung nicht nur in der frühen Sachprosa. Denn so stark in Babits' Denken »eine starke Bindung an den national-adligen Liberalismus der Mitte des XIX. Jahrhunderts« war (Németh G. 1973, 173), wurde auch in seiner Dichtung der Nachdruck der sensualisierten Welterfahrung bald zum gedichtschaffenden Faktor. György Rába wies schon 1972 darauf hin, dass »Babits' Serialität [...] – beispielsweise in den Gedichten *Anyám nevére* [Auf den Namen meiner Mutter] oder *Esti kérdés* [Frage am Abend] – die ständige Bewegung des Bewusstseins und die wesentliche Identität seines Inhalts erfasst. Wenn Babits' Satz im Gedicht mit der Serialität die eine oder andere Aussage zerreißt, gibt das *Vibrieren dieser Blitzlichter* das unmittelbare, das plötzliche *Leben* (wir würden verbessern: die *Lebensgegenwart*) wieder.« (Rába 1973, 39; Hervorhebungen: E. K. Sz.) Das Bewusstsein ist hier also in erster Linie ein Bewusstsein, dass sich im Freudschen Sinne wie ein Wahrnehmungsorgan verhält, das heißt, es ist eher das *sensuelle »Organ«* der Vitalität als das des *abstrakten* Gedankens. Was Rába zufolge für diese Gedichte charakteristisch ist, das ist »die suggestive Darstellung der im Bewusstsein reflektierten und verdichteten Eindrücke, Erinnerungsbilder und Legenden, die dynamische Vereinigung der die Grenzen der gegenständlichen Gültigkeit strapazierenden Subjektivität.« (Ebd., 38)

<sup>15</sup> Unter diesem Aspekt ist es sehr charakteristisch, dass Dezső Szabó 1911 Verlaines »wunderbare Sinnes-Vorstellung« dem Mallarmé der »logischen Prozesse, bizarren Satzstruktur, gesuchten Worte« gegenüberstellt (Szabó 1911, 764).

auf die Dynamik der (großstädtischen) »Entwicklung«, die soziale Durchmischung und die Veränderung der Geschmackswelt beruht<sup>16</sup>, ist im Grundtenor der Berliner Moderne beileibe nicht unbekannt. »Alles ist Gärung und Bewegung«, schreibt Wolff schon 1888.

Das Gesetz der Wissenschaft heißt Entwicklung, das Gebot der religiösen Überzeugung: Du sollst den Werkeltag heiligen! Und alle Entdeckungen und Erfindungen unseres Jahrhunderts gründen sich auf das Gesetz der Bewegung.<sup>17</sup>

Ein spezielles Paradoxon der literarischen Moderne des *Nyugat* ergab sich gerade daraus, dass, während die Bildung der *Richtungsstruktur* an die sich aus der Sezession entfaltende Wiener Moderne erinnert, die Struktur der Kultur- und Literatur*betrachtung* – trotz der Zeitverschiebung von beinahe zwanzig Jahren – eher Ähnlichkeiten mit der vom Naturalismus ausgehenden Berliner Moderne aufweist.

Der zentrale Begriff des Neuen, auf den sich jeder Wertbegriff bezieht, ist hier mit stark sozial-kulturelem Potenzial ausgestattet, und im Kreis der kulturschaffenden Intellektuellen wird seine Gültigkeit eine Zeitlang auch in den Prozessen der gesellschaftlichen Schichtenverschiebung von einer gewissen allgemeinen Zustimmung begleitet. Hinsichtlich der hauptsächlichen Wertideale der kulturellen Innovation zeigen die Vektoren der traditionellen Betrachtung und des neuen Liberalismus bis zum Krieg im Wesentlichen in dieselbe Richtung. John Lukács' sachliche – und von Schorskes Wien-Buch nicht unberührte – Arbeit erinnert auch daran, dass sich im Kreise der Intellektuellen, die das Moderneprogramm des *Nyugat* unterstützten, ein vorübergehender Konsens ge-

---

<sup>16</sup> »... die Kunst von morgen wird anders sein, als die von gestern es war ... [...] Das ist überall so, und bei uns fällt es jetzt so sehr ins Auge, weil die, die heute in Ungarn zwanzig oder dreißig Jahre alt sind, aus ganz anderem Holz geschnitzt sind als ihre Väter. Stadtleben, Handel, Industrie, wissenschaftliche Beschäftigung, Reisen und rassische Durchmischung sind von einer Vielfalt, die bis heute tatsächlich eine neue ungarische Gattung geschaffen hat im Vergleich zur gestrigen.« Ignotus 1969, 626 (Originale Bemerkung im Buch: Ignotus 1910).

<sup>17</sup> Wolff 1998, 68.

bildet hatte, der der Entfaltung der ungarischen Moderne einen bedeutenden Rückenwind sicherte.<sup>18</sup>

Obwohl Wien gemeinhin nach seiner umfassenden – von der Musik über die Literatur bis zur Philosophie epochebildenden – Bedeutung als Geburtsort der Moderne der Jahrhundertwende betrachtet wird, erweist sich der Nachdruck der Unumgänglichkeit des Neuen in den beiden anderen kulturellen Räumen als kraftvoller. Es trifft zwar zu, dass in den achtziger Jahren nicht nur Wien, sondern auch München und Dresden mit ihren regionalen künstlerischen Traditionen eine größere Anziehungskraft ausübten als Berlin. Aber als der junge Stefan Zweig 1902 aus Wien nach Berlin kam, machte er die – trotz ihres engen Kulturbegriffs so charakteristische – Beobachtung:

[...] und gerade, daß keine richtige Tradition, keine jahrhundertalte Kultur vorhanden war, lockte die Jugend zum Versuche an. Denn Tradition bedeutet immer auch Hemmung. Wien, an das Alte gebunden, seine eigene Vergangenheit vergötternd, erwies sich vorsichtig und abwartend gegen junge Menschen und verwegene Experimente. In Berlin aber, das sich rasch und in persönlicher Form gestalten wollte, suchte man das Neue. So war es nur natürlich, daß die jungen Menschen aus dem ganzen Reiche und sogar aus Österreich sich nach Berlin drängten, und die Erfolge gaben den Begabten unter ihnen recht; der Wiener Max Reinhardt hätte in Wien zwei Jahrzehnte lang geduldig warten müssen, um die Position zu erlangen, die er in Berlin in zwei Jahren eroberte.<sup>19</sup>

In der Selbstinterpretation des *Nyugat* sind auch in Ungarn die kulturelle Zäsur und die Anzeichen des Bruchs mit der Tradition beton-

---

<sup>18</sup> »Nach 1906 scheint ein verhältnismäßig friedliches Nebeneinander zwischen der ältesten und bereits assimilierten Schicht des jüdischen Bürgertums der Hauptstadt und der nichtjüdischen Mittelklasse sowie den niedrigeren Schichten der obersten Klassen entstanden zu sein und sich stabilisiert zu haben. Sogar zwischen den Vertretern der Kulturen und Ideologien.« Lukacs 2000, 219.

<sup>19</sup> Zweig 2002, 135f.

ter, infolgedessen überschreiben Fortschrittsglaube und feste Hoffnung auf Veränderung die Stimmen des *fin de siècle*, der Dekaden. Schöpflin schreibt 1927:

János Arany Ungarn [...] fußte im Grunde genommen auf einer einheitlichen Weltauffassung. Die Begleitmusik des Zeitalters, die Dichtung, war entsprechend einstimmig, unisono sang sie die Lebensideale aller Ungarn. Als die oben überblicksartig aufgezählten Zeitfaktoren ins Leben der Nation und in das jedes einzelnen Menschen traten, klangen nach und nach immer neue Töne in diese Einstimmigkeit hinein, [...] das ungarische Lied wurde immer polyphoner, so wie die gesamte ungarische Welt polyphon wurde.<sup>20</sup>

Wenn der *Nyugat* gegen die anachronistische Stimme der volksnationalen Epigonendichtung seine eigene, »polyphone« Ursprünglichkeit betonte, verschwanden natürlich die gerade nicht »unisono« lesbaren Erneuerungen der Epik aus dem Gesichtskreis der Argumentation. Daher gerieten notwendig entweder die kritischen Sichtbefunde des Fehlens liberal-bürgerlicher Traditionen oder – unter Hinweis auf strukturelle Anomalien der Modernisierung<sup>21</sup> – die Folgen der Rückständigkeit der kulturellen Geschmackswelt in den Vordergrund. (Ex negativo werden die Ähnlichkeiten zwischen der Berliner und Budapester Moderne auch durch den Tonfall der radikal konservativen Kritik bestätigt, die schon am Jahrhundertende die Koordinaten der weltanschaulichen und politischen Absichtszuweisung nach 1918 vorwegnahm.<sup>22</sup>) Dem ist hier noch hin-

---

<sup>20</sup> Schöpflin 1927, 606.

<sup>21</sup> »Mein teurer Ungar! Du übernimmst das 20. Jahrhundert, aber wo ist das ganz strahlend ernst und frivole 17. Jahrhundert? Vom 18. Jahrhundert erträgst du nur die Hälfte, im 19. bist du jetzt bis zur Zeit von Théophile Gautier gekommen.« Laczkó 1908, 279.

<sup>22</sup> »Ihr Standpunct bedeutet den höchsten Triumph der demokratisch-materialistischen kosmopolitischen Menschheitsidee und seines vornehmsten Trägers, des internationalen Semitentums. Ihre Thätigkeit ist eine vollkommen, man könnte fast sagen: ideal anarchistische, und sie selbst bilden die Vertreter der tiefsten Entwicklungsstufe auf der abschüssigen Bahn, auf welcher die Ideen der französischen Revolution die

zuzufügen, dass an dem Gedanken von der mit »nicht-endogenen« Innovationen verknüpften kulturellen Originalität des *Nyugat* schon das sich jenseits der Epochenschwelle der dreißiger Jahre abzeichnende Bild der Moderne viel verändert. Gábor Halász betont in seinem berühmten *Magyar századvég* [Ungarisches Jahrhundertende] bereits die Kontinuität, wenn er die Epoche als von der Tradition der bürgerlichen Freisinnigkeit organisch begründet<sup>23</sup> charakterisiert. Er kritisiert sogar den im *Nyugat* noch aufgewerteten Positivismus und erinnert mit einer analysierenden Argumentation an die Bedeutung Asbóths. Ziemlich übertragen und manchmal sehr mittelbar nimmt er im Wesentlichen vieles von dem vorweg, was Zoltán Kenyeres 1998 so zusammenfasste, dass nicht der *Nyugat* »der Beginn der Zeitrechnung der modernen ungarische Literatur« gewesen sei, »sein Start [sei] im Wesentlichen Fortsetzung« gewesen und »weder im Blick auf die internationalen noch auf die ungarischen experimentellen Literaturreichtungen modern«.<sup>24</sup>

Was sich freilich im komplexen Zusammenhang der denk-, kultur- und literaturgeschichtlichen Prozesse als konstitutiv für das

---

abendländische Kulturwelt geführt haben. Wehe der Gesellschaft, dem Volke, die diesen hirnverbrannten Vertretern einer mit Riesenschritten dem Untergange und der Verwesung zueilenden Zeit folgen!« Bauer 1987, 447.

<sup>23</sup> »Sie sind also akademisch und dennoch zeitgemäß, nicht nur nach den Maßstäben der Wissenschaft, wo sie mit dem Westen Schritt halten. Zeitgemäß sind sie auch in bürgerlicher Kultur und Urbanität, die sie als erste mit vollem Bewusstsein neben der patriarchalischen Literatur und der noch immer an Besitz gebundenen adligen Lebensform vertraten. Ihr privates Leben im Pest der Jahrhundertwende ist das gesellschaftliche Leben, und nicht das der Aristokraten; der Salon der Wohl-Schwestern oder der Pulszkys, aber auch der der Familie Gerando in Paris mit seiner gelehrten Gästeschar gehörte dazu. Ihr Hintergrund ist auf alle Fälle die Hauptstadt; in der Provinz würden sie verdorren. Menschen, die Zeitungen, bekannte Kaffeehäuser, tägliche Begegnungen, die Innenstadt und die wie Pilze aus dem Boden schießenden Straßenreihen brauchen und ebenso Lärm, Veränderung und Erinnerungen, die mit einzelnen Gebäuden verbunden sind, Büro, Theater, Bibliothek und Denkmäler; urbane Bürger.« Halász 1937, 304.

<sup>24</sup> Kenyeres 2004, 85f.

Gesicht der Moderne erweist, wird kaum in endgültige Koordinaten zu fassen sein. Die Identität des Wesens der *Moderne* festigt sich dank der Wirkungsgeschichte selbst dann noch nicht, wenn von Weber bis Blumenberg und von Gehlen bis Derrida eine gewisse Kontinuität unter den Faktoren feststellbar ist, die ihr Gesicht verleihen. Wenn denn solche gelten, dann ist das Verhältnis zu ihnen im Hinblick auf den Charakter der ungarischen Moderne gewiss ebenso vielsagend wie die regionalen Abweichungen, die sich im Vergleich von Wien, Berlin und Budapest zeigen. Dabei sind letztere keineswegs als sekundär zu betrachten: Anderswo bildete sich nämlich gerade durch ihre artikulierte Aufdeckung – und mehr als einmal ihre miteinander unvereinbaren Charakterzüge – das heute eher dezentrale Bild von der europäischen Moderne heraus, wobei zugleich fraglich wurde, ob ihr Ursprung tatsächlich in Paris zu verorten sei.

Das bedeutet natürlich auch, dass – ganz gleich, ob man eine permanente Bewegung der Umordnung als kontinuierlich oder sprungweise fasst – die territoriale Logik des Zentrums/der Zentren vs. Peripherie(n) immer weniger mit dem charakteristisch temporalen Gebilde der Moderne vereinbar erscheint. Thomas Mann, Svevo, Kafka oder Kassák folgten beispielweise gewiss nicht Pariser Mustern. Wenn es auch in der Forschung weniger Gewicht bekam, so war doch bekannt, dass die Berliner Moderne in einem wichtigen Abschnitt stark skandinavisch beeinflusst war, und obwohl die Werke von Hamsun, Ibsen, Strindberg oder Garborg auch anderswo populär waren, so sind die Besonderheiten der Selbstverständnis-Leistung der deutschen Rezeption – durch die besonderen bildungs-, sogar religionsgeschichtlichen Affinitäten zweier regionaler Kulturmodelle – gewiss aus komplexeren Zusammenhängen erklärbar, als dass Ola Hansson oder Arne Garborg sich selbst längere Zeit in der Reichshauptstadt aufhielten. Ähnlich ist auch eine Revision der häufig wiederholten Ansicht vonnöten, dass die Überwindung der deutschen kulturellen Dominanz ein Verdienst des nach Paris blickenden *Nyugat* gewesen sei. Miklós Szabolcsi schrieb 1973:

Neben der von Anfang an traditionell französischen Orientierung des *Nyugat* – hier ist vor allem Albert Gyergyai

hervorzuheben – ist er in der ersten Periode stärker dem Russischen zugewandt ...<sup>25</sup>

Das herrschende Paradigma der ungarischen Moderneforschung der siebziger Jahre verändert hier (auch) ein wenig die statistischen Verhältnisse in der Zeitschrift. Sie lässt nämlich nicht nur außer Acht, dass Gyergyai erst 1920 zum ersten Mal im *Nyugat* publizierte (auch dann über den Schweizerdeutschen Spitteler). Ebenfalls nicht berücksichtigt wird, dass es in den ersten Jahrgängen eigentlich keine Spuren für eine intensive Orientierung nach Frankreich gibt, ganz im Gegenteil, innerhalb der mehr oder weniger ausgeglichenen Verhältnisse ist die französische Kultur nicht stärker vertreten als die deutsche<sup>26</sup>. Bis zum Ausscheiden von Lukács und Béla Balázs ist die Reflexion der letzteren zudem vertiefter und systematisierter als die (übrigens keineswegs anspruchslosen) französischen »Lageberichte« von Dezső Szabó oder Géza Laczkó.

So dezentriert, multi- oder »polyfokal«<sup>27</sup> das Gesamtbild der Entstehungsprozesse der literarischen Moderne auch sein mag, in der Struktur der neuen Welterfahrung der Jahrhundertwende zeigen sich gemeinsame Komponenten ebenso wie in den Arten der Aufarbeitung der wiederbelebten Spannung zwischen der kulturellen und der natürlichen Konstitution des Menschen oder in den sprachtheoretischen Grundlagen der – sich auf ein breites (»stilistisches«) Spektrum erstreckenden – Schreibweise. Wahrscheinlich ermöglichen nur diese Komponenten, dass die Periode von 1880 bis 1920 trotz aller divergenten Dynamik der Prozesse als eine relative Einheit angesehen werden kann, eine Einheit,

deren deutlichster Ausdruck kunsttheoretische Überlegungen sind; in ihnen konzentrieren sich die Kräfte, die sonst zentrifugal wirkend ein einheitliches Epochenbild unmöglich zu machen scheinen<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Szabolcsi 1973, 168f.

<sup>26</sup> Die russische Orientierung hingegen wird gelegentlich von kardinalen Fehlgriffen begleitet. »Rousseau ist ein größerer Dichter als Kropotkin, aber ein geringerer Denker.« Láncki 1908, I. 546.

<sup>27</sup> Zu diesem Terminus s. Kiesel 2004, 25.

<sup>28</sup> Koopmann 1997, 11.

Die Periode hat also »mehr innere Gemeinsamkeiten aufzuweisen [...], als das den Vertretern der verschiedenen Strömungen bewußt war«.<sup>29</sup>

Erweist sich die mediale Wende, die die Gesamtheit des Verhältnisses zur Welt durchdringt, als bestimmend für die Entstehung der Moderne, wie es in der internationalen Fachliteratur neuerdings betont wird, dann sind die von William James bis Bergson und von Ernst Mach bis Freud nachweisbaren Anregungen regelmäßig mit der Erfahrung in Zusammenhang zu bringen, die *Die Geburt der Tragödie* 1872 vorwegnahm. Der junge Nietzsche kündigte hier den Auftakt zu einem Zeitalter an, in dem die (an die Materialität der Wahrnehmung gebundene) ästhetische Erfahrung alle anderen Formen des Zugangs zur Welt übertrifft<sup>30</sup>. Dies bedeutet nicht nur die alles durchdringende Ästhetisierung der Welt der Moderne (in zweiter Linie freilich bis heute auch dies), vielmehr ist in der Moderne »[d]ie Kunst [...] wirklich zu ihrem vorrangigen Artikulationsmedium geworden und hat zum Selbstverstehen der Epoche wohl mehr als die Philosophie beigetragen«.<sup>31</sup> Folgt nun aus dieser Wende hinsichtlich der Zugänglichkeit der Lebenswelt: »Nicht alles, was ist, ist Kunst; aber an der Kunst zeigt sich, was alles ist«<sup>32</sup>, so nimmt im engeren Sinn an dieser Epochenschwelle der Prozess seinen Anfang, den man die immer vollständigere Medialisierung der Welt zu nennen pflegt. Es handelt sich hier um einen stetig beschleunigten epistemegeschichtlichen Prozess, der innerhalb einiger Jahrzehnte dann der Kunst selbst die Verheißung nahm, sie werde auch weiterhin als ausgezeichnetes Medium der Welterfahrung gelten. Zugleich gab er einen mittelbaren Beweis dafür, dass die Kunst schon an der Jahrhundertwende nicht mehr als kulturell-bildungsmäßiger Faktor, sondern als aisthesiologisches Phänomen aufgewertet wurde.

---

<sup>29</sup> Ebd., 148.

<sup>30</sup> »[...] denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*« KSA I, 47.

<sup>31</sup> Figal 1996, 80f.

<sup>32</sup> Ebd., 81.

Die uneingeschränkte Medialisierung, die mit der notwendigen – weil schon seit Wagner reifenden – Aufwertung des *Aisthesis*-Aspekts der Kunst ihren Anfang nahm, war am allgemeinsten in dem neuen Verhältnis zwischen der stabilisierten Interpretation des Seins und dem (berühmten Nietzscheschen) *Werden* begründet. Bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hatte es sich als feste diskursive Grundlage erwiesen, die in der Welt ablaufenden Prozesse als (durch Geschichte bzw. Vorsehung) *geistlich* geleitet und ihre wesentliche Ordnung als »wahres Ganzes«<sup>33</sup> fassbar anzusehen, nun aber erschütterte die sonderbare, umfassende Wende der Materialisierung der Wahrnehmung – dies dokumentiert reich die mediale Kulturforschung des letzten Jahrzehnts – diese sicher geglaubte Basis. Im Schlussteil der *Götzen-Dämmerung* (1889) lesen wir:

Es gibt nichts, was unser Sein richten [...] könnte, denn das hiesse das Ganze richten [...]. [...] dass die Art des Seins nicht auf eine *causa prima* zurückgeführt werden darf, dass die Welt weder als Sensorium, noch als ›Geist‹ eine Einheit ist, *dies erst ist die grosse Befreiung*, – damit erst ist die *Unschuld* des Werdens wieder hergestellt.<sup>34</sup>

Nicht zufällig erinnert Kittler daran: »Wie Nietzsches Ästhetik geht auch seine Sprachtheorie von Nervenreizen aus«<sup>35</sup>: die Spannung zwischen den Verstehensweisen der beiden entscheidenden kulturellen Medien (»Geist«/Abstraktion und Wahrnehmung/Wahrnehmungsfähigkeit) spitzt sich bis zur Jahrhundertwende mit epistemegeschichtlicher Bedeutung zu. Die Aufwertung der Aisthesis in der Erfahrung macht von nun an den Wert der kumulativen, »aufgeschichteten« und sich summierenden Tradition einer bildungscharakterisierten, »organisch« gebildeten Kulturalität immer fraglicher. Das Medium des »Geistigen« vermittelt die starre narrative Ordnung von sich erfüllenden Bildungsprozessen, die vom Unvollkommenen zum Optimalen, von der Natur zur Kultur führen; eine Ordnung, in der gerade die mit dem Medium des »Sensori-

---

<sup>33</sup> »Das Wahre ist das Ganze«, Hegel 1986, 24.

<sup>34</sup> KSA 6, 97.

<sup>35</sup> Kittler 1995, 235.

ums« verbundene Bewegung keinen Platz findet. Oder wie Nietzsche betont: Selbst die gedanklichen Verbindungen entstehen in der Bewegung von an *Nervenreize* gebundenen *Affekten*<sup>36</sup>, die sich nicht gemäß der kausalen Ordnung logischer Regulative vollziehen. Das dammbuchartige Interesse für die nicht steuerbare Bewegung und das kontingente Geschehen der nichtbewussten Wahrnehmung zeugt dafür, dass in der künstlerischen und kulturellen Erfahrung des Jahrhundertbeginns mit besonderer Intensität die Einsicht zur Geltung kam, dass der immaterielle »Geist« eines dem Zwang stabilisierter Systeme unterstellten Denkens bei weitem nicht zu einem richtigeren Weltverständnis führt als die auch für mediale »Botschaften« der Sinne offene (mit einem beliebten Ausdruck der Zeit: »intuitive«) Interpretation. »Der von Begriffen und Abstractionen geleitete Mensch«<sup>37</sup> hat nicht die Möglichkeit der Erkenntnis oder verstandenen Erfahrung der »Vermitteltheit« des Wissens über sich, der Tatsache, dass »in seiner Unmittelbarkeit [...] der Mensch mit sich selbst vermittelt« ist.<sup>38</sup>

Und tatsächlich, von Hofmannsthal bis Krudy zeigt ein innovativer Zug der Literatur der Jahrhundertwende, dass die in der Prämisse »ich denke, also bin ich« begründete Verständnisweise des Seins nicht nur die *humane* Form der Welterfahrung nicht ausschöpft, sondern dass sie sogar die materiale Leistung (die Leistung der Sinnesorgane) der Aisthesis des Körpers in der Aneignung der Wirklichkeit explizit paralyisiert oder jedenfalls stark einschränkt. Mit anderen Worten das anthropologische Medium der Zugänglichkeit des Ichs und der Dinge, dessen Semantik sich nicht in die »Sprache der Vernunft« übersetzen lässt<sup>39</sup>.

Es ist mir dann – hält Hofmannsthal die Erfahrung dieses medialen Bruchs fest (*Ein Brief*) – als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen

---

<sup>36</sup> S. KSA 1, 879–880 bzw. KSA 13, 53–54.

<sup>37</sup> KSA Bd. 1, 889.

<sup>38</sup> Plessner 2003, 463.

<sup>39</sup> »Die Sprache ist die Sprache der Vernunft selbst.« Gadamer 1984, 281.

zu denken. Fällt aber diese sonderbare Bezauberung von mir ab, so weiß ich nichts darüber auszusagen; ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte.<sup>40</sup>

In der neuen Welterfahrung der Aisthesis formulierte sich zu diesem Zeitpunkt keineswegs mehr die romantische ratio-Kritik neu. Dieser Prozess verändert – zum ersten Mal in dessen Geschichte – den für unerschütterlich gehaltenen Status der aufgeklärten Vernunft, indem er dem »Organ« der Vernunft selbst, dem Bewusstsein, seinen Platz wieder unter den Sinnesorganen weist. Im Unterschied zu der – in der Moderneforschung zu Tode abgehandelten – Kritik, die die Schranken der Vernunft abweichend von der Romantik bereits unter den Bedingungen der diesseitigen Säkularisierung erfuhr, geht es hier nicht mehr einfach um die Erschütterung des Glaubens in die unendlichen Möglichkeiten der ratio, sondern um die Beseitigung der hervorgehobenen Position von Vernunft und Bewusstsein. Es ist gewiss keine völlig zufällige Übereinstimmung, dass Freud gleichzeitig(!) mit dem *Chandos-Brief* das hierarchische Verhältnis zwischen dem bewussten Bewusstsein und der »Zone« des Unbewussten untersuchte. Denn wenn diese beiden im Wesentlichen das gleichrangige Verhältnis von Bewusstsein und Psychikum abbilden, »[w]elche Rolle verbleibt (...) dem einst allmächtigen, alles andere verdeckenden Bewußtsein?«, fragt er in der *Traumdeutung*,

*Keine andere als die eines Sinnesorgans zur Wahrnehmung psychischer Qualitäten. (...) Der psychische Apparat, der mit dem Sinnesorgan der W-Systeme der Außenwelt zugekehrt ist, ist selbst Außenwelt für das Sinnesorgan des Bw, dessen teleologische Rechtfertigung in diesem Verhältnisse ruht.*<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Hofmannsthal 1991, 52.

<sup>41</sup> Freud 1999, 620f. (Hervorhebung im Original)

Die wahrnehmungs- und sprachästhetische Wende jedoch, deren Möglichkeiten dieses epistemegeschichtlich bedeutsame Erkenntnis durch die Neuordnung der anthropologischen Grundlagen der Literatur einleitete, nahm in der ungarischen Moderne erst Jahrzehnte später ihren Anfang. Ihrem gleichzeitigen Durchbruch stand vermutlich im Weg, dass die Reflexion der literarischen Erneuerung bis 1914 eher an das Programm von Wolff und Hart als an das von Hermann Bahr<sup>42</sup> erinnerte. Die äußere Fixierung des Ursprungs der literarisch-poetischen Innovation, seiner Begründung in kulturellen und gesellschaftlichen Umständen war nämlich – trotz der Betonung neuer Formen der humanen Erfahrung – an ästhetische Prinzipien gebunden, die Erzeugnisse des von der Wirklichkeit her definierten und ihr gegenübergestellten Kunstverständnisses des 19. Jahrhunderts waren<sup>43</sup>.

Obwohl die Forschung der vergangenen Jahrzehnte zahlreiche neue innere Widersprüche der Epoche zutage gefördert hat, die

---

<sup>42</sup> Die einstige Führerfigur der Wiener Moderne leitete – zwar noch von Berlin aus, aber nicht mehr in Übereinstimmung mit Wolff – die Bedeutung der ständigen Veränderung von dem dem jeweilig Neuen beigegebenen Selbstwert, von seiner immanenten *Temporalität*, ab: »Nur nichts Beharrendes, nur keine Dauer, nur kein Gleichbleiben! Fluß, Bewegung, Veränderung, Umsturz ohne Unterlaß: denn jedes Neue ist besser, schon weil es jünger ist als das alte.« (Bahr 1971, 154)

<sup>43</sup> Die ziemlich widersprüchliche Argumentation von Ignotus' erster »Neo-Vojtina« beispielsweise bemüht sich noch 1926 um eine Neuformung der von Arany geerbten »Kunstästhetik«, in der die *logische* Notwendigkeit der Bildung (oder des Gebildes) die Vollkommenheit der Komposition gäbe, aber die Garantie für diese restlose Vollkommenheit würde die Glaubhaftigkeit (?) einer *natürlichen* Organizität bieten, die sich an ein rationales Forderungssystem anpassen kann (?): »Eine Novelle oder ein Roman oder ein Drama sind dann notwendig, wenn sie – unter anderem – kein Motiv haben, das nicht aus etwas folgt und aus dem nicht etwas folgt. [...] ... der Bildhauer, Maler, Dichter kann noch tausendundeine Sache dazu sagen, aber alle diese tausend laufen auf das eine hinaus: auf die Notwendigkeit. Organizität, Glaubhaftigkeit, Logik, Gleichgewicht, Konstruktion: alle sind Varianten, Motoren, Äquivalente für etwas, das es in der Wirklichkeit gar nicht gibt oder das nicht notwendig ist, damit das Wirkliche wirklich wirkt. In der Kunst ist es notwendig, und vielleicht kann man einen Grund angeben, warum.« Ignotus 1926, 63.

gegen einen gemeinsamen (mehr noch: lokalisierbaren) Ursprung der Moderne und für die gleichwertige Leistung ihrer Zentren sprechen, nimmt in der Reihe dieser Widersprüche bis heute die Frage der Veränderung des Verhältnisses zur Tradition der Aufklärung einen Vorzugsplatz ein. Die Dialektik der Aufklärung, die zwischen Adorno und Habermas auch selbst immer genauer die Dynamik der Moderne des 20. Jahrhunderts »abzubilden« scheint, hat nicht an Geltung verloren. Was hier als neue Entwicklung zu bezeichnen ist, besteht eher darin, dass im Hinblick auf die künstlerisch-kulturelle Erfahrung der Jahrhundertwende nicht so sehr die Folgen der damals plötzlich und gleichzeitig wirkenden Antagonismen (Entwicklungsglaube vs. ziellosem Pessimismus, ratio-Glaube vs. ratio-Kritik, Vernunftprinzip vs. Irrationalismus), sondern – durch sie – die artikulierte Aufdeckung der *Zeitstruktur* der Moderne sich als wirklich vielsagend herausstellt. Und in dieser Sicht erweist sich die neue »kinetische« Seinsweise der literarischen/künstlerischen Moderne als weitaus reicher, als dass das ihr entstammende innovative Potenzial – nach Art der ratio, die sich selbst wiederholt zu bestätigen fähig war – sich auf die aufgeklärte Kritik der Mängel der von der Vernunft geschaffenen Welt zu beschränken hätte.

Bei Nietzsche wird der Gedanke von der (unzugänglichen) Grammatik der Empfindungen konditioniert, bei Freud qualifiziert sich das Bewusstsein als eines unter mehreren Sinnesorganen, und bei Mach ist »[n]icht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen)«<sup>44</sup>, aber nicht dies allein und vielleicht nicht einmal vorrangig ist einer von vielen Belegen für die »Janusköpfigkeit« der klassischen Moderne. Gewiss ist es auch ein solches, insofern nämlich, als es auch so als Welterfahrung der Aisthesis betrachtet werden kann, die in den gleichen Rang wie die rationale Weltkenntnis, ja sogar über sie erhoben wird.

(»Für Mach wie für Hertz«, schreibt Jonathan Crary, »war die Physik grundsätzlich eine Frage der *Wahrnehmung*. Anders als Hertz glaubte jedoch Mach [ebenso wie Nietzsche, Bergson, Richard Avenarius, Hans Vaihinger und andere], daß die wissenschaftliche Rationalität letztlich im

---

<sup>44</sup> Mach 1991, 19.

Dienst des Lebens stehen müsse. Der Wert einer wissenschaftlichen Aussage bemaß sich danach, inwieweit sie die biologischen Bedürfnisse des Menschen befriedigte, inwieweit sie zur Steigerung des Lebens beitrug.«<sup>45)</sup>

Diese materiale Medialisierung der Wahrnehmung<sup>46</sup> tritt auch in Ungarn – von Babits bis zum Textschaffen des späten Kosztolányi – in vielerlei Weise in Spannung zum aufgeklärten Erbe. Aber eingepasst in die Zeitstruktur der Moderne verdeutlicht sie mit größerem Nachdruck den Zusammenhang, der sich in historisch neuer Form zwischen dem medialen Wirken der Wahrnehmungen/Vorstellungen und dem Hauptbezugspunkt der Moderne, der Innovation, bildet. Diese beiden werden nämlich durch den *kinetischen* »Code« der Daseinsinterpretation wirkungsgeschichtlich zum ersten Mal so miteinander verbunden, dass die vorrangige Seinsweise beider in der Temporalität einer ziellosen und unaufhaltsamen Bewegung – als des unablässigen Werdens, das das Abgestorbene von sich »abscheidet« – vorgestellt wird. Diese »Bewegungsform« der Zeitlichkeit ist nicht so sehr in der linearen Kontinuität der Kinesis erfahrbar, sondern vor allem in einem ununterbrochenen Werden, das seine bisherige Identität wieder und wieder ungültig macht und sich dadurch von sich selbst unterscheidet und abscheidet.

Aus der biologisch-physiologischen Dynamik des in jedem Augenblick entstehenden und absterbenden Lebens folgt für Mach beispielsweise zwingend, dass das Ich nur in der Kontinuität der veränderlichen Kombinationen derjenigen Empfindungen existiert (beziehungsweise: denkbar ist), die es im Körper in einer Reihe von niemals an einen Ruhepunkt gelangenden temporalen Veränderungen ermöglichen, dass sich das Ich unter ihrer Wirkung als »einheitlich« erfährt. Aber da nicht einmal die Verbindungspunkte dieser

---

<sup>45</sup> Crary 2002, 137.

<sup>46</sup> »... dass dem Räumlichen und Zeitlichen infolge der eigentümlichen großen Entwicklung der mechanischen Physik eine Art *höherer Realität* gegenüber den Farben, Tönen, Düften zugeschrieben wird. Dem entsprechend erscheint das zeitliche und räumliche Band von Farben, Tönen, Düften *realer* als diese selbst. Die Physiologie der Sinne legt aber klar, daß Räume und Zeiten ebenso gut Empfindungen genannt werden können, als Farben und Töne.« Mach 1911, 6.

Empfindungselemente dauerhaft bestehen, erzeugen »nicht die Körper [...] Empfindungen, sondern Elementenkomplexe (Empfindungskomplexe) bilden die Körper«<sup>47</sup>. Auch dieser temporären Einheit verleihen permanente Veränderungen und Bewegungen Dauerhaftigkeit – nicht nur das oben bereits zitierte »Äußere« im Wolffschen Sinne, sondern auch bezüglich der »Realität« der Einheit des Ichs: Der Mensch ist »in keinem Moment derselbe [...], wie auch sein Leib ein Werden ist. Es ist allein der eine Wille: der Mensch ist eine in jedem Moment geborne Vorstellung«.<sup>48</sup> Und wirklich, selbst in der ungarischen Moderne mit ihrem schwachen theoretischen »Unterbau«<sup>49</sup> gibt es ranghohe Beweise dafür, dass die literarische und künstlerische Anthropologie der Jahrhundertwende immer tiefer von der Fraglichkeit der rationalen Ich-Integration und zugleich von der wachsenden Spannung der von »Geist« und »Sensorium« medialisierten Welterfahrung durchdrungen war. Babits schreibt 1910 im Zusammenhang mit Bergson im *Nyugat*:

Schon jetzt richtet sich das Denken des Menschen im Wesentlichen auf die körperliche Welt. Das Denken war nämlich ursprünglich eine Waffe im Daseinskampf; den Verstand brachte die Entwicklung als Waffe hervor, die schöpferische Entwicklung der lebendigen Wesen schuf ihn,

---

<sup>47</sup> Ebd., 23.

<sup>48</sup> KSA 7, 208. Diese Beobachtung des jungen Nietzsche weist jedoch schon darin auch auf den vom Wiesein des *Willens* vielfach missverstandenen *Willen zur Macht*, dass der Wille hier nicht Eigentum des Subjekts ist, sondern ebenso wie bei Mach im Verhältnis von Körper und Empfindungen, umgekehrt: »Der Wille braucht den Künstler«. Ebd., 209. Mit anderen Worten: »[D]er Wille *ist* und *lebt* allein. Die empirische Welt *erscheint* nur, und *wird*.« Ebd., 208.

<sup>49</sup> 1935/36 hatte der *Nyugat*, schreibt Miklós Szabolcsi, »kaum eine konsequente theoretische und kritische Linie. Das eine Kriterium, das wir gewöhnlich als konsequentes Zeichen kritisch theoretischer Tätigkeit ansehen, fehlt bei vollständiger Durchsicht des literarischen Prozesses in den 20er Jahren vollständig und beginnt erst mit László Németh. [...] Aber allgemein, ich wiederhole es, fehlt im *Nyugat* jegliche Kritik mit philosophisch fachwissenschaftlichem Unterbau – bis zum Auftreten der Generation der Essayisten.« Szabolcsi 1973, 168.

die selbst die schöpferische Zeit ist und so immer Neues bringt. [...] wie könnten wir erwarten, dass die von der Entwicklung geschaffene Waffe die schöpferische Entwicklung selbst versteht: ein spätes Nebenprodukt des Lebens, die Vernunft, soll das Leben selbst verstehen?<sup>50</sup>

Zum zentralen Artikulationsmedium der Moderne wird also nicht zufällig eine so verstandene *innovative* Dynamik, die in der Autarkie des Lebens<sup>51</sup>, einer transitorischen, immer nur vorläufig bestehenden, aber unablässig einen neuen Anfang fordernden Absolutmacht den unausweichlichen Nachdruck des Neuen sichtbar macht – und dadurch die Zeitlichkeit der Materialität der nichtbewussten Wahrnehmung mit der unaufhaltsamen, sich auf alles ausdehnenden Veränderung verbindet. In der derart rätselhaft scheinenden Metaphorik der »ewigen Wiederkehr« ist deshalb die Betontheit der verstetigten Wiederholung des neuen Anfangs bestimmend, in der allein die immer neue Wiederkehr der Unterscheidung Identität besitzt<sup>52</sup>. Diese Verknüpfung ohne historische Vorläufer, die die Zeitstruktur der Welterfahrung der Jahrhundertwende wirklich *original* werden lässt, misst dem Leben eine Bewegungsform bei (oder erkennt sie jedenfalls in ihm), die kraftvoll auf die Reflexion der Ordnung der Dinge und mithin der historischen Plazierung des Menschen zurückwirkt. Denn wie das Leben, das im Vergehen sein eigenes Gewesensein und in seinem Werden seine Zukunft als etwas »sichtbar« macht, das zugleich hinter und vor sich steht<sup>53</sup>, so gerät auch die Erfahrung von der Unmöglichkeit der Fixierung der individuellen Situiertheit im Horizont jener *Dynamik ohne Ruhepunkt* unter den Veränderungs- und Innovationszwang der steten Selbstvergewisserung. Wir könnten auch sagen, in der *historisch* veränderten Grundstruktur der Temporalität, der Zeitlichkeit verändert sich auch die (frühere) Erfahrung der *Geschichtlichkeit* selbst. Das Bewusstsein

---

<sup>50</sup> Babits 1910, 947.

<sup>51</sup> »Die Autarkie des Lebens bildet sich durch das Leben immer wieder neu heraus, und das kann nur von der Autarkie her verstanden werden.« Figal 1999, 224.

<sup>52</sup> »Nicht das Selbe kehrt wieder, nicht das Ähnliche kehrt wieder, vielmehr ist das Selbe die Wiederkehr des Wiederkehrenden.« Deleuze 1992, 373.

<sup>53</sup> Vgl. Figal 1997, 62f.

der historischen Zeit ist von der Jahrhundertwende an immer weniger ein Bewusstsein des Prozesses, der der Alltagswelt übergeordnet ist und von einer Art Weltgeist in Bewegung gehalten wird. Bis 1914 scheint sich erwiesen zu haben, dass die Tatsache, dass der Einzelne ins Zeitliche geworfen, eingeschränkt und ausgeliefert ist, nicht Bestandteil der Ordnung ist, deren Instanz eine als »Weltgericht« verstandene »Weltgeschichte« ist.<sup>54</sup> Dieses neue Geschichtlichkeitsbewusstsein ist radikaler, im Zeichen einer unaufhörlichen Veränderung ohne Festigung temporalisiert und baut sich als Epochenbewusstsein mit allumfassender Geltung als »das Wissen um das Transitäre der eigenen Zeit«<sup>55</sup> in die Grunderfahrung der Epoche ein.

Von hier ist wirklich einzusehen, warum die Entstehung der künstlerischen Moderne der Jahrhundertwende keinem der früheren Muster der *Querelle des Anciens et des Modernes* folgt. Denn welche ihrer Versionen wir auch immer als Ablösung des Alten und Eintritt des Neuen ins Leben betrachten, die temporalisierte und medialisierte ästhetische Erfahrung lässt die »ideale Schönheit« in keiner von ihnen mehr in irgendeiner Form zu überzeitlicher Geltung gelangen. Zu einem normativen Status dann und wann vielleicht, denn viele Programme der Moderne zeichnen die eine oder andere Variante der Schönheit aus, aber diese stehen von Baudelaire bis Hofmannsthal unter der Herrschaft von Prämissen, die selbst Erzeugnisse des Bewusstseins eines sich von sich selbst immerfort abscheidenden historischen Prozesses sind. Diese Gleichung – darauf hat Jauß hingewiesen – führt gerade dazu, dass »keine bestimmte Vergangenheit [z. B. die Romantik] den für das Schöne der modernen Kunst konstitutiven Gegensatz bilden kann.«<sup>56</sup> Zur Wahrheit gehört auch, dass infolge der häufig äußeren – gesellschaftlich-kulturellen – Ableitung der innovativen Prozesse der ungarischen Moderne die Literatur des frühen *Nyugat* im Ganzen gar nicht von einer Temporalisierung der ästhetischen Erfahrung durchdrungen werden konnte, die in dem als Volkstümlichkeitsideal konservierten Erbe des nationalen Klassizismus des 19.

---

<sup>54</sup> Siehe Hegel 1986, 503f.

<sup>55</sup> Koopmann 1997, 6.

<sup>56</sup> Jauß 1979, 56.

Jahrhunderts keinen konstitutiven – und deshalb auch das eigene Image bestimmenden – Gegenpunkt gesehen hätte.<sup>57</sup> Betrachten wir die Entfaltungslogik der Prozesse der europäischen Moderne, so birgt gerade das widersprüchliche Verhältnis der beginnenden ungarischen Moderne zu den neuen Zeitstrukturen der historischen Erfahrung gewisse regionale Züge. (Um Missverständnissen vorzubeugen: Nicht ausschließlich die Schwächen der »endogenen« literarischen Herleitung führen hier zu Widersprüchen – »ästhetische und geschichtliche Erfahrung der *modernité* fallen für Baudelaire in eins«<sup>58</sup> –, sondern eine gewisse heilsgeschichtliche Artikulation eines der Vergangenheit gegenübergestellten Modernebildes.)

Die Begründung des Neuen vor allem mit der sich ändernden Geschmacksstruktur, mit der sozialen und kulturellen Umschichtung und besonders mit der unablässig betonten Urbanisierung zeigt recht aussagekräftig, dass der *Nyugat* die »fortschrittsfeindliche« Vergangenheit einem *zu stabilisierenden neuen* Zustand gegenüberstellt. In dieser Opposition ist jetzt unter dem Gesichtspunkt der Paradigmatik der Moderne nicht so sehr das Anderssein des Neuen wesentlich, sondern die Tatsache, dass der im retrospektiven Sinn *konservierenden Tradition* – mit auffallender Lähmung der wichtigsten »Triebkraft« der Moderne – ein in prospektivem Sinn *zu konservierendes Neues* gegenübergestellt wird. Eine derart »stadiale« Ordnung der Bewegungen und Veränderungen führt strukturelle/räumliche Symmetrien in die Geschichte ein und gerät so beinahe notwendig unter den Zwang, sich gegenüber der Vergangenheit positionieren zu müssen. Dies wird danach zur Falle für eine Legitimationsbildung, deren Bewegungsraum auch ungewollt von der ererbten diskursiven Ordnung »umgrenzt« wird. Ignotus schreibt 1930:

Der Befreiungskampf des Nyugat [...] belagerte zwei Burgen.  
Die eine war die Auffassung, die Dichtung sei nationalen  
Charakters und nationaler Bestimmung. Die andere war die  
Auffassung der Alten über die literarische Öffentlichkeit.

---

<sup>57</sup> Die Logik dieser Oppositionsbildung beispielsweise bei Ignotus dokumentiert gut Kosztolánczy 2002, 116–120.

<sup>58</sup> Jauß 1979, 55.

Beide schienen uneinnehmbar, denn sie wurden von den Erinnerungen oder der Kraft der höchsten Begeisterung der ungarischen Dichtung, der Größten des Ungartums auf allen Gebieten, der Heiligsten der ungarischen Kulturbestrebungen verteidigt.<sup>59</sup>

Dieser sakralisierte *Raum* der Kraft, der Geschütztheit und der Stabilität jedoch ist nur die falsch gezeichnete Hyperbel einer Tradition, die nicht nur wegen ihrer anscheinenden »Vollkommenheit« nicht temporalisierbar ist. Als Gedächtnisraum der »Größten« des Ungartums hat er vor allem die Funktion, einem Raum, der vollkommener ist als er selbst, den Spiegel vorzuhalten. Mit anderen Worten: durch ihn soll der *absolute Raum* sichtbar werden, der die zeitliche Ordnung der Klassiker »überschreibt«. Die Gegenwart ist also nicht deshalb absolut, weil sie die Vergangenheit als Vergangenes zeigt, sondern weil sie dem »Größten« Heimat bietet und so das Wertvollste zugänglich macht:

Der Kampf ist entschieden, der Erfolg hat sich eingestellt – durch diesen Kampf gewann Endre Ady, das größte ungarische Phänomen, ein Publikum und stieg in die dritte ungarische klassische Ordnung auf, und nach ihm und in seinem Sog Mihály Babits und Zsigmond Móricz.<sup>60</sup>

Was hier der neuen Grunderfahrung der Moderne scharf zuwiderläuft, ist gerade das Fehlen der Einsicht, die die Dynamik der Innovation permanent und unaufhaltbar gemacht hat. Näher betrachtet: Das Wissen des jeweils Neuen von sich selbst, dass es auch selbst keine Möglichkeit hat, dem Zwang der Verwandlung in Vergangenheit zu entgehen. Der *Nyugat* konnte sich also gerade deshalb nicht die sich aus der neuen Zeitstruktur der Moderne ergebende Dynamik aneignen, weil er das Neue in seiner Auffassung *strukturell* mit einer ebenso unbeweglichen Autorität versehen hatte, wie er sie der Vergangenheit beimaß. Und das konnte deshalb nicht anders geschehen, weil er als konstitutiven Gegenpunkt für die selbst an die Statik des reinen *Bestehenbleibens* gebundenen und in dieser

---

<sup>59</sup> Ignotus 1969, 698.

<sup>60</sup> Ebd., 700.

Eigenschaft (selbstzufriedener Traditionsschutz, fixierende Selbstwiederholung, konservierender Epigonismus) angegriffenen Vergangenheit nur eine selbstgenügsame Moderne konditionieren konnte. Denn obwohl die Einnahme der Burg zweifellos eine Veränderung ist, bleibt ihr Bezugspunkt doch weiterhin die Festung selber. Die *räumliche* Überquerung des Limes ordnet auf der *zeitlichen* »anderen Seite« die ererbten Koordinaten nicht grundlegend neu. Eine Moderne, die sich zwischen ihnen einrichtet, die dort *Platz nimmt*, bleibt damit auch selbst *Gefangene* des Horizontes<sup>61</sup>, der nicht nur den Gegensatz zwischen *anciens* und *modernes* in alter Form enthielt, sondern auch die Logik der Rede über ihn dem Verständnis der neuen Veränderungen aufzwingen konnte.

Die unter Innovationszwang geratenen Prozesse der beginnenden europäischen Moderne unterscheiden sich jedoch vor allem darin von den Folgen früherer Zusammenstöße von Altem und Neuem, dass das Eintreten der neuen Umstände diesmal keinerlei Stabilisierung mehr verspricht, sondern – durch die wiederholte Vernichtung der potentieller Ruhepunkte – die iterative Erfahrung des Nicht-zum-Stillstand-Kommens zum Dauerzustand macht. Was auch die Faustische Grundstruktur (»verweile doch, du bist so

---

<sup>61</sup> Schon auf der Nyugat-Konferenz 1972 wurde in vielerlei Zusammenhängen auf die Kontinuität hingewiesen, die sich in der Struktur der Kunst- und Gesellschaftsauffassung des 19. Jahrhunderts und des *Nyugat* zeigt. Miklós Szabolcsi ging davon aus, dass bis zum Auftreten der Essayistengeneration (Gábor Halász publizierte 1932 zum ersten Mal im *Nyugat*. – K.Sz.E.) »im ästhetischen Ideal das Bild eines »besonnenen Klassizismus« im Vordergrund steht, der übermäßiges Rhetorisieren, Theoretisieren und Philosophieren zugleich vermeidet und auf irgendeine Weise die Linie der Kritik des vergangenen Jahrhundertendes geradlinig fortsetzt. Am Grunde des ästhetischen Ideals muss hier irgendwie noch immer die Kritik von Pál Gyulai wirken.« Szabolcsi 1973, 168.  
Béla Németh G. erinnerte an die strukturelle Ähnlichkeit der Vorstellungen über die Nation: »Wie die ungarischen Gutsbesitzer, so brachte auch die sich an ihm orientierende ungarische liberale bürgerliche Intelligenz bezüglich der Nation, der nationalen Geschichte keine im Vergleich zur nationalen Charakterologie aus der Mitte des Jahrhunderts neue Auffassung hervor. Sie versetzte sie höchstens mit Elementen des Positivismus und der Geistesgeschichte.« Németh 1973, 175.

schön«) der neuzeitlichen ästhetischen Erfahrung sinngemäß verändert: Statt der Dauerhaftigkeit des Verweilens beim Schönen und dem Wiederholungszwang seines »inkorporierten« Genusses schreibt sich im Zeichen einer ursprünglichen Autokinese die rasche Abscheidung des temporären Sinns von sich selbst und die Vorläufigkeit von immer neuen und »originalen« Konnexionen, die die kontingente Dynamik der Wahrnehmung gespenstisch »abbilden«, in den sensualisierten Diskurs der Literatur der Moderne ein. Diese Verstetigung des Vergänglichen, des Flüchtigen, Transitorischen und Augenblicklichen durchdringt von Baudelaire bis Benn und von D'Annunzio bis Ady mit konstitutiver Geltung alle Varianten der Moderne. Im Sinne der Baudelaireschen paradoxen Seinsweise »l'éternel du transitoire« verliert die so historisierte Schönheit die herausgehobene Position, die sie in der Tradition der ästhetischen Unterscheidung stabil innehatte.<sup>62</sup> Nicht nur Symptom-, sondern sogar Beweiswert für diese Statusänderung hat, wie offenkundig die neue Zeitstruktur der ästhetischen Erfahrung schon bei Baudelaire die »die Verschwisterung des Modernen mit dem Modischen«<sup>63</sup> ermöglicht. Die besondere Dialektik<sup>64</sup> der Dauerhaftigkeit und gleichzeitigen Flüchtigkeit der Mode wird nämlich von

---

<sup>62</sup> Hierauf verweist Stefan Zweig, wenn er das Erbe der gebildeten Urteils-sicherheit auch in der Musik erschüttert sieht: »Plötzlich war die alte, behagliche Ordnung gestört, ihre bisher als unfehlbar geltenden Normen des »ästhetisch Schönen« (Hanslick) in Frage gestellt.« Zweig 2002, 62.

<sup>63</sup> Jauß 1990, 239.

<sup>64</sup> Für die Verknüpfung dieser beiden gibt es auch im frühen *Nyugat* Beispiele, aber aus sehr traditioneller, kulturgeschichtlicher Perspektive. Mit anderen Worten: in einer Variante, die gerade die neue Art der allegorischen Unterscheidung, ihre nur an der Epochenschwelle zur Moderne auftauchende Bewegung, nicht erkannte: »Diese nunmehr ständig wiederholte Vermischung von Kunst und Mode scheint vielleicht nicht einmal mehr nach dem eine Frivolität zu sein, was sich über die Urquelle dieser beiden feststellen lässt. Jedoch ist nicht nur die Urquelle gemeinsam. Auch die Geschichte der Kunst und der Moden ist verflochten. Die Mode der Künste ist der sogenannte Stil, und dieser Stil, diese Manier kann ebenso oberflächlich oder ehrlos sein, wie in der Mode immer wieder brave Züge von künstlerischer Bedeutung auftauchen.« Lengyel 1908, 203.

derselben – ihren eigenen Ursprung »vergessenden« – allegorischen semantischen Bewegung gewährleistet, deren aus sich selbst abgeleitete Bedingtheit von Paris<sup>65</sup> bis zur Monarchie<sup>66</sup> in allen auf das Wesen der Moderne bezüglichen zeitgenössischen Reflexionen auftaucht.

Im Ergebnis dieser Entwicklungen wird die Gültigkeit der ästhetischen Unterscheidung von einer künstlerischen Erfahrung in Frage gestellt, die durch das ästhetische Verständnis der Welt die aus sich selbst stammenden Grenzen der Möglichkeiten der Vernunft sichtbar machen konnte<sup>67</sup>. Es ist ja vollständig unwahrscheinlich, dass sich die Dialektik der Moderne bis zu den 30er Jahren deshalb gegen sich selbst gewendet hätte, weil die den gemeinsamen Ursprung – explizit im Geist der Moderne – vergessenden Avantgarde der extrem beschleunigten Dynamik der Innovation zum Opfer gefallen wären. (Der neuen Zeitstruktur des ästhetischen Selbstverständnisses waren nämlich um die Jahrhundertwende gerade die

---

<sup>65</sup> Die am ehesten als *lokal* verstandene Restlosigkeit des Rimbaudschen »Il faut être absolument moderne« versuchte zuletzt Helmut Kiesel in seinem Buch mit einer ähnlichen oder wenigstens gleichartigen *temporalen* Bedeutung zu versehen. Dabei beruft er sich gerade auf jenen Hermann Bahr, der die wichtigsten Charaktermerkmale der mitteleuropäischen Moderne vielleicht mit der größten Wirkung antizipierte und dann auch selbst formte (Kiesel 2004, 9).

<sup>66</sup> In Wien hatte auch Stefan Zweig die Wahrnehmung, dass sich seine Generation als aktueller Beteiligter eines unaufhaltsamen Prozesses des Lebens in die Innovation einschaltete: »[...] überall waren wir die Stoßtruppe und der Vortrupp jeder Art neuer Kunst, nur weil sie neu war, nur weil sie die Welt verändern wollte für uns, die jetzt an die Reihe kamen, ihr Leben zu leben. Weil wir fühlten, »nostra res agitur.« Zweig 2002, 63. Die Genauigkeit dieser rückblickenden Interpretation wird von nichts anschaulicher gemacht als von Bahrs erstem, persönlichem Glaubenssatz für das Neue, das sich aus eigenem Grund bejaht. Was dieser Text von 1887 als Seinsweise der Moderne affirmiert, ist wieder nur die Nietzschesche Autarkie des unaufhaltsamen Werdens: »Alles wird in der Welt ohne Unterlaß, und wer einmal Glied dieser Welt, erfüllt seine Aufgabe nur, indem er an diesem ewigen Werden teilnimmt und es nach seinen Kräften unterstützt.« Bahr 1971, 154.

<sup>67</sup> Vgl.: Figal 1996, 68.

selbsterstörenden/vernichtenden Formen der Bewegung fremd: Die als »Armatur der Moderne«<sup>68</sup> verstandene allegorische Bewegung ist ihrer Natur nach und per definitionem unbeendbar.) Allerdings scheint sich bis zu den vierziger Jahren das ästhetische Potenzial der Jahrhundertwende wirklich zu erschöpfen, das die Künste zum Medium der »wahren« Erfahrbarkeit der Welt gemacht hat. In diesem Prozess beugt sich die Nietzschesche Erfahrung der ästhetischen Rechtfertigung der Welt sozusagen als »angewandte« Formästhetik unter die Herrschaft einer technomaterialen Aisthesis, in der *styling und design* bis in die kleinsten Details die Alltäglichkeit artikulieren<sup>69</sup>.

Die neuen Kulturtechniken waren allerdings nicht nur dazu geeignet, die Wahrnehmung – die Omnipotenz der ästhetischen Erfahrung sozusagen »nach außen führend« – manipulierbar zu machen. Als nämlich die technisch-materiale Kondition der der Oberhoheit der *Bildung* entronnenen Aisthesis aufgedeckt war, wurde zugleich auch in der hohen Kunst das neue Fundament der ästhetischen

---

<sup>68</sup> Benjamin 1991, 681. Es fällt übrigens auch hier nicht schwer, den Nietzscheschen Ursprung der unablässigen Bewegung der allegorischen Armatur zu erkennen. Aber mit dem – hier nicht detaillierter ausführbaren – Unterschied, dass Nietzsches *Werden* nach dem Bruch mit Wagner nicht mehr die Bewegungsform des pausenlosen Entstehens ist, die mit gestaltloser Auflösung in der Kinesis droht. Auch die *Morgenröthe* (1881) begrenzt von ihrer eigenen temporalen Herkunft und Struktur her die absolute Macht der (dort als Entwicklung behandelten) Bewegung: »Das Werden schleppt das Gewesensein hinter sich her« (KSA 3,54), bis zur Zeit von *Der Wille zur Macht* wird die Bewegungsform des *Werdens* bereits von einer Art dynamischem *Bestehen* charakterisiert. Dies bedeutet nicht den Ausgleich zwischen Bewegung und Stabilisierung, sondern die Beständigkeit des »Austausches«, dass es immer Werden gibt, und was ist (d.h. was als Sein »besteht«), das ist immer das Werden. 1887 hielt Nietzsche es schon für nötig, »dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen« (KSA 12, 312). Die Identität des *Werdens* als Bewegung und Veränderung ändert sich jedoch auch dann nicht: Es bleibt physiologischen, vitalen Ursprungs. Seine Dynamik stammt auch weiterhin aus der *Natur*, sie kann also nicht über die Charakteristika der *Maschinenhaftigkeit* verfügen.

<sup>69</sup> Siehe hierzu Vietta 2001, 303.

Erfasstheit reflektierbar. Denn die Benjaminsche Rehabilitation des allegorischen Moments der Kunst bedeutete nicht einfach die materiale Ausscheidung des leblos gemachten Textes (rein als Schrift, Wort, Silbe und Buchstabe) aus dem »organischen« Gebilde der Schönheit. Es war in erster Linie die diese Trennung als *rein technisches Geschehen* durchführende, nicht instanzialisierbare und aus der Kultur der (Bildung) nicht ableitbare »maschinelle« Autarkie der allegorischen Bewegung, die die Kluft zwischen Geist (Bedeutung) und Form (Wahrnehmung) und die Nichtzusammengehörigkeit der beiden aufdeckte und die künstlerische Dynamik der allegorischen »Armatur« in einen einander erhellenden Zusammenhang mit dem Funktionieren der außerhalb des Humandiskurses begründeten Wahrnehmung brachte. Vor allem deshalb wurde die anthropologische Unbeherrschbarkeit der Medien der Kunst und insbesondere der Literatur zur konstitutiven Erfahrung der zweiten Epochenschwelle der Moderne. Dies stellte keinesfalls nur die ästhetische Begründbarkeit der im Sinne des 19. Jahrhunderts verstandenen *Bildung* in Frage, sondern eröffnete auch eine Perspektive auf die Fragilität der Freiheit im Sinne des Humanideals des aufgeklärten Rationalismus. Wie nun die anfangs von der allegorischen Armatur »abgeschaltete« ungarische Moderne in ihrem zweiten Abschnitt an diesem Prozess Anteil hatte und wie sie sich dann auf die Höhe der Weltlyrik der Epoche erhob, das wird vermutlich eine der wichtigsten wirkungsgeschichtlichen Fragen der ungarischen Literatur des 20. Jahrhunderts sein.

## Literatur

### Siglen

KSA = Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe* (Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari). München 1999.

### Fachliteratur

Babits, Mihály: Bergson filozófiája [Bergsons Philosophie]. In: *Nyugat* 1910 II, 945–961.

Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Stuttgart et al. 1968.

— *Briefwechsel mit seinem Vater* (Ausgewählt v. Adalbert Schmidt). Wien 1971.

Balázs, Béla: Művészetfilozófiai töredékek (Folytatás) VI [Kunstphilosophische Fragmente, Fortsetzung VI]. In: *Nyugat* 1909 II, 157–158.

Bauer, Erwin: Die »Modernen« in Berlin und München. In: Manfred Brauneck/Christine Müller (Hg.): *Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*. Stuttgart 1987.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt a. M. 1991.

Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M. 2002.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.

Figal, Günter: *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart 1996.

— *Nietzsche*. Stuttgart 1999.

— Krise der Aufklärung. Freiheitsphilosophie und Nihilismus als geschichtslogische Voraussetzungen der Moderne. In: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1997, 57–69.

- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke Bd. II/III*. Frankfurt a.M. 1999.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1993.
- Halász, Gábor: Magyar századvég [Ungarisches Jahrhundertende]. In: *Nyugat* 1937 II, 303–324.
- Harmincadik évfolyam. In: *Nyugat* I. 1937, 1–3.
- Hart, Heinrich: Die Moderne. Eine vorläufige Betrachtung. In: *Die Moderne* 1891/1, 1–4.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke 7*. (Hg. Eva Moldenhauer/Markus Michel). Frankfurt a.M. 1986.
- *Die Phänomenologie des Geistes, Werke 3* (Hg. Eva Moldenhauer/Markus Michel). Frankfurt a.M. 1986.
- Heidegger, Martin: *Holzwege*. Frankfurt a.M. <sup>7</sup>1994.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. 31* (Hg. Ellen Ritter). Frankfurt a.M. 1991.
- Ignotus: *Kísérletek* [Versuche]. Budapest 1910.
- *Válogatott írásai* [Ausgewählte Schriften]. Budapest 1969.
- A Nyugat magyartalanságairól [Über das Un-Ungarische des Nyugat]. In: *Nyugat* 1911 II, 1037
- Hagymány és egyéniség [Tradition und Individualität]. In: *Nyugat* 1908 I, 105.
- Költés és való. Neo-Vojtina [Dichtung und Wahres. Neo-Vojtina]. In: *Nyugat* 1926 II, 63.
- Irodalmi modernség [Literarische Moderne]. In: Ders. 1969, 622–628.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. <sup>6</sup>1979.
- *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1990.

- Kabdebó, Lóránt (Hg.): *Vita a Nyugatról* [Diskussion über den  
Nyugat]. Budapest 1973.
- Kenyeres, Zoltán: *Korok, pályák, művek* [Epochen, Laufbahnen, Werke]. Budapest 2004, 85–86.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München 2004.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*. München<sup>3</sup>1995.
- Komlós, Aladár: Ady Endre. In: *Nyugat* 1926 I, 103.
- Koopmann, Helmut: *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und 1920*. Darmstadt 1997.
- Kosztolánczy, Tibor: »Rettenetesen követelő férfiú« – *Ignotus és a magyar irodalmi modernség legitimációja* [»Ein schrecklich fordernder Mann« – Ignotus und die Legitimation der ungarischen literarischen Moderne]. Budapest 2002 (Promotion, Manuskript).
- Laczkó, Géza: A Vígszínházban [Im Lustspieltheater]. In: *Nyugat* 1908 II, 278–279.
- Lánczi, Jenő: Szociológiai könyvtár [Soziologische Bibliothek]. In: *Nyugat* 1908 I, 546.
- Lengyel, Géza: A divat [Die Mode]. In: *Nyugat* 1908 I, 198–206.
- Lukacs, John: *Budapest 1900. A város és kultúrája* [Budapest 1900. Die Stadt und ihre Kultur]. Budapest 1991.
- Mach, Ernst: *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena 1911.
- Németh, G. Béla: [Vortrag]. In: Kabdebó 1973, 170–176.
- Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften Bd. VII*. Frankfurt a.M. 2003.
- Rába, György: [Vortrag]. In: Kabdebó 1973, 32–42.

- Schöpflin, Aladár: A kettészakadt magyar irodalom [Die entzweite ungarische Literatur]. In: *Nyugat* 1927 I, 606.
- Szabó, Dezső: Paul Verlaine. In: *Nyugat* 1911 II, 764.
- Szabolcsi, Miklós: [Vortrag]. In: Kabdebó 1973, 168–169.
- Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001.
- Wolff, Eugen: Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Princip der Moderne. In: Gotthart Wunberg (Hg.): *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1998, 27–81.
- Wunberg, Gotthart: Deutscher Naturalismus und Österreichische Moderne. In: Jacques le Rider/Gérard Raulet (Hg.): *Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*. Tübingen 1987, 91–116.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern*. Düsseldorf/Zürich 2002.

## **Inside Out Place and Experience in Modern Poetry<sup>1</sup>**

In order to describe literary space one should dwell in it. Lyrical texts of literary modernity are usually concerned with the *structure* of places. However, from a structural point of view it is more interesting to develop a landscape (especially an urban one), rather than merely to describe it. For a better understanding of this in literature, one should take a theoretical point of view where the concepts mentioned above could get their proper meaning and give one a chance to understand the cross-relations between modern poetry and the notion of a spatial turn.

In his book about *The Culture of Time and Space* in early Modernism, Stephen Kern discusses space as a multidisciplinary issue.

New ideas about the nature of space in this period challenged the popular notion that it was homogeneous and argued for its heterogeneity. Biologists explored the space perceptions of different animals, and sociologists, the spatial organizations of different cultures. Artists dismantled the uniform perspectival space that had governed painting since the Renaissance and reconstructed objects as seen from several perspectives. Novelists used multiple perspectives with the versatility of the new cinema. Nietzsche and José Ortega y Gasset developed a philosophy of »perspectivism« which implied that there are as many different spaces as there are points of view. The most serious challenge to conventional space came from physical science itself, with the development in the early nineteenth century of non-Euclidean geometries.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

<sup>2</sup> Kern 2003, 132.

The interest that drove the natural sciences to turn away from the time-related perspectives to topographical measures matched the request to gain a more representative point of view that is not transcendental. Space (or more specifically: place) holds the promise of a stable *a priori* standpoint that can be immanent and more concrete than temporal ones.

The acquired model leads us to the well-known description of spatialized history written by Foucault:

The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. One could perhaps say that certain ideological conflicts animating present-day polemics oppose the pious descendents of time and the determined inhabitants of space. Structuralism, or at least that which is grouped under this slightly too general name, is the effort to establish, between elements that could have been connected on a temporal axis, an ensemble of relations that makes them appear as juxtaposed, set off against one another, implicated by each other—that makes them appear, in short, as a sort of configuration. Actually, structuralism does not entail denial of time; it does involve a certain manner of dealing with what we call time and what we call history.<sup>3</sup>

Spatializing time became a main topic for social and cultural sciences because of the plausible idea of configuring temporal perceptions through geographical or topographical marks. Although primary experiences precede apperception, the processing of the data we obtain from this primary act always comes to the foreground and assures that the primary experience remains unique – and therefore incomprehensible. The visual marks act like signs that always point to something that is absent. This *alibi* can remind us of the behavior

---

<sup>3</sup> Foucault 1986, 22.

of media: temporal problems (like being in time) are usually rearranged as direct experiences connected with space.

The so-called »spatial turn« is frequently mentioned as a response to nineteenth-century historicism. It arose from the claim of avoiding teleological contextualization. Time is conventionally associated with the perception of past, present, and future as memory, experience, and desire or hope; spatial recognition, on the contrary, deals with simultaneous yet divergent structures. In order to develop the significance of spatiality, one should inquire into it as a productive substitute for the deficiencies of temporally-based theories. To that extent, space should not be conceived as a static or fixed background. The Endeavour to construct a non-substantial concept of space has met the scientific ambition that aimed to discover a material yet dynamic type of it. As Lefebvre, the French sociologist put it:

The fields we are concerned with are, first the *physical* — nature, the Cosmos; secondly, the *mental* including logical and formal abstractions; and, thirdly, the *social*. In other words, we are concerned with logico-epistemological space, the space of social practice, the space occupied by sensory phenomena, including products of the imagination such as projects and projections, symbols, and utopias.<sup>4</sup>

Space is therefore not an already given background or void where the objects can take their places, but rather an active medium emerging through transactions. For cultural studies, this indicates the possibility of replacing the dubious time-related investigations with spatial ones which can be regarded as both construction of material components and a social production. In that context, space is an accessible network with the function of pretending to be temporal without notions of time.

After Lefebvre, Edward W. Soja attempted to rethink this dynamic model of understanding space. As he maintains, the spatial turn offers a vantage point from which urban culture would be more explicable. He downplays temporal relations of cultural descriptions

---

<sup>4</sup> Lefebvre 1991, 11–12.

(including historical issues), although he still claims that historical interpretation should not be rejected, because »the Spatial Turn is fundamentally an attempt to develop a more creative and critically effective balancing of the spatial/geographical and the temporal/historical imaginations.«<sup>5</sup> Hence the followers of this new perspective should focus on planned structures:

1. Spatiality is a substantiated and recognizable social product, part of a »second nature« which incorporates as it socializes and transforms both physical and psychological spaces.
2. As a social product, spatiality is simultaneously the medium and outcome, presupposition and embodiment, of social action and relationship.
3. The spatial-temporal structuring of social life defines how social action and relationship (including class relations) are materially constituted, made concrete.
4. The constitution/concretization process is problematic, filled with contradiction and struggle (amidst much that is recursive and made routine).
5. Contradictions arise primarily from the duality of produced space as both outcome/embodiment/product and medium/presupposition/producer of social activity.<sup>6</sup>

His subsequent work, *Thirdspace*, was concerned with the possibilities of new spatial experiences offered by the Postmetropolitan (as he calls it: *Exopolitan*) way of life. There, Soja follows Lefebvre's triadic classification from two points of view. The first is the triadics of being, consisting of historicity, sociality, and spatiality; the second is the triadics of spatiality: perceived, conceived, and lived.<sup>7</sup> Instead of using binary oppositions, this triadic conception gives him a possibility to liberate the model of the city from centralization and to coin the notion »thirthing-as-Othering« in order to describe an alternate way of thinking about urban systems. »Postmodern geography« – as he calls it – evolves into a theory based on permanent cumulative approximation which always leaves the way open for reconsidering: »Thirthing produces what might best be

---

<sup>5</sup> Soja 2009, 12.

<sup>6</sup> Soja 1989, 129.

<sup>7</sup> Cf. Soja 1996, 71, 75.

called a cumulative *trialectics* that is radically open to additional otherness, to a continuing expansion of spatial knowledge.<sup>8</sup> Although the modern categories of space–time relations were necessarily rewritten in the advent of the postmodern era, we are still able to use those challenged modern terms. Hence time remains essential for the humanities but only as a heavily contested issue.

In so far as sociology or historiography has coped with questions of time by means of disengaging from some of its basic notions, literary understanding cannot seem to benefit from leaving behind the problems of temporality and seeking the possibilities of geographical or topographical attempts. Such an effort calls for revolutionary acts like replacing Kant by Hegel or structural descriptions by symbolic ones. The notion of the spatial turn in cultural discourse belongs to the realm of visual turns, so the changes introduced by these theoretical trends can help us understand the possible place of space in literature. But while language-based literary forms remained »silent«, the visually rendered perspectives brought new media into the limelight. Communication, which has a lot in common with verbal arts, is by definition a spatial term: it is traffic which is organized by its own contributors and conceived as a network. The position of the letters on the paper also leads the readers' eyes into and through the layout. But could it be the spatial component for literary understanding? If the answer is yes, one has to take the kind of reading into account that has nearly nothing to do with literature as understanding. Thus is it possible (or necessary) to speak of (or perhaps to experience) »literary space« on its own? And if it so, what would it be like?

Francophone criticism was concerned with the connections of space and time as early as the 1950's. Maurice Blanchot, in his influential book (*The Space of Literature*, 1955), joined experience with space by means of literary works. In his view, poetic experience is connected to the absence or distance of a work of art rather than to its presence. Literary space, therefore, is the space where language can take its place.

---

<sup>8</sup> Soja 1996, 61.

It is never the language I speak. I never express myself with it, I never address you, and I never invite your answer. All these features are negative in form. But this negation only masks the more essential fact that in language at this point everything reverts to affirmation: in this language what denies affirms. For this language speaks as absence. Wordless, it speaks already; when it ceases, it persists. It is not silent, because in this language silence speaks. The defining characteristic of ordinary language is that listening comprises part of its very nature. But at this point of literature's space, language is not to be heard. Hence the risk of the poetic function. The poet is he who hears a language which makes nothing heard.<sup>9</sup>

Gaston Bachelard's phenomenological approach (1958) renews the investigations of formal structures related to experiencing the world:

The phenomenology of the poetic imagination allows us to explore the being of man considered as the being of a *surface*, of the surface that separates the region of the same from the region of the other. It should not be forgotten that in this zone of sensitized surface, before being, one must speak, if not to others, at least to oneself. And advance always. In this orientation, the universe of speech governs all the phenomena of being, that is, the new phenomena. By means of poetic language, waves of newness flow over the surface of being. And language bears within itself the dialectics of open and closed. Through *meaning* it encloses, while through poetic expression, it opens up.<sup>10</sup>

The questions of literary space invoke the issues of poetic experience and even philosophers like Merleau-Ponty or Lévinas share this point of view. Poetic experience is not an empiricist notion. Literary perception mixes the formalistic and contextual ways of understanding, neither can be conceived without the other. According to Georges Poulet, Proust in his major work strictly connec-

---

<sup>9</sup> Blanchot 1982, 50.

<sup>10</sup> Bachelard 1969, 222.

ted his characters to places in order to show places forming characters:

Without places, beings would be only abstractions. It is places that make their image precise and that give them the necessary support thanks to which we can assign them a place in our mental space, dream of them, and remember them.<sup>11</sup>

This interconnection has always been known for literary criticism through figures or images.

The usual approach recommends that we maintain the relationship between the notions of fine arts and those of literary criticism. For painting, the visual arrangement of colors, lines, and forms is as evidently topographical as the use of such techniques as drawing the vanishing point. For poetry, the terms borrowed from modern fine arts (for example Jugendstil, Impressionism, Symbolism) become familiar for critics by multiple transfers. Analogies of different forms of art relegate literature: »Painting can depict space, poetry can form an image of it, music can offer an analogy, but only architecture can actually create it.«<sup>12</sup> Literary topography, however, seems to be an uncomplicated metaphorical transposition. In his book, *Topographies*, J. Hillis Miller tries to outline the shift from describing a place in words to the meaning of the »representation of a landscape according to the conventional signs of some system mappings.« This is a chain of meanings transferred to literature from investigating and describing spaces: »Landscape or cityscape gives verisimilitude to novels and poems. Topographical setting connects literary works to a specific historical and geographical time.«<sup>13</sup> The ways of representing visual and spatial objects in literature should not make us jump to the conclusion that we can better understand the temporal status of literature by the places depicted in novels and poems.

---

<sup>11</sup> Poulet 1977, 27.

<sup>12</sup> Kern 2003, 158.

<sup>13</sup> Miller 1995, 4, 6.

According to Sigrîd Weigel, literary space is important in that it has used topographical transpositions from the very beginning.

Topographical figures stand in the axis of different literary theories, because the literary representation deals structurally with the task of placing the relationship between time and space in the continuum of text. [...] To that extent one can say that the »topographical turn« – unlike in cultural studies – has in literary theory made places not just as narrative figures or *topoi*, but rather as specific, geographically identifiable places.<sup>14</sup>

Emphasizing space can, however, also be problematic. As »post-modern topography« made the modern temporal structures suspicious, the application of semiotic codes derived from the literary discourse reduced »the space itself to the status of a *message*, and the inhabiting of it the status of a *reading*.«<sup>15</sup> Space should not be perceived as a mere swap for the concept of the worldview, because spatial experience prefers recognition to understanding. Reading a landmark can be the equivalent of reading a sign but never of reading literature. The former usually needs to be exact, but the latter obtains multiple meanings. The spatial turn has to concern itself with this otherness of literature as a challenge, and should clarify that it is not the gaze which fulfils the need for literary topography. The structure of spatial rendering has a lot in common with poetics. Although narrative works of art are easier to access through their metonymical structure than lyric poetry is, poems can remind us of the architectural setup of buildings and landscapes by means of metaphorical transpositions.

Modern poetry was topographic from its very beginning. The Baudelairean construction of the metropolis is the best-known example for it. English poetry also has its own modern cityscape. The Victorian aesthetes regularly used the schemes of geography to overcome the difficulties of time. John Ruskin and his contemporaries

---

<sup>14</sup> Weigel 2002, 157–158.

<sup>15</sup> Lefebvre 1991, 7.

might mediate their relationship to the landscape they were describing. By naming places, signifying landmarks, and arranging the scenery's details into a scheme, the act of mapping gave them a kind of grammar through which they could understand the landscape's syntax. The map permitted them to see where normal vision seemed to fail or to close upon itself.<sup>16</sup>

Spatial rendering altered the way urban landscapes were seen. The city, as the most important place, became a centre of dissemination, and its interpretations borrowed their terms from the interpretations of paintings. Impressionism and the writers of the Victorian era dismantled the mimetic construction of the city view. Through atmospheric changes (fog, shadows, and alike), Impressionist painters could easily reverse the importance of forefront and background. As the modern cityscape became mysterious and maze-like – a network, as it were – the Impressionist perspective was converted into a Symbolist one:

Symbolist London was composed of a small set of recurring images or associations: the sphinx, the labyrinth, the veil, dimness, darkness, and the persistent suggestion that surfaces were merely the outward show of far more significant realities.<sup>17</sup>

These set of ideas were more connected to language than to pictures. The city of fine arts became the city of literature and it brought with it the question of representation.

*The Waste Land* by T. S. Eliot displays the city (or cities) in three phases as the »Unreal City«. The first one presents the urban landscape as one of the meaningless surfaces, where poetic anecdote might suffice, as a dialectic of visionary death and ascension. The »Unreal City« is declaimed following Madame Sosostri's warning, »Fear death by water«:

---

<sup>16</sup> Colley 1991, 107.

<sup>17</sup> Freeman 2007, 201.

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine. (60–68)

The city, which has special landmarks to help navigating, has no name. It could certainly be London (more precisely: a part of London, the City), according to the markers of places, but naming it as »unreal« reveals that it can change its own identity in relation to the reader of its signs. Interpretations which state that describing the city uses literary allusions go back to Eliot's own notes in which he mentions Baudelaire's *Le Sept vieillards* and Dante's *Inferno* as reference points. Pamela K. Gilbert is therefore correct when she states:

Literary studies are interested not only in how literature reflects such understandings of space — how they operate thematically and at the level of plot and setting — but also in how literature shapes the understanding of space, how it intervenes in culture to produce new understandings.<sup>18</sup>

Both Baudelaire and Dante display the gathering of people as a crowd that marches towards its doom. This special *danse macabre* allows us only to see the city and its agents rather than to triangulate the positioning data.

The second phase of displaying the »Unreal City« in *The Waste Land* diverges from exact locations and mixes past and present by extending the memories conveyed by words:

Unreal City  
Under the brown fog of a winter noon  
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant

---

<sup>18</sup> Gilbert 2009, 105.

Unshaven, with a pocket full of currants  
C.i.f. London: documents at sight,  
Asked me in demotic French  
To luncheon at the Cannon Street Hotel  
Followed by a weekend at the Metropole. (207–214)

The City is as it has always been: a hub of crossways between distant places, but their characterization always remains different. Unlike the Apollinaire of *Zone*, T. S. Eliot was not really interested in the impact of modern technologies: in *Zone*

the challenge [...] was not only to develop *poetic* styles and forms that could reflect these new realities, but to respond more profoundly to the existential disorientation occasioned by the need to jettison established categories of belief and understanding.<sup>19</sup>

Eliot was a more faithful follower of Baudelaire and the Symbolists when he used the places as connections of cultural diversities.<sup>20</sup> Even if the places in the city can be identified as London locations (except for the Metropole, which was a hotel in Brighton), the space where the poem positions an encounter (temporarily from dawn to noon) becomes occupied by linguistic elements (verbal or symbolic). Performing as the recollection of this encounter, memory is rather a result of imagination than real events. Researchers of imagined cityscapes use a parallelism to explain this peculiarity: »Memory shapes the city at the same time as being shaped by it.«<sup>21</sup> The space we belong to needs us to be inhabited, and hence created.

The *Danse macabre* continues in the fifth part of the poem (*What the Thunder Said*). The last part of *The Waste Land* disseminates signs that have to be seen as reference points. Although it is Eliot himself who turns the reader's attention to Hermann Hesse's book in a footnote, the citation from the German-Swiss writer's vision of post-war Europe does not convey an exact historical explanation of the 1920's. It is rather a collection of impressions inspired

---

<sup>19</sup> Sheringham 1996, 87.

<sup>20</sup> Faulk 1988, 37.

<sup>21</sup> Bridge/Watson 2000, 9.

by Nietzsche and Dostoevsky. Therefore the historical reflection turns out to be a literary consideration, which is, of course, neither a diminution nor an understatement. The literarily arranged historical essay becomes assigned to Dante's and Baudelaire's poetic composition, thus Eliot's poem brings together elements that usually were regarded as separate. So dislocated signs could easily take place in a different field of signification. Dissemination disrupts the known urban landscape, so that it will be impossible to establish identity by its assistance:

What is that sound high in the air  
Murmur of maternal lamentation  
Who are those hooded hordes swarming  
Over endless plains, stumbling in cracked earth  
Ringed by the flat horizon only  
What is the city over the mountains  
Cracks and reforms and bursts in the violet air  
Falling towers  
Jerusalem Athens Alexandria  
Vienna London  
Unreal (366–376)

The enumeration of the cities also has its counterpart in contemporary Avant-garde literature, such in Apollinaire's poetry,<sup>22</sup> in Blaise Cendrars' *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, and in the Hungarian author, Lajos Kassák's *Craftsmen* and *The Horse Dies the Birds Fly Away*, but the main concern of Eliot's poem is not the allegoric rendering of personal progress by means of the signs of a voyage. Eliot may have »created a complex version of the modern city, locating it between an earthly (sometimes infernal) and a heavenly realm, between the reality of a declining Europe and the ideal of a Christian culture«<sup>23</sup>, but he did it by poetic and therefore linguistic means.

Eliot's later poetry is chiefly concerned with questions of time, but introduces these time-related issues through structural meta-

---

<sup>22</sup> Morrisette 1953, 265.

<sup>23</sup> Lehan 1998, 143.

phors. The first part of *Four Quartets* begins with a configuration of time but culminates in a spatial description:

Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo  
Thus, in your mind.

The music that is conjured by the title of the set of poems regularly returns in the text to control the flow of memories, but the time organized by musical sound is also arranged by spatial codes. If »only through time time is conquered«, why is it necessary to use spatial metaphors to measure time (»which is always present«)? As the second part of the poem, *East Coker*, starts:

In my beginning is my end. In succession  
Houses rise and fall, crumble, are extended,  
Are removed, destroyed, restored, or in their place  
Is an open field, or a factory, or a by-pass.

Landmarks mark out the territory of time, thus the transfiguring place is always linked to temporal perspectives. Even the titles of the poems designate specific places.

Modern Hungarian poetry also creates such exclusive poetic spaces. As a prominent poet of Late Modernity, Attila József depicts »unreal« places in his poems *Winter Night*, *Night on the Outskirts*, and *By the Danube*. In his poem *On the City Limits* (translated by Anton N. Nyerges), the spatial metaphorization operates the well-known distinction between self and world:

On the city limits where I live  
in twilights of fallout and glow  
the soot settles like tiny bats,  
it flies on softish wings and alights  
and ossifies like guano  
hard and slow.

Although the speaker of the poem can easily be identified with its creator, this creation has more to do with the created world than with the poet, through the repetition of the same words as before. His identity is formed by the surrounding place, though this place is neither a homogeneous nor a simply identifiable one. Needless to say, self-identity requires outer markers to evolve:

The specific dependence of self-identity on particular places is an obvious consequence of the way in which self-conceptualization and the conceptualization of place are both interdependent elements within the same structure. Our identities are thus bound up with particular places or localities through the very structuring of subjectivity and of mental life within the overarching structure of place.<sup>24</sup>

Even if those places that shape our identities are hardly identifiable, this interdependency prevails. In Attila József's poem, the subject of the lyrical utterance gains its identity from the signs of suburbia:

This poem is pitched to the city limits.  
A poet – your brother, you know –  
is watching as it sifts  
the soft and lipid soot,  
and ossifies like guano  
hard and slow.

The identification provided by the engineer (that is, the poet) uses the place around him to maintain the borders between inside and outside, but these borders prove to be permeable:

The song rattles on the poet's lip.  
But (the engineer  
of the spells of the concrete world),  
sees into a conscious future  
and creates inside of himself a harmony of chest  
as you, later, in the objective sphere.

---

<sup>24</sup> Malpas 2004, 177.

The city limits can also be understood as the limitations of the human factor: they limit the faculties of the creative poet, but they disperse the limits that are responsible for dividing the world into inward and outward dimensions, too. The city limits its inhabitant, as he creates the city itself.

Literature still demands to be unique in connection with relating time, but draws attention to configuring time through spatial figuration. And if a theory needed to be disproved to become reliable, and literature is the area where spatial versus temporal cannot be simply reconciled, cultural topography requires literary involvement more than ever. Literature as a reading experience frequently takes unexpected turns, therefore it is strictly time-related. How do the spatial structures resolve the dilemmas emerging from the unstoppable or the revolutionary? What if space itself cannot explain unexpected changes or disruptions? How can one map out what cannot be planned? Whether these questions have remained unanswered or not, literature may be the place where readers are inhabitants, where the pathways, crossways, and landmarks belong to the reading process by means of the materiality of literary inscription, and where transformation or transposition makes the transcendental appear immediate.

## References

### *Primary*

- Eliot, Thomas Stearns: *Collected Poems 1909–1962*. London/Boston 1963.
- *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. (ed. Lawrence Riley) New Haven/London 2006.
- Makkai, Adam (ed.): *In Quest of the Miracle Stag: The Poetry of Hungary*. Chicago/Budapest 2000.

*Secondary*

- Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*. Translated by Maria Jolas. Boston 1969.
- Blanchot, Maurice: *The Space of Literature*. Translated by Ann Smock. Lincoln/London 1982.
- Bridge, Gary/Watson, Sophie: 2000. City Imaginaries. In: Gary Bridge/Sophie Watson (eds): *A Companion to the City*. Oxford 2000, 7–17.
- Colley, Ann C.: Mapping in and out of the Borders of Time. In: *Victorian Literature and Culture* 19 (1991), 107–121.
- Faulk, Barry J.: T. S. Eliot and the Symbolist City. In: David E. Chinitz (ed.): *A Companion to T. S. Eliot*. London 2000, 27–39.
- Foucault, Michel: Of Other Spaces. Translated by Jay Miskowiec. In: *Diacritics* 16 (1986), 22–27.
- Freeman, Nicholas: *Conceiving the City: London, Literature, and Art 1870–1914*. Oxford 2007.
- Gilbert, Pamela K.: Sex and the Modern City. In: Barney Warf (ed.): *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. Santa Arias/London 2009, 102–121.
- Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space 1880–1918*. Cambridge, Mass. 2003.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford 1991.
- Lehan, Richard: *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley/Los Angeles 1998.
- Malpas, J. E.: *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge 2004.
- Miller, J. Hillis: *Topographies*. Stanford 1995.
- Morrisette, Bruce A.: T. S. Eliot and Guillaume Apollinaire. In: *Comparative Literature* 5 (1953), 262–268.

- Poulet, Georges: *Proustian Space*. Translated by Elliott Coleman. Baltimore 1977.
- Sheringham, Michael: City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda. In: Sheringham, Michael (ed.): *Parisian Fields*. London 1996, 85–114.
- Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies*. London 1989.
- *Thirdspace*. Cambridge 1996.
- Taking Space Personally. In: Barney Warf/Santa Arias (eds): *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London 2009, 11–35.
- Weigel, Sigrid: Zum ›topographical turn‹. In: *Kulturpoetik 2* (2002), 151–165.

## **Die Melancholie verbotener Kunst Schreibstrategien und performative Praktiken in der ungarischen Neoavantgarde**

Melancholie ist eine Rebellion, die  
niedergeworfen wurde.  
Judith Butler<sup>1</sup>

### **Ausgelöschte Spuren lesen**

Einleitend in den Werkkatalog des Neoavantgardisten György Galántai erzählt der Schriftsteller Péter Esterházy ein Märchen.<sup>2</sup> Er berichtet von einigen Ungarn, die vor kurzer Zeit zu einer dramatischen Erkenntnis gelangt sind: Vergebens begehnen sie die ›ungarische Erde‹, die sie bewohnen, mit ihren Schritten vermögen sie keine Spuren zu hinterlassen. »Plötzlich überkam sie eine schreckliche Angst: es gäbe sie vielleicht gar nicht, möglicherweise wären sie nichts anderes als Schatten, vielleicht existierten sie gar nicht

---

\* Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Budapest Artpool Art Research Center, insbesondere György Galántai, Dóra Halasi und Júlia Klaniczay für ihre Unterstützung in der intensiven Archivarbeit. Die Anfertigung dieser Publikation wäre darüber hinaus ohne die finanzielle Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, der mir vom April 2012 einen zwölfmonatigen Forschungsaufenthalt in Wien ermöglicht hat, nicht denkbar gewesen. Daher möchte ich mich an dieser Stelle sowohl beim DAAD als auch bei meinem Wiener Projektbetreuer Stefan Hulfeld bedanken. Für zahlreiche Anregungen und wertvolle Hinweise sowie für die Diskussion der vorliegenden Ausführungen danke ich Beatrix Kricsfalusi. Dank auszusprechen ist schließlich auch Felix Stenger, der durch sein gewissenhaftes Lektorat und Korrektorat wesentlich zur Realisierung dieses Aufsatzes beigetragen hat.

<sup>1</sup> Butler 2001, 177.

<sup>2</sup> Esterházy 1996, 34. Übers. vom Vf.

und wären lediglich von jemandem aus Freundlichkeit oder Boshaftigkeit geträumt, womöglich wäre auch das Land ein Nichts, nicht einmal dieses Land mit dem Namen Ungarn bestünde, nur Milchbeutel und Rost.« Ohne explizit benannt zu werden, figurieren als Protagonisten der Erzählung unmissverständlich die ungarischen Künstler der Gegenöffentlichkeit, die im weiteren Verlauf des Märchens auf raffinierte Art und Weise ihre Spuren zu legen suchen. Gibt es sie nun, die Spuren der neoavantgardistischen Subkultur und der ephemere verfassten Live Art der 70er Jahre? Inwieweit lassen sich diese Spuren sichern und dechiffrieren? In der Tat verdienen diese Fragen besondere Aufmerksamkeit: Die Schwierigkeit des Spurenlegens in der prekären ›Halbpräsenz‹ des ungarischen Untergrunds soll im Folgenden ins Auge gefasst werden, wenn auch dieses Unterfangen zweifellos stecken bleiben muss in jenen Sackgassen, in die jeder Leser dieser teils opaken, teils gänzlich ausgelöschten Spuren immer wieder gerät.

Seit den Nullerjahren wird Performances und ihrer ästhetischen Funktion im internationalen Kunstdiskurs ein Status zugewiesen, der von einer spannungsvollen Ambivalenz gefüllt ist: Theatrale und performative Ereignisse werden sowohl als singuläre und unwiederholbare Aktionen verstanden wie auch als Bezugsgrößen für die Wiederbelebung und Inblicknahme von Vergangenen. Es liegt auf der Hand, dass Kunstaktionen, die von einem expliziten Rekurs auf historische Geschehen leben, mit dem Begriff des Reenactments etikettiert und mithilfe besagter doppelter Fokussierung – auf Singularität und Wieder-Holung – in den Augenschein genommen werden.<sup>3</sup> Auf diese Weise geraten vermehrt künstlerische Arbeiten in den Blick, die sich mit den kanonisierten oder sogar mythisierten Performances der Vergangenheit durch ihre Wiederholung auf medienreflexive Weise auseinandersetzen. Die Arbeiten prominenter Vertreter der Body-Art wie etwa Marina Abramović, Vito Acconci und Yves Klein oder der international bekannten Aktions- und Fluxus-Künstler wie Joseph Beuys, Yoko Ono und John Cage gewinnen nunmehr an kulturgeschichtlicher Relevanz, weil sie zum Gegenstand zeitgenössischer Auseinandersetzungen und Aktualisierungen avancieren.

---

<sup>3</sup> Vgl. Schneider 2011.

Vor diesem Hintergrund scheint äußerst bemerkenswert, dass in der ungarischen Live Art kaum von Bezügen zu bzw. Auseinandersetzungen mit den künstlerischen Traditionen der Neoavantgarde gesprochen werden kann. Abgesehen von wenigen archivierten Quellenbeständen findet der Großteil der historischen Performances der 70er und 80er Jahre keine fortwährende Resonanz im kulturellen Gedächtnis oder in den Kunstaktionen der Gegenwart. Im Kontrast zu der westlichen Performancegeschichte tritt in Ungarn die Tatsache zutage, dass kein maßgebender ästhetisch-kreativer Umgang mit den künstlerischen Positionen der Vergangenheit virulent wird.<sup>4</sup> Als Erklärung für diesen Traditionsbruch auf dem Terrain der performativen Künste ließe sich zweifelsohne das Argument der TheaterwissenschaftlerInnen Barbara Sušec Michieli und Helmar Schramm heranziehen, dem zufolge die ökonomisch und gesellschaftlich markante Umbruchsituation im Jahre 1989 in Mittel- und Osteuropa abseits der politisch-ideologischen Orientierungslosigkeit vor allem eine fundamentale Skepsis an der Tradierbarkeit von kulturellen Werten und historischem Wissen mit sich brachte. In diesem Zusammenhang ist es folgerichtig, von »Künsten des Zweifels«<sup>5</sup> zu sprechen und hinsichtlich der vorherrschenden »Präsenz einer Philosophie der Negation« die melancholisch gestimmte künstlerische Recherche nach neuen Artikulationsformen »jenseits der blendenden Oberflächen einer allumfassenden Theatralität«<sup>6</sup> als zunehmend zu diagnostizieren. Das letztlich seit zwei Dekaden andauernde Zaudern, ästhetische Positionen und politische Strategien der Neoavantgarde aus aktueller Sicht zu reflektieren und

---

<sup>4</sup> Wohlgermerkt, ein Vergleich zwischen den westlichen und ungarischen Traditionen der Live Art bzw. ihren unterschiedlichen Überlieferungen bedarf aufgrund der grundverschiedenen historischen Kontexte einer differenzierten Auseinandersetzung. Hinsichtlich des Verbots neoavantgardistischer Kunstpraktiken im Ostblock war der Kreis der Rezipienten und die Anzahl der eigentlich über die Existenz einer zweiten Öffentlichkeit informierten Staatsbürger in Ungarn sehr begrenzt. Auf die historischen Aspekte des obigen Vergleichs wird im Folgenden näher eingegangen.

<sup>5</sup> Vgl. Schramm/Sušec Michieli 2009, 280.

<sup>6</sup> Ebd., 279, 290. Übers. vom Vf.

produktiv in die kritische Praxis der Kunst rückzubeziehen, hat über den Paradigmenwechsel nach dem Kalten Krieg hinaus auch andere gravierende Ursachen, von denen ich einer im Folgenden aus kunst- und theaterhistoriografischer Perspektive nachspüren möchte.

In der vorliegenden Untersuchung wird eine Lesart der ungarischen Live Art<sup>7</sup> seit den 70er Jahren vertreten, die annimmt, dass ein wesentliches Spezifikum des künstlerischen Widerstands während der staatssozialistischen Ära in jener besonderen Qualität bestand, melancholisch verfasst zu sein. Ungeachtet der vorherrschenden, mitunter pauschalen Einschätzung, der zufolge die Aktions- bzw. Performancekunst im ›Ostblock‹ sich durch provokative und rebellische Taktiken des Protests auszeichnete,<sup>8</sup> gilt nun in Betracht zu ziehen, dass erstaunlich viele Künstler auf eine subtile Weise Resistenz leisteten: Ohne die Grenzen der kulturpolitischen Zensur auf eine offensive Art auszutesten, bedienten sie sich einer paradoxen, melancholisch gestimmten Logik der Selbstartikulation bzw. -darstellung, indem sie die Praktiken des Rückzugs mit Momenten des Sich-Zeigens spannungsvoll zusammenführten. Sie exponierten sich im Akt der Selbstzurücknahme, ließen sie doch ihre Aktionen ›lediglich‹ in Form von textuell verfassten Handlungsanweisungen zirkulieren oder traten im physisch ohnmächtigen Zustand vor die Öffentlichkeit. Inwieweit diese ambivalenten Strategien der ›Selbstartikulation qua Zurückhaltung‹ und die damit einhergehende ›gespenstische Präsenz‹ der Aktionskünstler in Text und Performance als Verfahren der politischen Reibung an den reglementierenden Normen totalitärer Systeme begriffen werden können bzw. ob diese spektrale Verfasstheit der ungarischen Live Art für die Zäsur und Unterbrechung ihrer Wieder-Holbarkeit eine Erklärung abgeben vermag, wird im Fokus meiner Argumentation stehen.

---

<sup>7</sup> Den Begriff der Live Art entlehne ich von RoseLee Goldberg, die in der angloamerikanischen Neoavantgarde eine intermediale Verquickung von Elementen aus der Theaterpraxis sowie der Foto-, Film- und bildenden Kunst konstatiert. Vgl. Goldberg 2004.

<sup>8</sup> Vgl. u. a. die von Beáta Hock und Franciska Zólyom kuratierte Ausstellung *Agents and Provocateurs*, die 2009 im Institut für zeitgenössische Kunst Dunaújváros und 2010 im HMKV Dortmund zu sehen war (<http://www.agentsandprovocateurs.net>, letzter Abruf: 26.05.2012).

## **Die diskursive Verortung der ungarischen Live Art**

Im Zuge der Etablierung des sozialistischen Realismus als dominanten Ideologems in den staatssozialistischen Ländern Europas gewannen zwei qualitativ unterschiedliche Arten subversiven Agierens innerhalb der performativen Künste Gestalt. Zum einen zeichnete sich an institutionalisierten Theaterhäusern eine Politik des ›Redens mit zwei Zungen‹ ab, eine diskursive Praxis also, die trotz des zensierten und stark reglementierten Stückrepertoires eine Spaltung von Sagen und Zeigen, ja von textueller Referenz und szenischer Bedeutung ermöglichte. Diese Darstellungstaktik, die mit der Genese des Regietheaters als schöpferischen Inszenierungsgenres Verbreitung fand, zählte zu den geduldeten Artikulationsformen der Kritik, insofern sie unter regelmäßiger Beobachtung und Kontrolle gehalten werden konnte.<sup>9</sup> Zum anderen riefen bildende und darstellende Künstler jenseits der staatlich konditionierten Kommunikation einen direkten und konkreten Vollzugsmodus szenischen Zeigens auf den Plan und avancierten somit zu Akteuren einer inoffiziellen und verbotenen ›Zweiten Öffentlichkeit‹.<sup>10</sup> Nirgends ließen sich die Interventionsversuche dieser Gegenöffentlichkeit in ihren widerständigen Qualitäten deutlicher aufspüren als im Bereich der bildenden Kunst. In der um Miklós Erdély organisierten Künstlerszene avancierte die Forderung nach Singularität und Ereignishaftigkeit zum primären Gestaltungsprinzip: Die Erschaffung künstlerischer Objekte war an den kreativen Suchprozess gekoppelt, neue mediale Darstellungsbedingungen und alternative, die artefaktische Verfasstheit von Kunst teils kommentierende, teils transzendierende Präsentationsmodalitäten zu erkunden. Auf improvisierende und interaktive Weise brachte eine junge Künstlergeneration ihre Werke hervor, um ihre Ausstellungen weniger als eine Ansammlung abgeschlossener und unveränderbarer Objekte, sondern vielmehr als Situationen der Begegnung und der kollaborativen Gestaltung zu definieren und nicht zuletzt auch deshalb, weil die gemeinsamen

---

<sup>9</sup> Zu dieser Form kritischer Praxis, die im Folgenden nicht weiter verfolgt wird, vgl. Jákfalvi 2006, 186–226.

<sup>10</sup> Vgl. Knoll 1999.

Kunstaktionen die Weichen stellten für eine Praxis des spontanen, nicht-zensierbaren Präsentierens.

Dass die anfangs in Kneipen und Wohnungen sich versammelnden Protagonisten des Untergrunds in den ausgehenden 60er Jahren vermehrt aus dem privaten Raum hervortraten und eine breitere Publizität in Form von öffentlichen Schauplätzen wie Klubs und Kulturhäusern beanspruchten, lässt sich in letzter Konsequenz als eine Tendenz bezeichnen, die die Herausbildung eines komplexen, mit vielerlei politischen Aspekten verbundenen Kommunikationsdispositivs stimulierte: In der Peripherie der Kulturszene erhoben die Kontrahenten des dominanten Kunstsystems Anspruch auf ihre Selbstbehauptung und Anerkennung und überdies auf einen dialogischen Austausch jenseits des hegemonialen Diskurses. Die zunächst sporadischen Auftritte und Interventionen mündeten in die Stabilisierung eines subkulturellen Netzwerks, sodass die Vermehrung von Happenings, Performances und anderen subversiven Aktionen eine zunehmende Aufmerksamkeit der kulturpolitischen Autoritäten auf sich zog. Hatten die Zensoren ein breit gefächertes Filtersystem für die Begutachtung von literarischen Werken, fehlte es im Bereich der bildenden Kunst an politischen Richtlinien, die für die Genehmigung, Duldung oder Prohibition ausschlaggebend gewesen wären.<sup>11</sup> Zwischen den verunsicherten Schiedsrichtern des Kunstmarktes und den wagemutigen, die kulturpolitischen Argumente stets überlistenden Avantgardisten entfachte sich ein immer gewaltsameres Ringen um Anerkennung und Geltung, ja wenn man so will, um eine ›(Neu-)Aufteilung des Sinnlichen‹, die uns näherhin zu Zeugen eines Legitimationskonflikts macht, den man auch als einen dialektischen Kampf um Ein- und Ausschließung subalternen Positionen bezeichnen könnte. Der durch die Marginalisierung der ungarischen Neoavantgarde greifbar werdende Status des ›autonomen‹ Künstlers ließe sich demnach mit einem gespenstischen, aus den konsolidierten Repräsentationsordnungen immerfort exkludierten und die Raster der Sicht- und Hörbarkeit folglich mit seiner prekären Präsenz ›lediglich‹ heimsuchenden Antagonisten in Verbindung bringen, und zwar nicht allein aufgrund seines subversiven ästhetischen Vokabulars, sondern vielmehr auch hinsichtlich einer

---

<sup>11</sup> Vgl. Sasvári 2003, 13–15.

mit seiner Kunst assoziierten widerständischen Existenz und der ihm unterstellten alternativen Lebensführung. Waren die Neoavantgardisten bemüht, ihre Positionen zu legitimieren, so tendierte ihr sozial anerkanntes Dasein dazu, an Evidenz zu verlieren. Inwieweit nämlich die Akteure der Zweiten Öffentlichkeit ihre melancholisch konditionierten, d. h. in permanenter Ausgrenzungsgefahr verankerten Selbstdefinitionen – aus der doppelten Perspektive als ›Autor‹ und zugleich als ›Person‹ – nicht selten zum Gegenstand ästhetischen Schaffens zu erheben suchten und ihre künstlerische und gesellschaftliche Exklusion geradezu offen zu legen bemüht waren, dafür ist György Galántais *Verpackte Ausstellung* (Mangelwerk) [Becsomagolt kiállitás (hiánymű)] (1973) von einschlägiger Relevanz (Abb. 1).<sup>12</sup> Dem kulturpolitischen Verbot Folge zu leisten und es gleichzeitig in sein Kunstwerk aufzunehmen, darin bestand Galántais ästhetisches Prinzip bei dieser Ausstellung. Ungeachtet der Stellungnahme der offiziellen Gutachterjury hat bekanntlich Éva Barta, die leitende Zensorin des Lektorats für bildende Kunst, zwei Dritteln des vorderhand genehmigten Ausstellungsmaterials die Zurschaustellung verwehrt. Den konzeptionellen Nonsens erkennend, den die drastische Reduktion der Sammlung nach sich gezogen hätte, entschied sich Galántai dafür, in den bis zur Vernissage verbliebenen vierundzwanzig Stunden die nicht zugelassenen Graphiken schlicht einzupacken und seiner ursprünglichen Hängungs-idee entsprechend mit auszustellen. Diese raffinierte Gestaltungsstrategie bezieht ihren theatralen Reiz aus dem Umstand, dass man es hier mit einem performativen Moment der Präsentation zu tun hat, welches aus der generativen Wirkung eines prohibitiven Gesetzes hervorgeht, ja in der Exekutive der Zensur erst entsteht. Die besondere Bedeutung der *Verpackten Ausstellung* spiegelt sich in jener Geste, mit der Galántai die Lücken der Zensur aufspürt, diese in der Ausstellung materiell manifest werden lässt und eine ›Präsenz der Absenz‹ als doppelte rhetorische Figur in Szene setzt: Denn vor Augen geführt wird sowohl das regelrecht verleugnete Bestehen von zensorischer Repression als auch der spektrale Charakter nicht systemkonformer Kunst. Was die verhüllten Bilder je-

---

<sup>12</sup> Zur Beschreibung und Dokumentation der *Verpackten Ausstellung* vgl. Galántai/Klanciczay 1996, 74–75.

doch darüber hinaus bezeugen, ist die Spur des Künstlers, der in den Werken als Kompositeur (Graphiker) und zugleich als Kommentator (Ausstellungsarrangeur) zweifach präsentisch ist. Anders gesagt: Trotz seines quasi mit der Werkausstellung einhergehenden personellen Verschwindens bietet Galántai seine Bilder nicht nur in ihrer artefaktischen Beschaffenheit für die Rezeption an, sondern führt sie sogar im partikularen historischen Kontext performativ auf. In den zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changierenden ›Mangelbildern‹ scheint unverkennbar eine Inszenierungsgeste des Künstlers auf, die hic et nunc für das Gezeigte Rechenschaft übernimmt.

Will man das Problem zuspitzen, das in Galántais Ausstellung aufgeworfen wird, so gelangt man zu der Frage, inwieweit und auf welche Weise die melancholische, im Zeichen einer Ohnmacht stehende Künstlerposition der Gegenöffentlichkeit auszustellen und zu verkünden ist. Was sich in der Verpackten Ausstellung nämlich exemplarisch konkretisiert, ist eine Taktik, welche ›Kritik‹ nicht als Attacke oder Angriff an das System formuliert; im Gegenteil besteht das Widerständige und mithin die paradoxe ›Souveränität‹ künstlerischen Zeigens in jener ›Freiheit‹, die ›fast nichts ist, aber nicht ganz<sup>13</sup>, d. h. es liegt in der Entscheidung, dem Ausstellungsverbot entgegenzukommen, doch gerade in der Erfüllung der kulturpolitischen Richtlinien gleichzeitig auf einen Rest der Anpassung zu beharren, der in die symbolische Ordnung weder ein- noch von ihr ausgeschlossen ist, aber als Rest offen gezeigt und wahrgenommen werden kann.

---

<sup>13</sup> Die Anspielung bezieht sich freilich auf Homi K. Bhabhas Definition der Mimikry. Vgl. Bhabha 2000, 14.

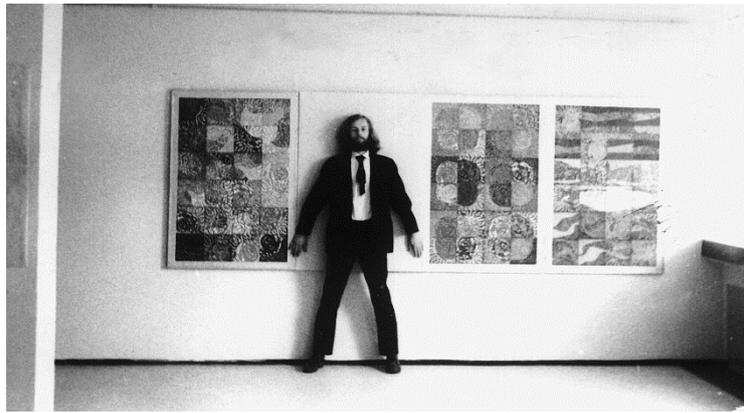


Abbildung 1

Zweifelloos war es György Galántai, der es mit seinen Ausstellungsprojekten in Balatonboglár (1970–1973) im Zeitalter der totalitär ausgerichteten Kulturpolitik vorerst auf sich nahm, eine Kontinuität künstlerischer Selbstartikulation und die Erschaffung eines Begegnungs- und Arbeitsraums für die Protagonisten des Untergrunds zu fördern. Die von ihm gemietete und renovierte Kapelle von Balatonboglár avancierte schlagartig zur Keimzelle zahlreicher performativer Kunstgattungen und näherhin zum prominenten Versammlungs- und Aufführungsort für Aktionen, Happenings, Konzerte, Theateraufführungen und nicht zuletzt zum Schauplatz der ersten öffentlichen Performances des avanciertesten ungarischen ›Body-Art-Künstlers‹ Tibor Hajas. Die Kapelle, die drei Jahre lang unter staatlicher Überwachung und Kontrolle stand, wurde letztlich am 27. August 1973 von der Polizei gewaltsam attackiert und gesperrt, um danach zur Bastion sozialistisch-realistischer Kunst verwandelt und in den Dienst der hegemonialen Kunstideologie gestellt zu werden. Nichtsdestoweniger aber kommt, und davon zeugen zahlreiche Künstleraussagen und Performancedokumente,<sup>14</sup> den Kapellenausstellungen die einzigartige Reputation zu, Kunstschaffende generationsübergreifend zusammenzubringen, besser gesagt, Vertreter

---

<sup>14</sup> Klaniczay/Sasvári 2003.

vollkommen disparater Schulen, Kunstrichtungen und zahlreicher osteuropäischer Länder, ja Menschen unterschiedlicher ideologischer Provenienz und stilistischer Sensibilität miteinander in Verbindung zu setzen. Ohne über die ästhetische Qualität der Balatonboglärer Ausstellungen und Aktionen an dieser Stelle zu urteilen, kann man sagen, dass sich die Zusammenarbeit von Schriftstellern, Musikern, bildenden Künstlern, Schauspielern und Performern von Anbeginn als eine von Außen auferlegte Kooperation erwies und weniger als ein per se von spezifischen ästhetischen Interessen motivierter Austausch charakterisiert werden kann. Denn im besonderen historischen Kontext der sozialistischen Diktatur wurde eine zentrifugale Homogenisierungskraft in der alternativen Szene spürbar, die sich von den Organisationsformen der westlichen Neoavantgarde deutlich abhob. Als Beweggründe, die die subalternen Künstler zu einer ›Schicksalsgemeinschaft‹ zusammenbrachten, ließen sich in Ungarn nämlich weniger die gemeinsamen ästhetischen Ambitionen oder ideologischen Abgrenzungsmechanismen als vielmehr biografische Fakten identifizieren: Ein politisches Auftreten in der Vergangenheit, die familiäre Abstammung oder nachweisbare Kontakte zu bestimmten, offiziell nicht unterstützten Ideologieströmungen stellten die Ursachen der Marginalisierung unabhängig von der Art und Weise der künstlerischen Handschriften dar.

Vor diesem Hintergrund liegt die Schlussfolgerung nahe, dass man in Ungarn nicht von Performancekunst als generischer Form sprechen kann. Wie man weiß, entstand die westliche Performance oder Body Art Mitte des 20. Jahrhunderts in radikaler Abgrenzung gegenüber der auf Tradierbarkeit und vermarktbar Objekte fixierten bildenden Kunst einerseits und gegenüber der auf Fiktionalisierung und Nachahmung abzielenden darstellenden Kunst andererseits. Die »Kampfansage an ein der Repräsentation verpflichtetes Kunstverständnis, an das traditionelle Ideal des Werkbegriffs, an eingeübte Rezeptionsmuster und das auf konservier- und vermarktbar Werke ausgerichtete Kunstsystem« sowie an die theatrale Mimesis ging in der amerikanischen Kunstszene mit einer doppelten Grenzziehung einher, die dem Diskurs der Performance Art einen Platz »zwischen den Stühlen«<sup>15</sup> zuwies. Am Beispiel der Balatonbog-

---

<sup>15</sup> Umatham 2011, 129–130.

lärer Kapellenausstellungen offenbart sich allerdings in Ungarn ein heterogenes Konglomerat von künstlerischen Positionen, die sich nicht durch Stilorientierungen oder -abgrenzungen definieren lassen, sondern angesichts einer heteronomen Auslöschungsfahr allererst zueinanderfinden.<sup>16</sup> György Galántai und der im Folgenden ausführlicher zu behandelnde Tibor Hajas stellen in dieser Hinsicht nur zwei willkürlich gewählte Beispiele dar, deren *œuvres* transgressive Tendenzen in der künstlerischen Praxis exponieren und Malerei, Mail Art, Bildhauerei, Aktionskunst bei Galántai oder aber Dichtkunst, Fotografie, Film und Performance bei Hajas miteinander in ein produktives Austauschverhältnis bringen. Ein Weiteres kommt hinzu: Will man die Ausführungen der Theaterwissenschaftlerin Magdolna Jákfalvi zur ungarischen Theateravantgarde auf den Punkt bringen,<sup>17</sup> so wird man feststellen können, dass die diskursiven Einflussnahmen zwischen bildender und darstellender Kunst im ungarischen Untergrund immer noch ungeklärt sind. Bis dato legten die TheaterwissenschaftlerInnen das analytische Augenmerk nämlich ausschließlich auf jene Phänomene der ungarischen Live Art, die bereits Eingang gefunden haben in die Formsprache alternativer Theatergruppen – wie etwa das Kassák bzw. Orfeo Stúdió – oder aber ins Inszenierungsvokabular des subversiveren Regietheaters (András Jeles, Erzsébet Gaál). Parallel zu dieser methodischen Blindheit der Theaterwissenschaft, die die weiterreichende Tradition ihres Forschungsgegenstands ausblendet, lässt sich zudem ein theoretisches Ressentiment der ungarischen Kunsthistoriker im Hinblick auf die Live Art konstatieren. Ein Ressentiment, das dazu führt, dass Performances und Kunstaktionen weniger in ihrer prozessualen Verfasstheit und im Bezug auf ihre Eingebundenheit in massiv sich verändernden Rezeptionsbedingungen in Betracht gezogen, sondern allem voran in der asymmetrisch gewichteten Relation zwischen Aktion und vor allem dem in dieser Aktion hervorgebrachten

---

<sup>16</sup> Auf ebendiese Differenz zwischen der ›freiwilligen‹ Genese der westlichen und der vom tatkräftigen Strafrecht herbeigeführte Entwicklung der osteuropäischen Avantgarde weist u. a. auch Péter György hin. Vgl. György 1992, 7.

<sup>17</sup> Vgl. Jákfalvi 2006; Lengyel 2011.

Kunstwerk bemessen werden.<sup>18</sup> Es ist nicht zu schweigen von der fehlenden Inblicknahme jener literarischen Qualitäten, die in den Begleittexten, Handlungsanweisungen und Manifesten der Performancekünstler ins Auge fallen und aus den Perspektiven besagter Disziplinen gleichermaßen entrückt sind. Da die ungarische Live Art an der Schnittstelle der Diskurse zu verorten ist, fordert sie seit ihrer Entstehung vergebens eine ambitionierte methodische Auseinandersetzung, die gerade nicht einzelne, vorab festgelegte Analysegegenstände – wie etwa Kunstobjekte, Texte oder Aufführungen – zu klassifizieren und zu analysieren hilft, viel eher aber von medienübergreifenden Fragestellungen ausgeht bzw. die historischen Produktionsbedingungen in den Blick nimmt. Aus diesem Grund wird im Folgenden die neoavantgardistische Live Art auf eine Weise perspektiviert, die erlaubt, den politischen Status von textuell, bildlich oder körperlich kodierten Aktionen über disziplinäre Grenzen hinweg auszuloten. In den Beispielanalysen gilt somit das Augenmerk den performativen Dimensionen von Literatur, bildender Kunst und Körpereinsatz. Dieser weit gefasste Performancebegriff erklärt sich, wie aus den jeweiligen Analysefällen ersichtlich wird, aus dem besagten historischen Kontext der gewaltig unterdrückten Live Aktionen, die teilweise erst durch die Verschiebung in ein unter der Hand vertriebenes, tradierbares Medium, d. h. in Samizdatzeitschriften veröffentlichten Handlungsanweisungen oder Fotodokumenten Ausdruck finden konnten.

Angesichts der massiven Auslöschungspolitik der staatlichen Zensur ist nicht zu übersehen, welche methodische Schwierigkeit die historiografische Ermittlung und diskursanalytische Rekonstruktion der Live Art in Mittel- und Osteuropa auszeichnet. Magdolna Jákfalvi<sup>19</sup> insistiert, dass avantgardistische Aktionen seit ihrem Aufkommen konsequent aus den historiografischen Diskursen ausgegrenzt waren und nicht öffentlich dokumentiert worden sind. Insofern nicht allein die Kunstszene, sondern auch die damalige Praxis der Geschichtsschreibung und der Kunstkritik selbst einer rigorosen Zensur unterlagen, stehen uns lediglich mündlich tradierte Legenden, Briefwechsel, Interviews und subjektive Berichterstattungen

---

<sup>18</sup> Vgl. Beke 1999; Hegyi 1999.

<sup>19</sup> Jákfalvi 2006, 186.

zur Verfügung, die über die Qualität und Rezeption von Performances Aufschluss geben. In diesem Zusammenhang tritt die Tatsache zutage, dass die Performancekünstler selbst auf die Überlieferung ihrer Aktionen angewiesen waren und sich neben der künstlerischen Selbstbehauptung gleichzeitig um die Spurensicherung ihres Schaffens bemühen mussten – beide Intentionen standen allerdings im Zeichen einer Melancholie.

### **Tibor Hajas**

Die repressiven Rede- und Ausstellungsverbote oder heftigen Retoriktionen der sozialistischen Kulturdiktatur trieb zahlreiche Avantgardisten in die Emigration oder – wie Gábor Bódy – in den Selbstmord. Tibor Hajas, der bereits mit 18 Jahren in einen Schauprozess involviert und u. a. aufgrund seiner unkritischen, in der Schulzeitung publizierten Reiseberichte aus London bzw. ähnlich konstruierten Beschuldigungen zu 14 Monaten Haft verurteilt wurde, blieb bis zu seinem frühen und tragischen Tod hauptsächlich in Budapest tätig, auch wenn er sein künstlerisches Interesse schon früh von Fragen der Aktualpolitik abwendete.<sup>20</sup> Es verwundert nicht, dass Hajas' ereignisreiche Biografie, seine legendären, gewaltsamen Selbstverletzungsperformances und nicht zuletzt der in den autobiografischen Schriften und Interviews obsessiv intonierte Hang zu transzendentalen Sinnzusammenhängen sowie seine intensive Suche nach quasi-metaphysischen Erklärungsmustern viele Interpreten dazu verleitet, Hajas' exzessive Schreib- und Körperkunst mit seinen subjektiven Aussagen zu überblenden, mehr noch: definitiv einzuschränken. Allenthalben wird in Rezensionen und theoretischen Abhandlungen der Versuch unternommen, Hajas' Gedichte und Erzählungen sowie seine Körperaktionen, Filme und Hörspiele vor dem Horizont einer autobiografischen Begebenheit zu lesen: Als Hajas bei der dauerhaften, mitunter schmerzvollen Fokussierung auf eine Glühlampe die plötzliche Spaltung von Licht und Glühwen-

---

<sup>20</sup> Vgl. Szalai 1992, 81. Zur aufwändig recherchierten Berichterstattung über Tibor Hajas' Schauprozess, der u. a. auch zur Verweigerung seiner angestrebten akademischen Karriere führte, vgl. Szónyei 2005.

del erblickte, sei ihm, so Hajas, die Unermittelbarkeit der Welt bewusst geworden. Hajas stilisiert in diesem Erfahrungsbericht seine Überzeugung davon, dass er aus einer weltimmanenten Perspektive heraus zu keiner Erkenntnis kommen könne und konsequenterweise von diesem grellen Licht als dem einzigen Orientierungspunkt heraus die Welt erkunden und neu ergründen müsse.<sup>21</sup> Ungleich schwieriger als die existenzialistische Seinsfrage sind die ästhetischen Qualitäten und politischen Konsequenzen in Hajas' Kunst zu ermitteln. Im Folgenden werden daher die performativen Aspekte seiner Werke in Augenschein genommen, um diese vor der Folie eines totalitären Kulturverständnisses als eine politisch-kritische Position der subtileren Art zu konturieren.

### **Literatur als politische Performance**

In formaler Hinsicht mag überzeugen, dass Hajas' literarische Texte und Körperaktionen trennscharf auseinanderdividiert und als zwei Phasen des Lebenswerkes betrachtet werden. Unter thematischen und rhetorischen Gesichtspunkten jedoch erweisen sich die intramedial orientierten Interpretationen als weniger sinnvoll. Zu allererst hat die Kunsthistorikerin Kriszta Dékei in ihrer ambitionierten Abhandlung *Die Texte von Tibor Hajas (1946–1980)*<sup>22</sup> darauf hingewiesen, dass er im Anschluss an seine erste, klassisch-lyrische Frühphase die stark reglementierten Formen von Epigrammen und Sonetten konsequent aufkündigt und seine Körperperformances wie auch Gedichte und Kurzgeschichten in denselben Dienst stellt:

---

<sup>21</sup> Vgl. Ungváry 1992. Auf die Problematik dieser Forschungsperspektive weist Ágnes Gagyí hin. Vgl. Gagyí 1999.

<sup>22</sup> Dékei 1999. Die prominentesten Literaturzeitschriften Ungarns – u. a. die *ÉS* und die *Alföld* – veröffentlichten Hajas' Gedichte und Kurzprosa seit 1967, wenn auch eine beträchtliche Zahl seiner literarischen Schriften in Samizdatzeitschriften publiziert worden sind. Anfangs sprach Hajas aktualpolitische Probleme und seine ideologiekritischen Anschauungen offen an, doch die aus diesem Widerstand resultierenden Retorsionen verleiteten ihn nach und nach zu anderen Artikulationsformen der Kritik, denen wir im Folgenden nachgehen werden.

namentlich die ersehnte Arretierung singulärer Erfahrungsmomente. Bekanntermaßen plädiert der Medienwissenschaftler Philip Auslander dafür, dass die sich auf der Ebene des Textuellen, Fotografischen oder Filmischen entfaltenden Aspekte der Ereignishaftigkeit keineswegs von der Rede über künstlerische Performances suspendiert werden dürfen. Auslanders Behauptung steht zweifellos im Einklang mit dem Appellcharakter von Hajas' freiem Vers »Testbogen« (»Tesztlap«), einem lückenhaften und vom Rezipienten zu komplettierenden Text, der die Mängel des alltäglichen Lebens inventarisiert:

Meiner Meinung nach  
fehlen im Alphabet folgende Buchstaben:  
.....  
[...]<sup>23</sup>

Hinterlässt Hajas an den entscheidenden Stellen eklatante Lücken im Text und fordert den Adressaten dazu auf, Desiderate des Alphabets sowie der Geschichte, der menschlichen Anatomie, der Vererbungsgesetze und der Ordnung von Größen- bzw. Maßeinheiten zu benennen, dann konstruiert er Verluste genau in jenen willkürlich erschaffenen Abstraktionssystemen, die entweder lückenlos funktionieren oder undenkbar zu ändern sind. Mit welcher überlegtem Bedacht Hajas hier in der performativen Rhetorik des Gedichts verfährt, wird daran deutlich, dass er mittels eines dem Vers inhärenten imperativen Modus die konstatierende Funktion der Sprache deutlich überschreitet und den Pakt zwischen Dichter und Leser verabschiedet. Auf offenkundige und unverhüllte Weise wird der Adressat zum Lyrischen Ich transformiert bzw. gleichzeitig zum Co-Autor erhoben, und zwar auf der Ebene des Symbolischen. So bleibt sekundär, ob der Leser die fragmentarischen Zeilen komplettiert oder die Möglichkeit eines Eingriffs in das Textgefüge überhaupt in Erwägung zieht, der appellative Surplus des Verses entfaltet dennoch eine Performanz, die den Leser betrifft und ihn auch mangels einer (Inter-)Aktion immersiv einschließt sowie auf seine ästhetische Erfahrung maßgeblich einwirkt. Hajas konfiguriert auf der

---

<sup>23</sup> Hajas 2005, 107. Übers. vom Vf.

Ebene des Textes eine theatrale Szenerie, die jenen Handlungsanweisungen in der bildenden Kunst nicht unähnlich ist, welche dem Theaterwissenschaftler André Eiermann zufolge ihre performativen Potenziale bereits in der Lektüre evozieren: »Das eigentliche ästhetische Ereignis ist bereits das symbolische Sich-Einlassen des Betrachters, zu dem die Arrangements diesen schon vor der eventuellen Ausführung einer Aktion und unabhängig von einer solchen veranlassen.«<sup>24</sup> Was das Gedicht allerdings auf dieser performativen Ebene verhandelt, ist die kontinuierliche Mangel Erfahrung, die dem Leseakt eine melancholische Grundstimmung verleiht. Das Ringen um einen vermeintlich aus den gegebenen Denkkordnungen ausgeschlossenen Rest sowie das Scheitern an der Benennung des Mangels stellen Suchbewegungen dar, die ein Terrain der ironischen Reflexion eröffnen und die Quasi-Unveränderbarkeit von konsolidierten Normstrukturen wie Geschichte oder Diskurs ins Bewusstsein holen. Die im Text klaffenden Leerstellen pointieren somit auch die Unmöglichkeit der Flucht aus soziokulturellen Konstrukten und gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten, sprich: das Gefangensein in den heteronomen Rastern von Zweck- und Gesetzmäßigkeit, Funktionalität und Effizienz.

In den durch Leerstellen unterbrochenen Satzkonstruktionen von »Tesztlap« wird nunmehr das manifest, was man mit André Lepecki als eine »phänomenologische Beschaffenheit der Melancholie«<sup>25</sup> bezeichnen und, Bezug nehmend auf Judith Butler, als etwas »sich dem Blick [Entziehendes]«<sup>26</sup> definieren könnte. Die offenen Wunden des Diskurses treten hier zutage, die bezeugen, dass die scheinbare Fülle der symbolischen Ordnung um einen Mangel herum organisiert ist und die »Unlesbarkeit der Welt« fortwährend zu kaschieren sucht. Im Vorgang des Lesens wird die spielerische Ironie des Gedichts von einem stummen Diskurs übertönt und als eine melancholische Redeweise, ja als die paradoxe Mitteilbarkeit eines melancholischen Schweigens entlarvt: »Wir wissen [...],« so Butler, »daß der Melancholiker [...] ›mitteilbar‹ ist, was vermuten läßt, daß seine Rede [...] unvermeidlich indirekt und

---

<sup>24</sup> Eiermann 2009, 280.

<sup>25</sup> Lepecki 2008, 159.

<sup>26</sup> Butler 2001, 173.

zirkulär ist. Was vom Melancholiker nicht erklärt werden kann, beherrscht dennoch die melancholische Rede – eine Unsagbarkeit, die das Feld des Sagbaren strukturiert.«<sup>27</sup>

Bereits Aristoteles hat die unentwegte Verzweigung melancholischen Denkens und Redens erkannt und – Freuds These vorwegnehmend – auf einen nicht verifizierbaren Grund zurückgeführt. In der Diskursgeschichte der Schwermut sprach man jedoch dieser zur Einsamkeit führenden Mangelerfahrung bis hin zur Moderne transzendente Ursachen zu und leitete sie von ›naturbedingten‹ körperlichen Dysfunktionen, astronomischen Einflüssen oder der Prüfung göttlicher Versuchung ab. Im Zuge der Aufklärung sind dann die melancholischen Kennzeichen der Desubjektivierung, Unterdrücktheit und Ohnmacht durch und durch pathologisiert und mit sozialer Ausgrenzung in Verbindung gebracht worden.<sup>28</sup> Insofern der Melancholiker die Schattenseiten und Negativeffekte der Industrialisierung und Ökonomisierung personifizierte, wurde er regelrecht zum Störenfried der utopischen Gründungsidee rationaler Vergemeinschaftung.

Gelangt man wiederum mit Butler zu der Einsicht, dass sich Mangel, Verlust und Trauer geradezu als die fundamentalen Erfahrungen des Menschlichen auf prekäre Weise und als einzig mögliche Bindeglieder eines sozialen ›Wir‹ ins Feld führen lassen,<sup>29</sup> dann geriet Freuds berühmte Differenzierung zwischen der *Trauer*, deren Objekt identifiziert und in der Trauerarbeit freigesetzt werden kann, und der *Melancholie*, bei der der Gegenstand des Verlusts unauslotbar bleibt<sup>30</sup> zweifellos ins Wanken. Eine reine Form der Trauer anzunehmen, d. h. den nahtlosen Übergang von dem einen (verlorenen) Objekt zum nächsten zu unterstellen, würde bedeuten, dass man zu der beliebigen Substituierung von Objektbeziehungen fähig wäre und den Status eines modernistischen, autonomen Handlungssubjekts erreichen könnte. Geht man hingegen davon aus, dass jede Verlusterfahrung psychische Spuren hinterlässt und einen melan-

---

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Vgl. Böhme 2006.

<sup>29</sup> Zu dieser zweifellos gewagten und hier aus Platzgründen nicht näher zu erläuternden Erkenntnis gelangt Judith Butler. Vgl. Butler 2005, 36–68.

<sup>30</sup> Vgl. Freud 2000.

chologischen Kern der unmöglichen Rationalisierung impliziert, dann sind wir alle dazu gezwungen, die Geschichten unserer Enteignungen andauernd mit uns zu tragen. So gesehen spiegelt die seit Nietzsche und Foucault in Rede stehende ›Spaltung des Subjekts‹ immer auch ein melancholisches Unbehagen den bestehenden gesellschaftlichen Strukturen gegenüber, mit denen in Konflikt zu geraten – vor allem zu totalitären Zeiten – der Selbstvernichtung gleicht. Entsprechend zeichnet sich die melancholische Attitüde durch die intrinsische Verlagerung jener Konfrontation aus, die das Subjekt in seinen externen Objektbeziehungen nicht auszutragen imstande ist. Konkret heißt das nichts anderes, als dass im melancholischen Seinsmodus ein kritischer Impetus entfaltet wird, der die Reflexion der subjektiven Position und deren prekären Bezug zu den gesellschaftlichen Zusammenhängen ermöglicht, selbst wenn die melancholische Erkenntnis weder offen artikuliert noch ans Licht gebracht werden kann. Wie paradox es auch klingen mag, haben Vertreter der postmodernen politischen Theorie wie Homi K. Bhabha<sup>31</sup> oder Judith Butler<sup>32</sup> eine subversive Potenzialität des melancholischen Subjekts konstatiert und darauf abgehoben, dass die Melancholie keine apolitische Disposition darstellt. In der Tat überrascht daher in der Gesamtschau historischer Diskurse nicht, was für eine Fülle von philosophischen, naturwissenschaftlichen und religiösen Diskussionen, ikonografischen Motivtraditionen und einzelbildlichen Manifestationen der Erkundung melancholischer Veranlagung seit der Antike zukam. Dieser Reichtum an Melancholiedeutungen akzentuiert nunmehr jene Aufmerksamkeit, die der gesellschaftliche Status des Melancholikers auf den einzelnen Feldern der Kultur verdiente. Die Ambiguität, dass der Melancholi-

---

<sup>31</sup> »Let us call the melancholic revolt the ›projective disincorporation‹ by the marginal of the Master. This narrative speaks from the elision between the synchronous symbol of loss and its non-referential, fragmented, phantasmatic narratives. It says: All these bits and pieces in which my history is fragmented, my culture piecemeal, my identifications fantasmatic and displaced; these splittings of wounds of my body are also a form of revolt. And they speak a terrible truth. In their ellipses and silences they dismantle your authority [...].« Bhabha 1992, 65–66.

<sup>32</sup> Vgl. Butler 2001, 177; Butler 2005, 39.

ker erst in seinem Rückzug ›auffällig‹ wird und zunächst in Momenten des Unterlassens zur Reflexion gelangt, spitzt sich bei Künstlern zu, die ihre Außenseiterposition und politischen Redeverbote auf eine subtile Weise wenden, ja einen stummen, unterschweligen Diskurs für ihre Gesellschaftskritik entwickeln. Zweifelsohne kann bei Hajas von ebendieser Zuspitzung der melancholischen Artikulationsweise gesprochen werden, von einer nicht selbst erwähnten, die ideologischen Signifikationsordnungen kontinuierlich unterlaufenden Redeweise also, welche die von Hartmut Böhme konstatierte ›Melancholie der Kunst‹ geradezu potenziert: »Mit [Charles Baudelaire]«, so Böhme, »setzt die Moderne der Kunst ein, deren oft elitäre oder aggressive, formstrenge oder augenblickhaft improvisierte Attitüden den melancholischen Grundton niemals mehr übertönen. Es gibt seitdem keine authentische Kunst mehr, die nicht dem Schmerz entstammt, die nicht die Wunde der Feindschaft zwischen Kunst und Gesellschaft in sich trägt.«<sup>33</sup>

Vor dem Hintergrund dieses Argumentationszusammenhangs und der Frage nach dem subversiven Potenzial der melancholischen Einstellung verdient auch Hajas' Gedicht »›Sándor‹ ›Petőfi‹: ›Das Meer hat sich erhoben‹« (»›Petőfi‹ ›Sándor‹: ›Föltámadott a tenger‹«)<sup>34</sup> eine kurze Erwähnung: Hajas wiederholt im Wortlaut ein eklatantes Exempel aus der ungarischen Revolutionslyrik und setzt programmatisch jedes Lexem – vom Namen des Autors über die Verselemente bis hin zu den Orts- und Datenangaben der Entstehung – in Anführungszeichen. In seinem mit dem Auftakt »Das Meer hat sich erhoben, / Der Völker brausend Meer«<sup>35</sup> beginnenden Gedicht bezieht sich Petőfi auf den Ausbruch des Budapester Aufstands vom März 1848. Im ekstatischen Grundton von Petőfis Rhetorik hallen die Forderungen der Pressefreiheit und einer autonomen parlamentarischen Vertretung innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie wider, doch der erneut mit stummen Schriftzeichen operierende und jeden Wortsinn systematisch in Frage stellende Hajas distanziert sich von dieser Emphase und

---

<sup>33</sup> Böhme 2006, 19.

<sup>34</sup> Hajas 2005, 103–104. Übers. von Vasfi [d. i. Moritz Eisler] / Benkó [d. i. Cároly Maria Kertbeny], vgl. Petőfi 1852, 137–138.

<sup>35</sup> Ebd., 137.

befördert eine elementare Skepsis an der Herbeiführung einer Umbruchssituation zutage. Die ›Revolution in Gänsefüßchen‹ schildert – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Ungarnaufstands 1956 – einen Zweifel am emanzipatorischen und gewalttätigen Aufstand zu seiner Zeit, einen Zweifel, der weder im Konjunktiv anklingt noch im Imperativ mündet, vielmehr zur Verunsicherung in der sprachlichen Denotation und Positionierung führt.

Wir haben gesehen, wie Hajas die melancholische Disposition der Mangelerfahrung in »Testbogen« auf der Ebene des Textuellen performativ inszeniert, d. h. konstatiert und gleichsam evoziert. Bei der Melancholie hat man es bekanntermaßen mit einem doppelten Verlust zu tun, weil sowohl das geliebte Objekt wie auch der Verlust dieses Objekts selbst abhanden gekommen sind. Wenn Hajas beide Verluste durch Textlücken ans Licht zu bringen sucht, konfiguriert er Spalten, Defizite und Reste der Signifikation. Auf eine offenkundige Weise wendet er diese negative Dialektik der Mangelproduktion in seinem ›Vierzeiler‹ »Auf dem Weg zum Kommunismus /I./« (»A kommunizmus felé /I./«) jedoch positiv und transformiert sie in eine Gabe:

Auf dem Weg zum Kommunismus /I./

Hiermit verkünde ich meinen Verzicht auf das Nutzungsrecht meines Vornamens Tibor.

Jeder, der meinen Eigentumsüberschuss benötigt, darf frei darüber verfügen.

Diese Verkündung gilt als Referenz in allen möglichen Diskussionen über mein Eigentum.

Motto: Berücksichtige, was du brauchst und was du nicht brauchst.<sup>36</sup>

Auf dem Spiel steht erneut die Erkundung politischer Handlungsmacht qua Rückzug, diesmal jedoch in Form der buchstäblichen

---

<sup>36</sup> Hajas 2005, 108. Übers. vom Vf. (Hajas, Tibor: »A kommunizmus felé /I./«. »Bejelentem, hogy lemondok Tibor keresztnévem használati jogáról. / Tulajdon-fölöslegemet bárki használhatja, akinak szüksége van rá. / Ez a bejelentés hivatkozási alap minden esetleges tulajdonjogi vitában. / Mottó: Vedd számba, mire van szükséged, mire nincs!«)

Selbstzurücknahme: Der Name als vermeintliche Signatur des Individuellen und die Bedingung zwischenmenschlicher Interpellation wird hier aufgegeben und gleichsam dem Leser offeriert. In diesem Geben klingt wieder nichts anderes an als eine Infragestellung normativer – diesmal gesetzlicher – Bezugssysteme sowie die melancholische Weigerung des Sprechenden, sich konventionellen Referenzbeziehungen zu unterwerfen. Was Hajas in der performativen Bezugstiftung mit dem Leser vollzieht, ist ein Geben dessen, was im Akt des Gebens seine Referenz verliert und sich im Rekurs auf Jacques Derrida als eine Gabe auffassen lässt: Die Gabe existiert ausschließlich in dem Moment, in dem sie sich der Logik des Tausches und des Kalküls widersetzt und sich nicht in die Ökonomie des Wissens und Verstehens fügt. Die sich im Gedicht abzeichnende – und unmöglich bleibende – Übertragung eines Restes der Bedeutsamkeit konturiert das ontologische Paradox der Gabe: Eine Gabe kann man nur geben, wenn man sie nicht besitzt.<sup>37</sup> Als Beispiel für diese unmögliche Opferung führt Derrida explizit den Akt der Namensgebung an: »[W]as geschieht,« fragt Derrida, »wenn man einen Namen gibt? Was gibt man dann? Man offeriert kein Ding (*chose*), man übergibt nichts und dennoch geschieht etwas (*quelque chose*), das darauf hinausläuft, von dem zu geben, was man nicht hat.«<sup>38</sup> Ohne etwas Sinnvolles, etwas in die Logik einer Ökonomie Integrierbares, etwas auf den Tausch Reduzierbares zu sein, exponiert die Gabe »eine gegebene Hand, *zugleich geöffnet und geschlossen*«<sup>39</sup>. Obwohl die Gabe eines Namens, in die konsolidierte Rechtsordnung gegossen, für keinen Inhaber *de facto* greifbar werden könnte, figuriert sie dennoch einen Akt, der in die Sphäre des Politischen führt, überschreitet sie doch die Ordnung des Nützlichen, in der sich alles ›aus der Hand in die Hand‹ abspielt.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> »Im allgemeinen, meint man, kann man nur geben, was man hat oder besitzt; [...] Auch das Paradox des ›geben, was man nicht hat‹, von dem wir bereits sprachen, gilt und wirkt nur deshalb als ein Paradox, weil das Geben normalerweise mit dem Haben verbunden wird.« Derrida 1993, 68.

<sup>38</sup> Derrida 2000a, 11.

<sup>39</sup> Derrida 2004, 21. Kursivierung im Original.

<sup>40</sup> Vgl. Derrida 2000b, 274.



Abbildung 2

Vor diesem Hintergrund kommt die unverkennbare Pointe von *Auf dem Weg zum Kommunismus /I./* zum Tragen, insofern der Text etwas performativ vollzieht, was die kommunistische Ideologie mithilfe ihres romantizistischen und bis dato utopistisch gebliebenen Narrativs proklamiert hat, namentlich die Realisierung einer Gesellschaft ohne Privateigentum. Die Offerierung dessen, was eine kapitalistische Logik des Besitzes und der Reziprozität überschreitet, wird im Gedicht realisiert und zugleich als eine Unmöglichkeit entlarvt. Irritiert Hajas hier kraft seiner immateriellen Opfergabe die Konsistenz der symbolischen Ordnung, so führt er unweigerlich in Form einer *mise en abyme* darauf hin, dass seine Ausschließung aus der hegemonialen Praxis des Denkens und Sprechens ebenfalls einer irritierenden, ja gespenstischen Existenz gleicht und ihn lediglich als Störenfried des realsozialistischen Projekts sprechen lässt. Denn beide, die Gabe wie der Ausgegrenzte, verbreiten auf je unterschiedliche Weise eine »Angst vor der Unheimlichkeit einer Praxis, die sich auf keine transzendente Garantie verlassen kann, und Angst vor jenen Erscheinungen, die eine solche Praxis notwendig zeitigen muss [...]: Angst vor *Gespenstern* nämlich«<sup>41</sup>. Dass eine Gabe im Sinne des kommunistischen Prinzips prekärerweise in der

---

<sup>41</sup> Etzold 2006, 38.

Halbpräsenz der Kunstdiskurse vollzogen wird, reflektiert nicht nur die Widersprüchlichkeiten eines Systems, sondern vor allem die Melancholie, die trotz der Unrealisierbarkeit eines utopischen Systems offiziell verdrängt und kurzerhand delegiert wird an die als Querulanten dieser Utopie geltenden Künstler.

### **Widerstand im Selbstverlust: Tibor Hajas' Körperaktionen**

Nicht unähnlich den literarischen Kompositionen tritt in den Körperaktionen Hajas' ebenfalls eine politische ›Proklamation qua Entzug‹, eine paradoxe Selbstbehauptung durch Selbstverlust zutage, die den ästhetischen Ausdruck und die performative Wirkung der Performances gleichermaßen melancholisch stimmt. Die theatrale Konfigurierung des Melancholischen wird hier nicht durch eine tradierte, man könnte fast sagen, stereotype Rhetorik von Posen und mimischen Artikulationen erzielt, wie sich dies in den bekannten Figurationen der auf den Boden gerichteten Augen, eines schräg in die Hand geschützten Kopfes oder einer bewölkten Stirn konkretisieren lässt und in unserem kollektiven Bildgedächtnis fest verankert ist. Hajas' Körperinszenierungen beziehen ihre melancholische Verfasstheit vielmehr aus Expressionen des Impliziten und Unausdrücklichen; diese Melancholie dehnt sich mangels eines Objekts, an dem sich die Gefühle entladen könnten, in der ephemeren Raumzeit der Performance stimmungsartig und atmosphärisch aus. Will man die Koordinaten benennen, die eine Evokation des Melancholischen herbeiführen, dann ließe sich allem voran die im Genre des Solos akzentuierte Vereinsamung<sup>42</sup> nennen, eine Isolationsabsicht also, die hauptsächlich in tiefschwarzer Dunkelheit exponiert und häufig nur für flüchtige Augenblicke – mithilfe von Kamerablitz, Magnesiumexplosion oder dem Licht eines kurz auf-

---

<sup>42</sup> Die Vereinsamung der Performancekünstlerin bzw. des Performancekünstlers benennt der ungarische Kunsthistoriker László Beke als ein Charakteristikum neoavantgardistischer Aktionskunst und konstatiert dessen tendenzielle Verbreitung im Laufe der 70er Jahre. Vgl. Beke 1980, 100.

flammenden Feuers – beleuchtet und wahrnehmbar wird. Die mit einem Tuch zugebundenen Augen, der mit Wäscheklammern zugestopfte Mund, die eingeschnürten Hände oder Füße und die in physischer Eingeschränktheit ausgestellte, nicht selten nackte Körperlichkeit werden zu den stets wiederkehrenden Motiven von Hajas' Inszenierungen des Entzugs (vgl. Abb. 2). So greift Hajas keine tradierten Melancholikersujets auf, vielmehr schöpft er seine eigenen Kompositionen, die er Performance für Performance in ihren modulierenden Wiederholungen festigt. Im Blick auf dieses motivische Spektrum wird ersichtlich, dass Hajas' Selbstdarbietung mit keinerlei Ansprüchen des sozialen Umfelds korrespondiert oder sich in einen dialektischen Kampf um Anerkennung einfügen lässt, sondern primär darauf zielt, »einen eigenständigen inneren Raum zu schaffen«<sup>43</sup> und »nicht durch Worte, sondern durch seine Existenz« laut zu verkünden, »daß der Mensch unfähig ist, über sich entsprechend zu berichten, sich anderen zu überlassen«<sup>44</sup>. Anstatt der Artikulation eines offen verkündbaren Sinns vollzieht sich die ›Darstellung‹ in dessen Verborgenheit und verlangt dem Zuschauer eine ebenfalls melancholisch konditionierte Einstellung ab, ja eine erkundende, Zugang zur Bedeutung suchende Betrachtung.

Weiter zuspitzen lässt sich diese Interpretation von Hajas' Körperaktionen, wenn man die elementare, den Aktionen innewohnende Verletzungsgefahr in Betracht zieht, denn die Evokation von Schmerz konturiert generell jene Dimension des Szenischen, die die Darstellbarkeit konsequent verunmöglicht:<sup>45</sup> In *Hiroshima, mon amour* (1978) zündet Hajas eine beträchtliche Menge Magnesium in seinem nackten Schoß an und lässt die Flamme auf seine vorderhand ausgezogene Kleidung übergreifen. In *Chöd* (1979) wird Hajas mit einem gedehnten Expander in der Hand von seinem Assistenten ›gekreuzigt‹, sodass er für weite Teile der Performance in

---

<sup>43</sup> Földényi 2004, 335.

<sup>44</sup> Ebd., 351.

<sup>45</sup> Der Schmerz als solcher stellt eine nicht-darstellbare und lediglich in ihren Wirkungen kommunizierbare Instanz dar. Er ist ein Phänomen, das, wie der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund aufzeigt, nicht zuletzt aus der Ordnung theatraler Repräsentation immer wieder exkludiert wird. Vgl. Siegmund 2006, 212.

diesem spannungsvollen Körperzustand verharrt. In der lediglich Handlungsanweisung gebliebenen Performance *Zeitfluss (Időpatak)* ›fordert‹ Hajas wiederum einen Assistenten ›auf, ihm mit einer medizinischen Nadel am Arm Blut abzunehmen und das Blut so lange auf den Boden tropfen zu lassen, bis seine rhythmischen Klänge als Uhrschnitte wahrnehmbar werden. Ebenfalls unausgeführt blieb die Aktion *Außer Atem (Kifulladásig)*, in der Hajas einem fahrenden Wagen, an den er mit einem Seil gebunden ist, 5–20 Minuten lang hinterherrennt. In *Ohne Titel Nr. 9* (1980) erbricht er blaue Farbe, die er vor der Performance getrunken hat, in *Psyché* (1979) fügt er sich Verbrennungswunden zu, und seit seiner Aktion *Verhör (Kihallgatás)*, 1980) verwendet er bis zu seiner letzten Performance stets eine Quarzlampe, die auf sein Gesicht gerichtet ist und seine Haut schälen lässt. Nicht zu übersehen ist die Inszenierungsabsicht, die Grenzen der Planbarkeit zu überschreiten und sich den nur bedingt berechenbaren Gefahr- und Schmerzpotenzialen auszuliefern. In der Tat kam es bei Hajas – zumindest den Zeitzeugen zufolge – immer wieder zu riskanten Momenten: In *Verhör* haben die Zuschauer erst dann interveniert und Hajas entbunden, nachdem sich seine Gesichtshaut bereits abpellte;<sup>46</sup> in *Ohne Titel Nr. 7* explodierte der Magnesiumhaufen derart heftig, dass er Flammen freisetzte und der festgebundene Hajas um Hilfe rufen sowie das Publikum umgehend hinausgeschickt werden musste.<sup>47</sup> Letztlich war es notwendig, *Dark Flash* (1978) vorzeitig zu beenden, weil der an den Handgelenken gefesselte und mittels einer Seilrolle in die Höhe gezogene Hajas ohnmächtig geworden war.<sup>48</sup>

Hajas' offenkundige Intention, das Scheitern externer Bezugsstiftung in einen inwendigen autoaggressiven Widerstreit zu verlagern, transferiert die Wendung des Melancholikers von der psychisch-mental auf die physisch-körperliche Ebene. Im Sinne der psychoanalytischen Logik nimmt der Melancholiker die Konflikte, die er innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges nicht auszuhandeln vermag, in sich auf und verursacht somit eine intrinsische Spaltung des Subjekts, eine Spaltung zwischen dem Ich und einer kriti-

---

<sup>46</sup> Vgl. Beke 1980, 105.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Vgl. Ungváry 2005, 445.

schen, dieses Ich zum Objekt nehmenden Instanz. Dieser dramatische Moment des Sich-selbst-zum-Objekt-Nehmens radikalisiert sich in Verletzungsperformances in Form von Autoaggression. Dass den masochistischen Aspekten der Selbstverletzung eine lange Tradition innerhalb des Melancholiediskurses eignet, verwundert v.a. aus dem Grund nicht, weil hierbei »eine Art Todeszustand im Leben oder Lebenszustand im Tod«<sup>49</sup> in gesteigerter Form zum Ausdruck kommt. Die Herausforderung der Lebensgefahr bringt, wenn man so will, auf provokative Weise das existenzielle Gefühl eines klaustrophobischen, aus den symbolischen Strukturen der Anerkennung ausgeschlossenen Daseins zur Anschauung. Den gespenstischen Zustand, am Leben zu sein, aber keine Geltungsansprüche artikulieren zu können, hat Jacques Lacan als ein Sein ›zwischen zwei Toden‹ bezeichnet und damit die spektrale Präsenz zwischen dem symbolischen und dem realen Tod – am Beispiel von Sophokles' Antigone-Figur – als ein ungelebtes Leben gekennzeichnet, ein Leben also, das »nicht der Mühe wert [ist], gelebt zu werden«<sup>50</sup>. Hajas suggeriert die Unmöglichkeit einer kritischen Bezugnahme auf seine aktuelle Gegenwart und unterlässt eine mimesisgeprägte Darstellungsweise seiner gesellschaftlichen Existenz, indem er zu erkennen scheint, dass ein Handeln in der Ordnung der Repräsentation sich der ›Sprache‹ des hegemonialen realpolitischen Systems nähern würde. Somit setzen Hajas' Verletzungsaktionen gewissermaßen die Suchbewegungen nach einem prekären Eigenraum bzw. eine Emanzipation von der Aktualpolitik in Szene.<sup>51</sup> Dass diese Emanzipation ausschließlich in einer spektralen Daseinsform auf der Schwelle zum Nicht-Sein als möglich erscheint, akzentuierte Hajas' vorletzte Performance *Nachtwache (Virrasztás)* vom 18. Mai 1980 im Budapester Bercsényi Kollégium. Dabei handelte es sich um eine vierzigminütige Aktion, in der er zunächst eine Glühlampe in eine Wasserpfütze warf und durch die ausgelöste Explosion das Wasser unter Strom setzte. Sich der Pfütze nähernd suchte er im Wasserspiegel sein Ebenbild zu erblicken und die klassische narziss-

---

<sup>49</sup> Clair 2006, 436.

<sup>50</sup> Lacan 1996, 316.

<sup>51</sup> Diese Deutung legt u. a. das Gespräch mit Rudolf Ungváry nahe: vgl. Ungváry 1992, 54.

tische Szenerie der Subjektwerdung in einen unerbittlichen Blicktausch mit dem Tod zu verziehen. Anschließend kam ein Assistent auf die Bühne und spritzte Hajas ein kurzzeitig wirkendes Schlafmittel in die Vene. Nachdem dieser in Ohnmacht fiel, ertönte seine Stimme vom Band:

Es ist nicht einfach, mit einem Selbstgespräch anzufangen, es ist nicht einfach, sich zu spalten, wenn man dabei ausschließlich auf sich zählen kann. Das Bewusstsein muss auf ein sicheres Terrain verlagert und evakuiert werden ... es kommen Zeiten, in denen ich nicht sprechen, aber zu hören sein werde ...<sup>52</sup>

Hajas' motorische Ohnmacht und sein bewusstloser Seinszustand begegnen im ertönenden Redebeitrag einer pointierten Reflexion, insofern hierbei die Flucht jenseits des öffentlichen Raums auf den Plan gerufen und die Forderung nach einem Status außerhalb der Politik artikuliert wird. Denn auf den Plan gerufen und artikuliert wird dieses Sein in der Sphäre des Politischen, in der Widerständigkeit, der Inkommensurabilität, der Gabe. Eine melancholische Politik ist demnach keine Politik des reinen In-sich-Kehrens, ihr eignet eine Geste der Resistenz, die an und für sich steht: Sich zum Objekt zu machen, heißt zu intervenieren um den Preis des Selbstverlusts.

### **Schlussbetrachtung**

Zurückblickend auf die eingangs aufgeworfene Fragestellung, der zufolge der neoavantgardistischen Live Art in Ungarn keine mit der westlichen Performancekunst vergleichbare Relevanz und Resonanz in den zeitgenössischen Kunsttraditionen zukommt, kann man sagen, dass es im Budapester Untergrund gleichsam um ein Mehr und ein Weniger ging als um jene Geltungsansprüche, die der westlichen Performance Art ihre Kontinuität sicher(te)n, namentlich um die Überwindung der fiktionalisierenden Darstellungsästhetik sowie die Revolutionierung der werk- und vermarktungsorientierten Kunst-

---

<sup>52</sup> Beke 1980, 108.

szene. Denn konstitutiv waren für die Genese der ›Bühnen einer zweiten Öffentlichkeit‹ allem voran die beispiellosen Zensurmaßnahmen, Schreib-, Ausstellungs- sowie Auftrittsverbote und nicht zuletzt die alltäglichen, in die Privatsphäre hineindrängenden Retoriken, welche die avantgardistischen Künstler der 70er Jahre permanent vor dem Erfahrungshorizont von Restriktionen und Sanktionen leben und arbeiten ließen. Die Konsequenzen, mit denen diese Produktionsbedingungen die Ästhetik der ungarischen Neoavantgarde weitgehend durchwalteten, offenbarten auch die rhetorischen Taktiken und medialen Konditionen künstlerischen Arbeitens, die nicht so sehr ›frei gewählt‹, als vielmehr erst im spannungsvollen ›Dialog‹ mit den kulturpolitischen Repressalien aufgespürt werden mussten. Daher erklärt sich der mit dem 1989er ›Systemwechsel‹ in eins fallende Traditionsbruch in der ungarischen Live Art nicht nur durch die mangelhafte Dokumentiertheit ihrer Ereignisse, sondern zugleich auch durch die Verschließung jenes soziokulturellen und realpolitischen Hintergrunds, vor dem diese Kunstpraxis überhaupt erst Kontur und Bedeutung gewann. Dementsprechend verwundert es nicht, wenn der Neoavantgardist János Szirtes zwölf Jahre nach dem Zerfall des sozialistischen Regimes den Grund für den besagten kulturellen Umbruch wie folgt pointiert: »Die Zeit, in der es noch eine Tat war, sich kundzugeben, ist vorbei«<sup>53</sup>.

Immerhin lässt sich im Zusammenhang mit den oben angestellten produktionsästhetischen und kulturhistorischen Untersuchungen die These in Anschlag bringen, dass die performativen Effekte der einzelnen Aktionen keineswegs von der jeweiligen Medialität ihrer Artikulationen abhängig waren. In diesem Sinne wäre es kontraintuitiv, die künstlerischen ›Performances‹ – ob vor einem Publikum ausgeführt oder lediglich in Form einer Handlungsanweisung verkündet, ob in literarischen oder in fotografischen Artefakten Gestalt gewinnend – nach medienspezifischen Kriterien zu bemessen. Klassifiziert man künstlerische Setzungen, die unter kulturdiktatorischer Überwachung entstehen, nach medienspezifischen Gesichtspunkten, so begeht man freilich kapitale methodische Fehler. Inwieweit ein subversives Sich-Zeigen jeweils in verhüllten Gemälden, in Gedichten oder aber in Figurationen körperlicher Ohnmacht

---

<sup>53</sup> Hock 2001, 9.

zur Geltung kommen kann, dafür stellen die einzelnen behandelten Künstler in einem vielfältigen Spektrum an Exempeln Beweise dar.

Was in diesen Akten des Sich-Zeigens zum Ausdruck kommt, ist eine prekäre Gratwanderung zwischen Selbstzurücknahme und Selbstbehauptung, Entzug und Selbstinszenierung, Schweigen und Stimmerhebung. Fraglos sind folglich die unterschiedlichen performativen Aktionen der Neoavantgarde in Text-, Bild- und Körperszenarien von einem melancholischen Grundton erfüllt, von einer Melancholie nämlich, welche nicht nur die *ästhetische* und *dramaturgische* Beschaffenheit, sondern immer auch die *politische* Qualität der Performances tangiert. Obwohl das analytische Augenmerk in den vorangegangenen Seiten auf Tibor Hajas, dem vorausweisenden Wegbereiter einer langen Reihe von Kunstaktionen verwandter Struktur und Ambition, lag, steht er mit seinem melancholisch durchwobenen Œuvre keineswegs vereinzelt. Zwei weiterführende Beispiele sollen daher an dieser Stelle kurz skizziert werden.

Die Praxis des Samizdat entfaltete in ihrer ebenfalls spektralen Verfasstheit und der Tatsache, dass sie einer breiteren Öffentlichkeit verschlossen blieb, einen melancholischen Artikulationsmodus, der durchgängig das Signum des Schweigens mit sich trug. Analog zur Mail Art, deren wirkungsästhetisches Potenzial weniger im verschickten Inhalt, sondern vielmehr in dem performativen Akt der Sendung bestand, kam auch der unaufhaltbaren Zirkulation der Samizdathefte eine besondere kunstpolitische Relevanz zu. Dass ihre ästhetische Qualität nicht auf das Abgedruckte reduziert werden darf, fällt auch in den verbotenen Publikationen der 1978 in Szolnok gegründeten Inconnu Gruppe ins Auge. Ungeachtet der Emphase, mit der einige Interpretatoren vom Samizdat berichten und diese unter dem Motto »Samizdat hieß Handeln«<sup>54</sup> sowohl als eine offene Kommunikationsplattform zwischen Ost und West charakterisieren als auch für die Zunahme von Zivilcourage und Kreativität als stimulierend erachten, muss in Betracht gezogen werden, dass die unter der Hand vertriebenen Kulturzeitschriften eine äußerst begrenzte Publizität bekamen und Meinungsfreiheit ausschließlich innerhalb eines Insiderkreises hervorkehren ließen. Auch der programmatische Leitsatz der Inconnu Gruppe »Konfrontiere

---

<sup>54</sup> Eichwede 2000, 17.

dich! Dokumentiere! Mach Öffentlich!« entpuppt ihre begrenzte diskursive (Ohn-)Macht in Anbetracht der wenigen, meistens nur in 49 Originalexemplaren verfertigten Samizdatheftchen. Bei dieser Gruppe tritt jedoch eine bemerkenswerte performative Qualität der Zeitschriften hervor: Da die Mitglieder ihre politisch direkten Live-Aktionen nach massiven Atrozitäten mit den Staatsbehörden einstellen mussten, wechselten sie ihre rhetorische Taktik und fingen an, Samizdat zu praktizieren. Somit eröffnete das Schreiben für sie einen Raum für Performances, die sie nicht mehr ›reak‹, dennoch aber auf der Textebene ›vollziehen‹ konnten.<sup>55</sup> Dieses »passive Handeln«, wie sie es bezeichneten, erhält seine performative Bedeutung allerdings erst durch eine an die Abkapselung gebundene und die kommunikative Reziprozität einbüßende Melancholie hindurch.

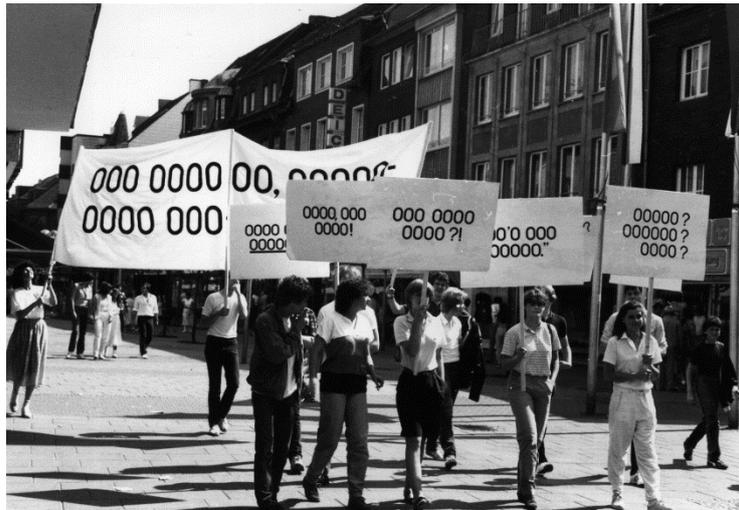


Abbildung 3

---

<sup>55</sup> Hierauf deuten zumindest jene Performanceberichte hin, deren ›Authentizität‹ im Hinblick auf ihre schlicht unrealisierbare Brutalität als äußerst fragwürdig erscheint.

Heranziehen lässt sich vor diesem Hintergrund schließlich auch der Maler und Aktionskünstler Endre Tót. Dass eine Diktatur mit der Unmöglichkeit der Kommunikation Hand in Hand geht, scheint auch in Tóts humorvollen Zero-Aktionen auf, unabhängig davon, ob er Briefe verfasst, die er erneut durch die Schreibmaschine zieht, um jedes Schriftzeichen systematisch mit Nullen zu überschreiben und in die Unlesbarkeit zu führen, oder ob er die Transparente seiner Zero-Demonstrationen mit einer Serie von Nullen beschriftet (Abb. 3). Selbst in der unverkennbaren Freude seiner Aufmärsche schwingt jene Dimension der unartikulierbaren Proteste mit, die im Sinne einer ›Ästhetik der Absenz‹ hervortritt und die einen in der Form von Spruchbändern bzw. Demonstrationen nicht auf den Punkt zu bringenden Inhalt birgt. Tóts Interventionen exponieren wiederum einen melancholischen Gestus, dessen semantische Kodierung verschlossen bleibt und selbst dann von einer Mangel-erfahrung übertönt wird, wenn er seine Zero-Demonstrationen im Westen reenactet: »[...] I would say these were the joys of loneliness, the delight of solitude. Something one can experience in suppression, but in the greatest freedom as well«<sup>56</sup>.

Eine im Zeichen der Melancholie entstehende, d. h. sich unter Verbot artikulierende und dementsprechend in einer nur bedingt zugänglichen ›Halbpräsenz‹ zur Geltung kommende Kunst lässt sich nicht in die herkömmliche Dialektik von Erinnern und Vergessen bündeln. Sie verschließt sich vor jenen Prinzipien der Dokumentier- und ›größtmöglich exakten Wiederholbarkeit‹, die unter Rebecca Schneiders Motto »performing remains« proklamiert und für ein kulturelles Gedächtnis als konstitutiv erachtet wird. Schneider suggeriert, dass im Genre des Reenactments die Vergangenheit nicht nur imitiert, sondern auch ›berührt‹ und wiederbelebt werden kann. Diese Wieder-Holung führt, so Schneider, eine Kollision von Zeitachsen herbei, »where *then* and *now* punctuate each other«. Sie betont ferner, dass die Akteure dieser Wiederbelebung in der Lage sind, »to bring that time – that prior moment – to the very fingertips of the present«<sup>57</sup>. Obgleich an dieser Stelle die Skepsis anklingt, die ungarische Neoavantgarde verschließe sich einer Schneider-

---

<sup>56</sup> Perneczky 1995, 32.

<sup>57</sup> Schneider 2011, 2. Kursivierung im Original.

schen ›Berührbarkeit‹, so soll dieser Zweifel kurzerhand an eine Hoffnung, oder mehr noch, an eine Forderung gekoppelt werden: Die neoavantgardistische Vergangenheit nicht zu einem rekonstruierbaren Masterplan für künstlerische Traditionsbildung zu erheben, sondern die verbotenen Künstler in ihren Ambitionen heraufzubeschwören.

### Literatur

- Beke, László: A performance és Hajas Tibor. In: *Mozgó Világ* 10 (1980), 98–112.
- Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975. In: Knoll, Hans (Hg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden 1999, 212–233.
- Bhabha, Homi K.: Postcolonial Authority and Postmodern Guilt. In: Lawrence Grossberg/Cary Nelson/Paula A. Treichler (Hg.): *Cultural Studies: A Reader*. New York 1992, 56–68.
- *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Böhme, Hartmut: Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik. In: Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hg.): *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg 2006, 11–27.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a.M. 2001.
- *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt a.M. 2005.
- Clair, Jean: Die melancholische Unsterblichkeit. In: ders. (Hg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin 2006, 434–437.
- Dékei, Kriszta: Hajas Tibor (1946–1980) szövegei. In: *Művészettörténeti Értesítő* 1 (1999), 59–68.
- Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München 1993.

- Pièrre d'insérer. Zur gefälligen Beachtung. In: ders.: *Über den Namen. Drei Essays*. Wien, 2000 (2000a), 11–13.
- *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M., 2000 (2000b).
- Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht. In: ders./Gadamer, Hans-Georg: *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt a.M. 2004, 7–50.
- Eichwede, Wolfgang: Archipel Samizdat. In: ders. (Hg.): *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*. Bremen 2000, 8–19.
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009.
- Esterházy, Péter: Ósmagyaros és féltlépő. In: György Galántai/Júlia Klaniczay (Hg.): *Galántai. Lifeworks 1968–1993*. Budapest 1996, 34–37.
- Etzold, Jörn: Am Ende des Kommunismus. Zur Erzählbarkeit des Proletariats bei Marx. In: Arne Höcker/Jeannie Moser/Philippe Weber (Hg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld 2006, 29–40.
- Földényi F., László: *Melancholie*. München 2004.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: ders.: *Studienausgabe. Bd. III. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a.M. 2000, 193–212.
- Gagyi, Ágnes: Mi a művészet sorsa és feladata? In: *Præ irodalmi folyóirat* 1 (1999), 8–13.
- Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art since the 60s*. London 2004.
- György, Péter: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest 1992.
- Hajas, Tibor: *Szövegek*. Budapest 2005.
- »Petőfi« »Sándor«: »Föltámadott« »a« »tenger«. In: ders. 2005, 103–104.
- A kommunizmus felé /l./l. In: ders. 2005, 108.

- Tesztlap. In: ders. 2005, 107.
- Hegyí, Lóránd: Neue Identität in der neuen Situation. Ungarische Kunst der achtziger Jahre. In: Hans Knoll (Hg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden 1999, 256–289.
- Hock, Beáta: Szirtes János. In: *Balkon* 8 (2001), 7–9.
- Jákfalvi, Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Budapest 2006.
- Knoll, Hans (Hg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden 1999.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch VII (1959–1960). Die Ethik der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlin 1996.
- Lengyel, György (Hg.): *Színház és Diktatúra a 20. században*. Budapest 2011.
- Lepecki, André: Melancholischer Tanz der postkolonialen Geister. Vera Mantero beschwört Joesphine Baker. In: ders.: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin 2008, 156–179.
- Perneczky, Géza: Endre Tót and the Mental Monochromy. In: Tót, Endre: *nothing ain't nothing. retrospective 1965–1995*. Budapest 1995, 29–35.
- Petőfi, Sándor: Das Meer hat sich erhoben. In: Vasfi [d.i. Moritz Eisler]/Benkó [d.i. Cároly Maria Kertbeny] [Übers.]: *Nationallieder der Magyaren*. Braunschweig 1852, 137–138.
- Sasvári, Edit: A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere. In: Dies./Júlia Klaniczay (Hg.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Budapest 2003, 9–38.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London 2011.
- Schramm, Helmar/Sušec Michieli, Barbara: Pathos and Melancholy: Rethinking ›Theatre‹ in Times of Doubt. In: *Theatre Research International* 3 (2009), 278–293.

- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld 2006.
- Szalai, Miklós: »A semmi egében utak fehérén ...« Beke Lászlóval és Széphelyi F. Györggyel Hajas Tiborról beszélget Szalai Miklós. In: *Orpheus* 10 (1992), 75–88.
- Szónyei, Tamás: Kék fénytörésben. In: *Magyar Narancs* 11.08.2005, 28–30.
- Umatham, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*. Bielefeld 2011.
- Ungváry, Rudolf: Leopárdok ültek a tigrisekhez. Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban. In: *Orpheus* 10 (1992), 53–73.
- »Miközben én még azon tünődöm, hogy melyik választ várod ...?« Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban. In: *Hajas* 2005, 440–459.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: György Galántai steht vor dem zensierten Exponat »Sommer« aus seiner vierteiligen Grafikserie »Négy évszak (The Four Seasons) (1971)« (»Verpackte Ausstellung« 24.04.–08.05.1973, Technische Universität Budapest). Foto und Copyright: György Galántai; freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Artpool Art Research Center.

Abb. 2: Tibor Hajas' letzte Performance »Ohne Titel No. 11«, Esztergom, 05.07.1980; Foto und Copyright: János Vető.

Abb. 3: Endre Tót: »Zero-Demonstration«, Viersen. Foto und Copyright: Endre Tót.

## **Wort oder Ball? (Fußball, Metafiktion und Sprachspiel bei Péter Esterházy)**

Eine narrato-poetische Untersuchung, die unter anderem die Frage zu beantworten versucht, wie die ungarische Prosa nach dem Ende der Moderne die für die Spätmoderne charakteristischen Implikationen der Persönlichkeitsauffassung durch die Thematisierung des Sports umdeutet, wendet sich naturgemäß Péter Esterházy's Texten zu. Zunächst einmal deshalb, weil seine Werke im Sinne nicht nur einer einfachen Fortführung, sondern auch einer kreativen Mitgestaltung zu beweisen vermögen, dass die Dilemmata, die zwei Jahrzehnte früher bei Géza Ottlik, Miklós Mészöly und Iván Mándy artikuliert wurden, als unausweichliche Tradition in der Entfaltung der ungarischen Postmoderne präsent waren. Man denke nur an seine *Einführung in die schöne Literatur* (2006/Ung. 1986), welche die Schlussfolgerungen, die sich aus der temporalen Seinsweise der Persönlichkeit ergeben, vor dem Hintergrund der Sprachauffassung der Nachmoderne zu ziehen trachtet und neben textuellen Zitaten von Ottliks *Die Schule an der Grenze* auch die Tardoser Kinderwelt von Mészölys *Der Tod des Athleten* heraufbeschwört. Oder an *Ein Produktionsroman*, der die willkürliche bedeutungserzeugende Performativität der Sprache radikaler ausnutzt und die Unterbrechung zum zentralen Prinzip der Epik macht, wobei dessen letzte Zeilen auf den Schluss von Mándys *Am Rande des Spielfelds* verweisen:

Herr György drängte zum Ende. »Feierabend!« Als Herr Armand die Hand hob. Stille herrschte alsdann. Péter Esterházy's Herz machte einen Satz. Ein wenig vergebens, wie meist. »Zeitpunkt des ersten Trainings: der erste Sonntag im Januar, zehn Uhr Vormittag«, sagte Herr Armand, wobei er den Blick auf den Tisch gerichtet hielt. »Seid da.«<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esterházy 2010, 531. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel P und Seitenzahlen in Klammern.

Dennoch sind einige Unterschiede zu bemerken. Während der Fußball bei Mándy als eine Legendensammlung fungiert, die den Eingeweihten den Austritt aus ihrer engen Identität, die Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen, einer geteilten Erinnerung ermöglicht, entsteht durch die Teilnahme des Soziolektivs des Fußballs an der Interaktion verschiedener Sprachverwendungsmodi in Esterházy's *Fancsikó und Pinta* ein Hintergrund, vor dem das unterschiedlich gestaltete sprachliche Verhalten der fiktiven Figuren über ihre interpersonalen Verhältnisse informiert. In der ersten Episode der Novelle *Fußballplatz mit Kuhlen* wird die Tatsache, dass der Vater sich weigert, die ihm von dem heuchlerischen, fraternisierenden, metaphorisch mit der Macht verbundenen Schuldirektor aus Kalkül angebotene Rolle anzunehmen, dadurch ersichtlich, dass er sowohl die kollektivisierende Grammatik (»Zuba-allern?!«<sup>2</sup>) als auch die Lexik (»Produzie-iert?« [F 123]) des am Rande des Spielfelds geläufigen Slangs als ein in der gegebenen Situation nicht passendes sprachliches Verhalten ablehnt. In der einen chronotopischen Wechsel bringenden nächsten Szene, deren allegorische Bezüge nicht direkt aus der vorangehenden Textstelle abzuleiten sind, referiert das thematische Auftauchen des Sports im Dialog zwischen Vater und Sohn die Partialität der Vermittlung. Doch während sich die eine scheinhafte Wir-Identität evozierende Sprechweise früher aus der Sicht des Vaters als unauthentisch erwies, deutet der Text durch die eingeschobenen Äußerungen der Titelfiguren und die erzählerischen Kommentare an dieser Stelle darauf hin, dass der moralisierende und generalisierende Diskurs des Vaters (»Bei bestimmten Mannschaften ist es unsere moralische Pflicht, sie windelweich zu schlagen.« [F 129]) das in Rede stehende Ereignis aus Gründen überinterpretiert, die der Sohn nicht als seine eigenen betrachten kann. Dies wird von der dritten Episode der Novelle affirmativ fortgeschrieben, in der das Kind die vorwurfsvolle Feststellung seiner Mutter (»Ihr spielt ja ständig Fußball.« [F 130]) zurückweist, die – als

---

<sup>2</sup> Das Ungarische »Kitö-ömjök?!« verweist durch seine grammatische Struktur eindeutig auf ein Subjekt in der ersten Person Plural. Esterházy 2004, 123. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel F und Seitenzahlen in Klammern.

ein weiterer gemeinschaftsstiftender Sprechakt – mit dem Spiel die konventionelle Idee der Soziabilität zwischen Vater und Sohn verbindet: »Fußball spiele nur *ich*, antwortete ich schonungslos.« (F 131) Kommen dem Fußball in den Dialogen der fiktiven Realität – wie bisher gezeigt wurde – Sprechakte hinzu, die dem Spiel keine für die beiden Parteien gültigen Bedeutungsinhalte zuordnen können, wird in der Welt der Imagination Pintas die thesenhafte, zugleich aber vieldeutige Behauptung (»[...] Wesentlich wäre an der ganzen Sache nur gewesen, daß der Fußball eine wirkliche, lebendige Sache ist. Während des Fußballspiels sind wir wirklich vorhanden.« [F 131]) durch Fancsikós Einwand (»Und wenn das Spiel nicht gut läuft?« [ebd.]) nicht diskreditiert, wie auch der Erzähler bemerkt (»Ganz zu Recht ließ sich Pinta nicht stören, [...]« [ebd.]). Noch dazu schließt dieser Dialog eng an das einige Seiten früher zu lesende Bild an, das die Fußballspieler mit den Musikclowns vergleicht und so die Teilnahme am Spiel als eine Möglichkeit erscheinen lässt, wodurch sich die sonst verborgenen Fähigkeiten der Persönlichkeit zeigen können. Die oben schon zitierte Replik des Sohnes (»Fußball spiele nur *ich*«) kann daher auch darauf verweisen, dass das Ich sich beim Fußballspielen vorübergehend aus dem familiär-gesellschaftlichen Gewebe befreit, das seine Entfaltung gewöhnlich behindert. In der vorletzten Episode wird das erzählte Ich – obwohl es in dem ersten Absatz noch die Inselhaftigkeit des Spielfelds als Möglichkeit des Sich-Befreiens von den äußeren Umständen wahrnimmt – sogar zum Spielverderber, als es sich von den Ereignissen außerhalb des Spielfelds nicht distanzieren kann: »Blödmann«, sagte Fancsikó, und im letzten Augenblick schubste er den Ball ins Tor.« (F 135) Während des Spiels tauchen die Titelfiguren neben dem Kind immer wieder auf, weil die Imagination – wie in dieser Szene – »die Defekte« der fiktiven Wahrscheinlichkeit »zu kompensieren versucht«<sup>3</sup>. So wird das Fußballfeld im Text als Schnittstelle dieser zwei Welten zu einem Ort von hervorragendem Belang. Zugleich weist die Tatsache, dass die in der ganzen Novellenreihe präsente Kette kugelartiger Motive (Glasperlen, Zwiebel, Luftballon, Ball) ausgerechnet in einem imaginativen Gespräch beim Fußballspielen figurativ mit

---

<sup>3</sup> Palkó 2007, 92.

dem Schreiben in Verbindung gebracht wird,<sup>4</sup> auf die metafiktiven Techniken des *Produktionsromans* voraus, sodass die wahre Bedeutung dieser Textstelle erst vor dem Hintergrund der ästhetischen Erfahrung dieses später entstandenen Textes sichtbar wird.

Esterházy's Erstlingsroman kann in der Geschichte der ungarischen Epik zunächst deshalb als ein Anfangswerk der postmodernen Epoche verstanden werden, weil sein Text vorwiegend durch die über das Subjekt hinausgehenden Bewegungen der Sprache gestaltet wird. Bereits der Auftakt des Teils mit dem Titel *E.s Aufzeichnungen* mag darauf hinweisen, dass sich die Aufwertung der nur teilweise beherrschbaren Wirkungseffekte von Wechselwirkungen, welche auf der lexikalischen, phraseologischen und stilistischen Ebene der Sprache gleichermaßen am Werke sind, nicht einfach durch die Autorenbiografie und nicht nur thematisch mit dem Fußball verbindet. In Bezug auf den ersten Kommentar verweist Ernő Kulcsár Szabó in seiner Monografie auf die auktoriale Anerkennung »der bedeutungstiftenden Rolle von sprachlichen Interaktionen«<sup>5</sup>, die sich von der Autorenintention freimachen.

An einem »lächelnden Frühlingsmorgen«, einem Dienstag, suchte Péter Esterházy lange nach seiner Turnhose und sagte schließlich ein wenig gereizt: »Ich finde sie nicht.« Sowohl für Esterházy als auch für Esterházy's Frau war klar, dass dies in folgender Weise zu verstehen war: »Wo zum Henker hast du sie schon wieder hingetan?« – »Bist du blind?« Die Frau beantwortete die Frage schnörkellos mit einer Gegenfrage. Am Tag darauf konterte Esterházy also:

---

<sup>4</sup> »Die Verteidiger schlichen um uns herum und suchten den Ball. Fancsikó hatte sich mit einem herrlich rhythmischen Dribbling freigespielt, so daß wir Zeit für ein Gespräch hatten.

›Man sagt‹, begann Fancsikó und bugsierte den Ball ein Stück weiter, ›das Geschriebene sei wie eine Zwiebel: Immer wieder kann man Schichten von ihm abziehen.‹

›Nein, so ist es nicht‹, fuhr er fort und beschleunigte, denn einer der Verteidiger bekam Wind davon, daß wir sie ausgetrickst hatten, ›nein, das Geschriebene ist wie ein Luftballon: Immer wieder kann man Schichten von ihm abziehen.‹« (F 131)

<sup>5</sup> Kulcsár Szabó 1996, 59.

»Ein Blinder weist dem anderen das Wort.« Aus diesem Stück Leben hatte der Meister diesen denkwürdigen Eröffnungssatz herausdestilliert, welchen ich hiermit als repräsentativ noch einmal festhalte: Wir finden keine Worte.<sup>6</sup> (P 145)

Dieser Kommentar kann einerseits durch die Wortwahl (Turnhose, schnörkellos), andererseits durch das mit ihm verbundene intratextuelle Netzwerk mit dem Fußball in Verbindung gebracht werden. Die böse Wendung in der Frage des Meisters an seine Frau kommt das nächste Mal während einer Trainingsvorbereitung vor (»Die Jungs trudelten bereits langsam hinaus, nur er ›dödelte‹ noch wie gewöhnlich herum. ›Wo zum Henker ist der Knöchelgummi.« [P 184]), die Phrasenkontaminierung »Ein Blinder weist dem anderen das Wort« kann an einer späteren Stelle<sup>7</sup> ebenfalls in Bezug auf ein Spiel gelesen werden. Das Vorderglied des Kompositums »Turnhose« taucht in einem Abschnitt auf, der seinerseits als selbstreflexive Stelle verstanden werden kann, indem er die Transformation des Ibsenschen Zwiebel-Motivs aus Esterházy's erstem Novellenband zitiert:

Der Meister probierte am Ball herum. Sein Blick fiel auf seine Turnschuhe, und wie der Ball periodisch verflog (oder die Gravitation, ha, ha, ha), daran konnte er die Abnutzung der Schuhe sehen, besonders links, darunter die Socke, darunter, wenn er ihn auch nicht sehen konnte, er wusste um seinen geschundenen großen Zeh: die Abnutzung drang durch *alle* Schichten nach unten. (P 446)

Eine derartige Erfassung des intratextuellen chronotopisch-motivischen Netzes kann aber nur dann zu der Interpretation der metafiktionalen Techniken des Romans beitragen, wenn wir in Erinnerung rufen: Der Fußball ist das einzige Ballspiel, in dem es verboten ist, den Ball mit den Händen zu berühren oder zu beherrschen, wo-

---

<sup>6</sup> Eine leichte Modifizierung der Originalübersetzung (Turnhose statt Trainingshose) war nötig, um meine textnahe Lektüre zur Geltung zu bringen.

<sup>7</sup> Esterházy 2010, 224.

durch dem Ball eine eigenständige Rolle zukommt, die für den Hand- und Basketball, für das Rugby oder für den American Football weniger charakteristisch ist.<sup>8</sup> Der Fußball kann daher bei Esterházy die figurative Entsprechung der Textentstehung, der schreibtechnischen Attitüde der Postmoderne sein, weil »die Unsterblichkeit des Ballspieles« – so Gadamer – »[...] auf der freien Allbeweglichkeit des Balles [beruht], der gleichsam von sich aus das Überraschende tut«<sup>9</sup>, und daher gilt für ihn in verstärktem Maße, dass »[d]er Spielende [...] das Spiel als eine ihn übertreffende Wirklichkeit [erfährt].«<sup>10</sup> So verbindet sich die Ontologie des Spiels damit, wie die Erfahrung der Vorgängigkeit der Sprache in der poetischen Praxis des *Produktionsromans*, sowohl in seinen metafictionalen Abschnitten als auch in den persönlichen Aufzeichnungen aus der Werkstatt des Autors, erscheint.

Die metafictionale Rolle des Fußballs wird auch durch die Szene akzentuiert, in der der Meister das Spielfeld mit einem Papierblatt identifiziert:

Der Meister war schon reichlich außer Puste, als er sich an seine Kameraden wandte: »Eine Ecke des Platzes ist umgeknickt, da steht geschrieben: GEHEIMNIS.« Sie keuchten weiter. Anzeigend, dass er nicht nur in die Luft redete, platzte er vor der Zielgeraden noch hervor: »Die. Dort.« Um es geradeheraus zu sagen, das war nicht wahr: in dem Sinne, dass die Ecke des Platzes nicht umgeknickt war und es stand nicht GEHEIMNIS auf ihr geschrieben; es ist auch gar nicht so recht verständlich, wie er sich das technisch vorgestellt hat, vielleicht wegen des *Grastepichs*? – aber wie auch immer: das war schon wieder so ein poetisches Element von seiner Seite, ein kleines Detail aus dem einheitlichen poetischen Weltbild, das er sein Eigen nennt. [...] Die Zeit verging so schnell, dass man es gar nicht mitbekam, erst als Herr Armand auf seine Uhr blickte und dreimal piff. »Einer für alle, alle für einen.« (Wie die drey Musketiers.) (Mein Gott, wie viele Abschweifungen übereinander. Aber so ist er: tut

---

<sup>8</sup> Vgl. Gebauer 2006, 38–41.

<sup>9</sup> Gadamer 1990, 111. Seine Feststellung gilt allen Ballspielen.

<sup>10</sup> Ebd., 115.

einen Schritt nach dem anderen mit seinen Füßen.) (P 188–189)

Der Grund dafür wird im Kommentar des Narrators nicht auf eine phänomenologische Analogie, sondern auf den performativen Wirkungseffekt der sprachlichen Zeichen zurückgeführt, der von dem Erzähler mit der Literarizität selbst gleichgesetzt wird. Hinzu kommt noch die etymologische Verschlungenheit von »szőnyeg« [Teppich] mit den Substantiven »szóttés« [Gewebe] und »szöveg« [Text] im Ungarischen.<sup>11</sup> Ferner ist die Erzählung des Trainingsendes, also des auf dem Spielfeld Geschehenen in dem darauf folgenden Abschnitt nicht mimetisch, sondern gehorcht vielmehr den Gesetzmäßigkeiten der Sprache (von dem französischen Namen des Trainers bis hin zu dem bekannten Spruch aus den *Drei Musketieren*). Der intertextuelle Verweis (»Istenem, mennyi kalandozás egymás hegyén.«<sup>12</sup>) kann zugleich auf die Geschichte des Romans von Dumas und das Ereignis der Textübernahme bezogen werden (in diesem Fall stünde »hegy« synekdochisch nicht für »kard« [Schwert], sondern für »toll« [Feder], während das partielle Aufgreifen der Phrase »egymás hegyén-hátán« auf die sprachliche Vielschichtigkeit des Textes referierte. Das Subjekt der abschließenden, die »Geschehnisse« erklärenden erzählerischen Äußerung (»Aber so ist er [ő]: tut einen Schritt nach dem anderen mit seinen Füßen.«) kann daher – da das Ungarische über geschlechtsneutrale Personalpronomina verfügt – sowohl die Sprache als auch der Schriftsteller sein.<sup>13</sup>

Esterházys *Ein Produktionsroman* schreibt die Fußball-Motivik von *Fancsikó und Pinta* auch in dem Sinne erweitert fort, dass er das Fußballfeld als Konfliktzone von verschiedenen Redekulturen auf-

<sup>11</sup> An einer späteren Stelle schreibt der Roman den Schreiber- bzw. Luftballon-Vergleich von *Fancsikó und Pinta* auf diese Weise fort: »Und für das Geld hat er Bücher gekauft. Der knospende Verstand verschlang die 100 Wunder der Welt! Oh, die Bücher aus der ›Billigen Reihe!‹ Eingerissen, fransig, schmutzig waren sie, aber was zählte das schon damals! ... Wie ein Lumpenball!« (P 271)

<sup>12</sup> In der Übersetzung – »Mein Gott, wie viele Abschweifungen übereinander« – geht dieses Sprachspiel leider verloren.

<sup>13</sup> Zu den personifizierenden Figuren der Sprache in Esterházys Texten siehe Wernitzer 1994, 51–64.

zeigt. Der relativ einheitliche Soziolekt der Mannschaftsmitglieder und ihrer Rivalen trägt wesentlich zur Entstehung von Bedeutungen bei, die ihrerseits auf der Interaktion von unterschiedlichen sprachlichen Registern gründen. Der Meister (auch als Autorpersona) spielt dabei eine Art generierende Rolle, weil er allein schon wegen seines Berufs das Verhältnis von Redesituation und Stil oft gerade dadurch kreativ gestalten kann, dass er ein zu der gegebenen Situation scheinbar unpassendes Register benutzt.<sup>14</sup> Während er auf dem Spielfeld (und in den dazugehörigen Bereichen: Umkleideraum, Duschraum, Restaurant) den Fußballerslang oft mit gehobenen Elementen vermischt, kontrapunktiert, begeht er auf Familienereignissen oder in hochkulturellen Kreisen einen umgekehrten Stilbruch. Die Wirkung dieser invertierten sprachlichen Interpenetrationen wird des Öfteren durch ihre relative Nähe noch verstärkt, wie bei diesen zwei illustrativen Zitaten von derselben Seite des Romans:

»Na, Fichte«, sagte er wie das Gedröhn eines Wasserfalls, denn das kleine Bad verstärkte die Töne, »na, Fichte, dass hier in Ungarn, nach so viel Laufen, unter der Dusche, in der Regionalliga 28, bei 12,20 Stundenlohn das hoffnungsvolle Auftreten Comos so schmerzt ...« (P 191)

(Am besten kann er die Ohren spitzen in der Musikakademie, in den Pausen. Er geht und steht, interessiert sich aufrichtig für die streitenden, disziplinierten Ehepaare, versichert sie mit seiner Mimik seiner Unkenntnis, und mit unerhörter Raffinesse spinnt er das gehörte Material gleich weiter; aber am liebsten sind ihm die gebildeten Kreise. Hier macht er nicht viel Federlesens, er ruft zur Gittus hinüber, denn er richtet es so ein, dass er zur Gittu hinüberryufen kann: »Mutti, dieser Mozart ist aber ziemlich mau« oder Ähnliches und trabt stolz von dannen.) (P 190–191)

Die relationalen sprachlichen Systeme, die im Text am Werke sind, sind nicht nur aus soziolinguistischer oder stilistischer Hinsicht von Belang, sondern auch als aktive textuelle Bestandteile der Ausge-

---

<sup>14</sup> Vgl. Kulcsár Szabó 1996, 69–73.

staltung einer komplexen ironischen Modalität im Roman. Verfügt der Meister auch über ein noch so reiches Rederepertoire, vermag er doch den Ausgang der Interaktionen zwischen den verschiedenen Sprachverwendungsmodi nicht jedes Mal seinen eigenen Interessen entsprechend zu beeinflussen. Das scheinbare Aufblicken des Trainers und der Mannschaftskameraden zu dem Meister als einem großen Schriftsteller artikuliert sich in wirkungsvollen sprachlichen Pointen, die über die Getrenntheit von Lebensweisen reflektierend auch als Parodie des hierarchischen Verhältnisses zwischen E. und der Hauptfigur zu lesen sind:

Aber dann, in den Ziegel-Pausen beäugte er so schmerzlich und verzweifelt seine vom Ziegelstaub rosaroten und ganz allmählich ausfasernden Handflächen, dass es früher oder später ins Auge fiel (die Katze kam aus dem Sack). »Du«, sagte jemand freundlich, »du, zeig mal, wie groß ist deine Hand?« Der Meister zeigt sie hin, aber jener Stolz, mit dem er sie für die Frauen drehte und wendete, anlässlich jener Wetten, war nun ordentlich verfliegen. Der, der gefragt hatte, schüttelte ungläubig den Kopf. »Das ist deine *richtige* Hand?« Und betastete vorsichtig, wie ein Wunder, das abgeschürfte, staubige, gequälte Händchen des Meisters. Die Ordnung hatte sich aufgelöst, die Schützenkette war zerrissen. [...], als Herr Icsi die eh schon ziemlich aufgelöste Reihe noch weiter auflöste, indem er vorsprang, sich vor den Meister hinkniete [...], die im Mittelpunkt stehende Hand, die Hand des Meisters, über sich ergriff und seufzte also: »Und sag, Kumpel, führst du damit ... damit die *Feder?*« (P 460–461)

Szenen wie diese lassen sich natürlich in großer Zahl zitieren, um zu beweisen, dass die Getrenntheit von Lebensformen in Esterházy Roman nicht durch die den historischen Realismus andeutende mimetische Millieubeschreibung, sondern durch die Unterschiede der mit ihnen verbundenen Sprachgebrauchsformen veranschaulicht wird. Es ist wohl nicht übertrieben zu sagen, dass dieses erzählpoetische Verfahren unter dem Einfluss einer sprachphilosophischen Einsicht steht, die Sprachspiel und Lebensform, oder noch genauer: Sprachspiel und Kultur nur aufeinander bezogen verstehen

kann. Es wäre wohl ein Fehler, ihr in der Interpretation des *Produktionsromans* eine allzu große Bedeutung einzuräumen, dennoch sei hier an eine Anekdote erinnert, die in den Memoiren von Norman Malcolm, einem Wittgenstein-Schüler, zu finden ist, wonach der Philosoph beim Anschauen eines Fußballspiels auf die Idee des Sprachspiels gekommen sein soll. Man weiß nicht, wodurch er sich dabei genau inspirieren lassen hat. Angenommen wird, dass er in der sprachlosen Kunst mit dem Ball das Modell entdeckte, wie Worte übernommen und weitergegeben werden, also den geheimnisvollen und zugleich selbstverständlichen Gebrauch der Sprache.

Als Esterházy 1984 im Auftrag des damaligen Chefredakteurs von *Képes Sport*<sup>15</sup> seine erste weihnachtliche Fußballglosse veröffentlichte, galt es in Ungarn zwar nicht als beispiellos, aber auch nicht als natürlich (wie später in den 90er Jahren), dass der Sport zu den Gebieten gehört, über die ein Belletrist in der Rolle eines Publizisten »mit Recht« seine Meinung äußern kann. Diese Diagnose wird über philologische Daten hinaus auch dadurch nahegelegt, dass Esterházy – als würde er die bei den nicht unbedingt durch die ästhetische Erfahrung des *Produktionsromans* konditionierten Lesern auftauchende Frage nach seiner Kompetenz beantworten – besonders in seinen frühen Texten mehrmals auf die Begründung seiner Themen- und Gattungswahl zurückkommt. Dabei bedient er sich zumeist zweier rhetorischer Verfahren. Einerseits betont der Erzähler dieser Texte seine persönliche Betroffenheit von seiner Laufbahn in dem Csillaghegyer Verein über seinen Bruder, den Nationalspieler, bis hin zu seiner aus der Kindheit datierenden Fradi-Anhängerschaft<sup>16</sup>. Dann beginnt der so konstruierte Ich-Erzähler unter Berufung auf den Fußball als Träger kollektiver Erinnerungen als eine Synekdoche zu funktionieren, die den Gemeinschaftserfahrungen des alternden Fußballspielers oder des mittel-europäischen

---

<sup>15</sup> Wöchentlich erscheinendes Sportmagazin.

<sup>16</sup> Diese Strategie taucht erneut in dem Auftakt der *Deutschlandreise im Strafraum* auf: »Fußball gespielt hat jeder, auch der, der es nicht getan hat, das ist die *Conditio sine qua non* des Fußballs. Nicht ein jeder ist aber ein Fußballspieler. Ich war einer. Ein Fußballer vierter Klasse.« Esterházy 2006, 7. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel D und Seitenzahlen in Klammern.

Mannes einen relevanten Ausdruck verleihen kann (dieses Verfahren wird durch die häufige Benutzung von Er- und Wir-Äußerungen auch grammatisch markiert). Andererseits wird in den selbstreflexiven Partien und durch die poetische Gestaltung dieser Texte ausdrücklich betont, dass wir es hier mit den Werken eines Autors zu tun haben, der (auch) die Rede vom Fußball zuvorderst als sprachliche Aufgabe erscheinen lässt. Der Auftakt des schon erwähnten Textes aus dem Jahr 1984 gründet auf Zufälligkeiten von phrasenartigen Automatismen und lexikalischen Mehrdeutigkeiten. Dies zeigt darauf hin, dass Esterházy auch in seinen Gelegenheitstexten über Sport »eine ausgereifte prosapoetische Technik«<sup>17</sup> benutzt, deren unverkennbare Strategie in dem reflektierten Mitschaffen mit sprachlichen Registern und Gattungsschemata besteht. Die Verbindung des Romanschreibens und des »Zuhörens auf den Interdiskurs der Welt«<sup>18</sup> knüpft bereits an der bekannten Stelle des *Produktionsromans* an das Sportzeitungslesen und an das Speichern von Einzelheiten der Fan-Konversationen im Stadion an. Daher dürfte also nicht verwundern, dass auch Esterházy's publizistische Texte die den Fußball umgebende sowie deutende Lexik und Phraseologie, narrative Schemata und Gattungen fortwährend ins Spiel bringen. Die häufige Imitation der Sprachverwendungsmodi des Sportjournalismus sowie die ironischen Kommentare, die sich gegen die publizistische Klischeesammlung richten, fungieren nicht einfach als offene textuelle Marker der Unhintergebarkeit der Sprache. Zugleich – und dies gewinnt eine zusätzliche Verstärkung durch das Medium der Originalveröffentlichung – machen sie ersichtlich, dass sich der Schriftsteller über den Sport derart äußern kann, wie es in den primären Kommentaren des Sports einfach unmöglich ist. Der Grund dafür liegt in der pragmatischen Situation der Literatur, nämlich in ihrer diskursiven Freiheit, die es ihm ermöglicht, die sprachlichen Register unbeschränkter als die Journalisten, Experten, aber auch als die Trainer und Sportler zu benutzen.<sup>19</sup> In seinen Texten

---

<sup>17</sup> Szilágyi 1995, 140.

<sup>18</sup> Kulcsár Szabó 1996, 58.

<sup>19</sup> Vgl. »[...] merkwürdig, daß die, die mit Fußball zu tun haben, unwillkürlich in die Klischees des Sportjournalismus verfallen: das Runde in das Eckige bringen, mutig in den Strafraum vorstoßen, die Viererkette zeigte

über Fußball bietet sich für Esterházy die Gelegenheit, die abgegriffenen Klischees und Wendungen, die toten Metaphern sowie die von ihnen untrennbaren familiären Interpretationsschemata des Fußballs einer Kritik zu unterziehen, sodass zugleich ihr Zuhandensein, sogar Unhintergebarkeit und die Fragwürdigkeit ihrer Selbstverständlichkeit sichtbar werden. In Bezug auf den narrativen Modus der Texte zeigt sich dies in der expliziten Interaktion, die zwischen dem (sportliebenden, emotionalen, kollektiven) Ich des erzählenden Fußballers und seinem schaffenden Ich zustande kommt, das eine gründlichere, reflektiertere, wenn man so will: rationalere Beurteilung der Dinge erzielt. Die beginnende Karriere eines seiner Brüder als Schiedsrichter steht im Hintergrund eines Textes, der später auch in der *Deutschlandreise im Strafraum* abgedruckt wurde. Denn diese neue Situation, nämlich die Betroffenheit der Familie, erzwingt die Überprüfung der gängigen Meinungen in Bezug auf diesen »Beruf«. Esterházy's Ausgangspunkt bildet (auch diesmal) der Widerspruch zwischen dem Denotat des sprachlichen Zeichens und den mit ihm nicht übereinstimmenden Bedeutungsimplikationen:

Beginnen wir damit, was mir nahesteht, mit der Sprache. Man sagt Spielleiter. Das halte ich nicht deshalb für einen schlechten Ausdruck, weil er richtig Schiedsrichter heißt, weil ich keinen Eckstoß ausgeführt, sondern immer den Corner getreten habe, [...], also nicht deswegen, sondern weil das Spiel nicht geleitet werden muss, da es sich selbst leitet. Der häßliche schwarze Mann wird hingegen dann gebraucht, wenn das Spiel aufhört, ein Spiel zu sein, und die innere Ordnung der Welt umgestoßen wurde, dann stellt er die Ordnung wieder her. (D 62–63)

Die sprachkritische Arbeit (als Argumentationstechnik der schriftstellerischen Position) wäre wohl alleine nicht ausreichend, um die im Text umrissene Aufgabe zu erfüllen, deshalb mischt der Erzähler – um die womöglich überzeugende Kraft der persönlichen Erfahrungen zu mobilisieren – unter die kurzen Anekdoten biografische

---

Moral und die Roten Teufel zaubern im Hexenkessel am Betzenberg [...]« (D 806)

Szenen, die der Illustration der am Schluss formulierten, aber durch die Häufung zugleich auch verunsicherten Lehre dienen.<sup>20</sup>

Bezüglich der dynamischen Redeposition der Gelegenheitschriften darf Esterházy immer wiederkehrende Bemerkung nicht außer Acht gelassen werden, dass er, der zuerst Fußballer war und erst dann Schriftsteller wurde, den Fußball nie als kritischer Außen-seiter – zu der Beurteilung ist nämlich eine Distanz nötig –, sondern »von dem Spiel her« betrachtet. Diese zwar nicht gewollt, aber aus der eigenen Lebensgeschichte notwendigerweise konstruierte Perspektive bildet einen Kontrapunkt zu der in der europäischen Kulturgeschichte im 20. Jahrhundert über eine große Tradition verfügenden intellektuellen Einstellung gegenüber dem Sport, aus der betrachtet der Sport nicht nur und nicht zuvorderst ideologischer bzw. gesellschaftlicher Index und Agent ist, sondern das unersetzbare Medium der Ich-Konstitution. Die Betonung der Spielhaftigkeit des Sports dient zugleich zur Markierung der Distanz des Erzählers zu der Attitüde des Fußball-Fans bzw. des »Massenmenschen«, die in der kritiklosen Identifizierung mit der kollektiven Identität der Mannschaft besteht.<sup>21</sup> Während Nick Hornbys autobiografischer Roman *Fever Pitch* (1992) die Frage aufwirft, welche Konflikte sich

---

<sup>20</sup> Vgl. »Es ist schwer, ein guter Schiedsrichter zu sein. Ein guter Tormann zu sein. Ein guter rechter Verteidiger, und so weiter. Und ein guter Ersatzspieler. Ein guter Trainer. Ein guter Fan. Wir haben es schwer. Schwer.« (D 69)

<sup>21</sup> Zugleich fehlt bei Esterházy weder die nostalgische Heraufbeschwörung der einstigen Fan-Gewohnheiten noch die Anerkennung dessen, dass die Fanmenge im Stadion einen positiven Beitrag zur Stimmung des Spiels leisten kann: »Den Klischees entsprechend ging ich mit meinem Vater zu den Fußballspielen, mir sind der Geschmack der Würstchen, des schlechten und doch guten Senfs und das stinkige Bitter des Biers bis heute präsent, wie von Proust vorgeschrieben. Ich erinnere mich aber vor allem an diese Bewegung, wie wir uns auf einmal erheben, mehrere Zehntausend, wir selbst wissen noch nicht, wohin das führen wird, daß wir bald stehen und uns strecken werden, den Hals gereckt, den Mund leicht geöffnet, und die gesamte Tribüne seufzt zugleich auf, oder alle holen nur Luft, zusammen (mein Gott, wie lang ist es her, daß wir dieses wunderbare Geräusch hören durften, das leise, starke Sausen, das feine Toben, das erregte, objektive, innige Anfeuern).« (D 17)

aus der Situation ergeben, wenn ein Intellektueller zunächst einmal als Fußball-Fan sozialisiert wurde (wenn er also zuerst Arsenal-Fan war und erst dann Schriftsteller wurde), geht es Esterházy eher darum, den im Fußball – wie in jedem wirklichen Spiel – »selbst [gelegenen] [...] eigene[n], ja [...] heilige[n] Ernst«<sup>22</sup> aufzuzeigen. Die Grundlage von Esterházy's Apologie des Fußballs bildet das Sich-Auflösen im Spiel, das nicht nur im Akzeptieren der Spielregeln als wahrer Regeln besteht, sondern auch darin, dass die objekthafte Einstellung des Individuums zur Welt zeitweilig suspendiert wird:

Ich wünschte also durch den Fußball nicht etwas gleich dem Ozean im Tropfen kennenzulernen, sondern wie den Ozean im Ozean – nicht kennenlernen, sondern darin verloren gehen. Dieses Verlorengehen und Verderben, das ist das Spiel.  
(D 152)

Im zweiten Teil der *Harmonia caelestis* wird dieser Aspekt des Spiels ergänzt. Beim Erinnern an seine Kindheit zieht der autobiografische Erzähler eine Parallele zwischen Fußballspielen und Romanlesen, denn beide Aktivitäten schaffen die Opposition von Innen und Außen ab: das, was nur ein Spiel ist, werde zur Wirklichkeit. Der am Spiel Teilnehmende kann es aber während des Spiels nicht reflektieren, sonst ginge die Spielhaftigkeit verloren. So ereignet sich also das, was Gadamer als das wichtigste Kennzeichen des Spiels erfassete: »Der Spielende erfährt das Spiel als eine ihn übertreffende Wirklichkeit.«<sup>23</sup> Die Verschwägerung der ästhetischen Imagination mit dem Fußball ermöglicht das Erscheinen eines weiteren Bedeutungselements dessen, was Esterházy mit der Formulierung meint, er sei auch als Zuschauer Spieler geblieben. Er bewahrte die Fähigkeit, den Ereignissen auf dem Spielfeld die den Kunstwerken gebührende wahre Bedeutung zuzuschreiben, so beinhaltet ihre Rezeption die Möglichkeit, Lust, Freude und Schmerz zu erleben. Dazu ist aber, das ist gleich anzumerken, weder der enthusiastische Fan noch der outsider-kritische Intellektuelle fähig. Bei dem Ersteren wird die missverständene, oft nur als Vorwand dienende Welt des Sports

---

<sup>22</sup> Gadamer 1990, 107.

<sup>23</sup> Ebd., 115.

nicht zur Alternative, sondern zu einem Ersatz für die Alltagswelt<sup>24</sup>, während bei dem Letzteren keine ästhetische Identifizierung zustande kommt.<sup>25</sup>

Über all dies hinaus erscheint der Fußball in Esterházy's Schriften als ein Sozialisationsfeld. Als solches ermöglicht er einerseits dem Individuum, seine im Alltag verborgenen Fähigkeiten, die sonst verdeckten Elemente seiner Persönlichkeit, zu zeigen. Andererseits kann das Spiel in den Teilnehmenden das Gefühl der Zusammengehörigkeit erwecken, indem es die Gültigkeit der außerhalb des Spielfelds bestehenden gesellschaftlichen Grenzlínien vorläufig aufhebt. Diese Eigenschaft des Fußballs als ersten wirklichen Mannschaftsspiels gewinnt bei Esterházy eine zusätzliche Betonung, weil sie mit der Geschichte der Adelsfamilie im 20. Jahrhundert eng verbunden ist: Dass der Vater sich im zweiten Teil der *Harmonia caelestis* »für den weniger vornehmen und weniger in die Gesellschaft integrieren Fußball«<sup>26</sup> interessierte, ist mit Sicherheit nicht unabhängig davon, dass er sich den Lebensumständen der Aussiedlung nach der kommunistischen Machtübernahme – im Gegensatz zu anderen Familienmitgliedern – verhältnismäßig leicht anpassen konnte.

---

<sup>24</sup> Dieser Vorgang und seine möglichen Folgen sind in John Kings *The Football Factory* (1986) wirkungsvoll vor Augen geführt. Was die von den »Treuesten« und von den »Hingebungsvollsten« gewählten Vorsänger in ein Spiel wohl »hineinsehen« können, kann mit einem Hinweis darauf angedeutet werden, dass sie beim Dirigieren der Fanschar fast die ganze Spielzeit mit dem Rücken zum Spielfeld absolvieren. Sie halten sich mit gewissem Recht nicht für Außenseiter, sondern für einen entscheidenden Faktor in Bezug auf den Spielausgang. »Im Theater ist die Ruhe der Zuschauer Ausdruck ihrer Machtlosigkeit gegenüber dem Text, der das Schicksal der Helden fixiert hat. Lärmschlagen heißt: Einfluss auf die Geschichte nehmen. Der Krach im Fußballstadion ist die Macht des ›Volks‹, den Lauf der Dinge zu ändern und zu seinen Gunsten zu wenden. In Zeiten der parlamentarischen Demokratie kann es sich nirgendwo so mächtig und wichtig fühlen wie an den Grenzen der Fußballwelt.« Gebauer 2006, 52.

<sup>25</sup> Siehe z. B. die Figur des Gymnasiallehrers in *Harmonia caelestis*, die philosophische Studien leitet und den Fußball tief verachtet.

<sup>26</sup> Esterházy 2001, 624. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel H und Seitenzahlen in Klammern.

Die Inselhaftigkeit des Fußballfelds, die – zumindest imaginäre – Abgrenzung des Spielfelds im Roman, die Tatsache, dass hier andere Regeln und Systeme der Hierarchie gültig sind, ermöglichen dem erzählten Ich, das in eine seiner seelischen Beschaffenheit fremde Rolle gezwungen wurde, die Distanz zu sich selbst abzumildern.<sup>27</sup> Seine verlorene Identität kann es jedoch nur dann zurückgewinnen, wenn es seine scheinbar persönlichen Interessen dem Ethos des Spiels unterordnet, wenn es nicht vergisst, dass das Spiel wichtiger ist als der Spieler.<sup>28</sup>

Esterházy wird nicht müde zu betonen, dass es zwischen dem Spielfeld und der/den es umgebenden Welt(en) kaum einen Durchlass gibt. Trotzdem kehrt in seinen Zeitungsartikeln immer die Frage wieder, ob es möglich wäre, den Fußball als eine *mise en abyme* zu betrachten, die die kulturellen, gesellschaftlichen Verhältnisse eines Landes aufscheinen lässt. Es ist bereits für seine Gelegenheitstexte aus den 80ern charakteristisch, dass das Verständnis des aktuellen Fußballgeschehens immer von Dilemmata des öffentlichen Lebens kontextualisiert wird. So wird der Nationaltrainer György Mezei der Gegenpunkt zum öffentlichen Lügen sowie die brasilianische Nationalmannschaft der Gegenpol zur Apathie der sozialistischen Gesell-

---

<sup>27</sup> Vgl. »Ich raste auf dem Spielfeld herum, tänzelte, rackerte mich ab, klotzte ran, spielte, schwelgte, mehr noch, ich lachte laut vor mich hin, so sehr genoß ich diese Ungebundenheit, die Flucht, so dankbar war ich dem Gott des Spiels, daß er mich so glücklich machte. [...] Während ich mich wieder anzog, mir die damals gebräuchlichen Fetzen der Ungarischen Volksarmee überstülpte, verließen mich Stück für Stück Hochstimmung und Lachen. Am heftigsten haßte ich die Mütze, mein Kopf juckte davon, außerdem machte sie mich auch noch häßlich; fertig angezogen war ich wieder jene trübsinnige, gramverzerrte Gestalt, die ich nicht mochte, ich mochte ihn nicht, diesen uniformierten, mageren Fremden mit seinem gestutzten Nacken, den ich manchmal in Autofenstern oder Auslagen gespiegelt sah [...]« (H 807–808)

<sup>28</sup> Vgl. »Er war wirklich frei gewesen. Ich lief rot an vor Scham, ich haßte diesen Typen, der ich da war. Der ich das Spiel entweicht, mich seinen Gesetzen nicht unterworfen hatte, fremden, äußeren Gesetzen gefolgt war, um eine fremde Gunst zu gewinnen. Deprimierend. Von da an machte ich keine Tricks, keine Fuchsjagd, wenn der Ball zu mir kam, gab ich ihn wie nach dem Lehrbuch sofort weiter.« (H 805)

schaft, der Schiedsrichter in den Augen der Fans zu einem »Gendarm«, der ihnen von der Macht auf den Hals geschickt wurde, die Spielmanipulation zur Metapher der Kádár-Ära – zumindest vor der Katastrophe in Mexiko<sup>29</sup>. Esterházy's Schriften über Fußball kommentieren zumeist die typischen Ereignisse der Verfallsgeschichte des ungarischen Fußballs so, dass es dabei dem Erzähler zugleich auch um den Zerfall des Kommunismus, die regionalen Eigentümlichkeiten des Systemwechsels, den mentalen Zustand der ungarischen Gesellschaft geht. In einem Text versucht er von einer thesenhaften – und an Sándor Márai erinnernden – Definition von Kultur<sup>30</sup> ausgehend die Beweggründe der Entwicklungsgeschichte des ungarischen Fußballs zu finden:

Der untalentierte Ungar ist hingegen unerträglich. Darum ist der ungarische Fußball unzuverlässig, unsolide, unseriös, ja kapriziös, weil er viel persönlicher und dieser Eigenschaft viel stärker ausgeliefert ist, es fehlt ein gemeinschaftliches Wissen (mit dem allgemein gebräuchlichen Ausdruck: »Kultur«), auf das er sich in den mageren Jahren stützen könnte. Alle dreißig bis vierzig Jahre ist er für kurze Zeit genial, dazwischen mal so, mal so. Die ungarischen Mannschaften gestalten ihre Spiele nicht, diese werden gestaltet. (D 93–94)

Esterházy macht auch in seiner Publizistik bewusst keinen Gebrauch von inneren (wenn man so will: fachlichen) Argumenten (von unzeitgemäßen Trainingsmethoden, kontraproduktiven Auswahlprinzipien, vernachlässigter Nachwuchsförderung, unvorbereiteten Füh-

---

<sup>29</sup> Die ungarische Nationalmannschaft reiste nach einem erfolgreichen Jahr nach Mexiko und wurde sogar als Favorit sogar für das Viertelfinale angesehen. Demgegenüber erlitt sie in ihrem ersten Spiel gegen die Sowjetunion eine vernichtende 0:6-Niederlage. Es war bis dato das letzte Mal, dass sich die ungarische Nationalelf für die Weltmeisterschaften qualifizierte.

<sup>30</sup> Vgl. »Die Kultur ist eins: Literatur, Wissenschaft, der Charakter der Straße, wie die Polizisten reden, wie die Wohnungen eingerichtet sind, wie sich die Frauen kleiden (in Ungarn kleiden sich Männer nicht, sie ziehen sich nur an), die Restaurants, der Fußball, die Usancen beim Autofahren: Das ist alles eins.« (D 93)

runungskräften usw. ist bei ihm nie die Rede). Dennoch versucht er zuweilen die Falle zu umgehen, die Missstände des hiesigen Fußballs als direkte Folge der gesellschaftlichen und politischen Zustände Ungarns darzustellen. Das Kausal- und Analogieverhältnis der beiden, das übrigens seine Schriften eher bestätigen als nuancieren, wird durch den wiederholten Hinweis darauf gelockert, dass die Goldene Elf, also die beste ungarische Nationalmannschaft, die es je gab, ausgerechnet in der totalitären Diktatur der Rákosi-Ära entstand. Während die Nationalmannschaft der 50er Jahre als wiederkehrender (und beinahe einziger) Beweis für den rätselhaften Zusammenhang von Fußball und Gesellschaft dient, zeigt sich bei Esterházy in Bezug auf das WM-Finale in Bern gleichsam der Anspruch auf Entideologisierung und die Absicht der Erschaffung eines Gegenmythos. Einerseits will er es als ein Ereignis erscheinen lassen, das sowohl bei den Machtausübenden als auch bei den Zuschauern übermäßig mit politisch-historischen Konnotationen aufgeladen worden sei, obwohl es nichts anderes gewesen sei als ein großes Spiel. Andererseits vergrößert er selbst seine historische Bedeutung, indem er die geschichtlichen Auswirkungen des Siegs von Bern imaginiert (z. B. das Ausbleiben der Revolution von 1956).

Esterházy veröffentlicht zwar auch in den 90er Jahren und an der Jahrtausendwende einige Gelegenheitstexte über Sport, wobei in ihnen immer weniger die früher erfolgreich eingesetzte argumentationstechnische Haltung zur Geltung kommt, die in dem Vergleich »das Land spiegele sich im Sport wie der Ozean im Tropfen« (D 148), auf den Punkt gebracht wird. Es ist eigentlich nicht verwunderlich, dass der professionell genannte ungarische Fußball ihn zu dieser Zeit nicht einmal zu einem Zeitungsartikel anregen konnte. Demnach überrascht es auch nicht, dass sich der Erzähler der *Deutschlandreise im Strafraum* als jemanden bezeichnet, dessen natürliche Beziehung zur Fußballwelt unterbrochen wurde, der nicht einmal als Zuschauer in Stadien auftaucht, und nur wegen dieses Buches – etwa aus äußerem Zwang – wieder anfängt sich darüber zu informieren, was heutzutage alles um die Spielfelder herum passiert. Das Buch selbst aber kann nur teilweise als Ergebnis dieses künstlich neu erweckten Interesses betrachtet werden, da es fast zur Hälfte aus Ausschnitten aus früheren Gelegenheitstexten besteht. Einige sind als Zweitveröffentlichung markiert und in unver-

änderter Form wieder abgedruckt, aber den meisten fehlt der Hinweis auf die Wiederverwertung: Diese sind eher nur grammatisch verändert und von den Reflexionen auf die zur Zeit der Erstveröffentlichung aktuellen, inzwischen aber hinfällig gewordenen Ereignisse befreit. Obwohl Esterházy's Buch durch seinen Titel auf zwei Romane verweist, in denen (sowohl in Joseph Conrads als auch in Louis-Ferdinand Célines Werk) der Räumlichkeit des Reisens als Begegnung mit dem Fremden eine besondere Bedeutung zukommt, erfährt bei ihm die Reise – wie auch das im Text versteckte Thomas-Mann-Zitat andeutet<sup>31</sup> – in der persönlichen und kollektiven Zeit eine ähnlich deutliche Betonung. Um Verbindungen zwischen den auch typografisch getrennten Textteilen herzustellen, beruft sich der Erzähler oft auf die assoziative, also natürliche Funktionsweise seines eigenen Gedächtnisses.<sup>32</sup> Dem Leser, der die Selbstzitate zu identifizieren vermag (und der übrigens kaum als der implizite Leser des Buches betrachtet werden kann<sup>33</sup>), kommt es aber eher als ein künstliches Verfahren vor, das die wiederverwertende Auswahl eigener Texte innerhalb der Romanwelt zu begründen versucht. Die derartige Zusammenfügung von ehemals mehrmals, zuerst in Zeitungen, dann in Sammelbänden veröffentlichten Schriften bedeutet aber eine Rekontextualisierung eher nur im materiellen Sinne. Zudem lassen sich diese Textteile mit den kulturanthropologischen Aspekten, die in dem zweiten, die Gattung der Reisebeschreibung

---

<sup>31</sup> »Wie typisch europäisch (oder menschlich) doch diese Erscheinung ist: Wir fallen plötzlich, von einem unschuldigen Spaziergang kommend – plumps –, mit einem Mal in die dunkle Grube der Geschichte. In den tiefen Brunnen der Vergangenheit.« (D 179)

<sup>32</sup> Z. B.: »Zu den Kutteln kann mir sehr viel einfallen, hauptsächlich fallen mir Frauen, Männer ein, weil mir meistens Frauen, Männer einfallen (und mein Regenschirm), aber am ehesten steigen die Saisonschlußbankette vor meinem geistigen Auge auf, Breitwand, Technikolor.« (D 83); »Wie bei allen Platzwarten fällt mir auch bei ihm das Paar Carlo und Mari ein. Sie waren lange Zeit ein Teil meines Lebens.« (D 100) Nach beiden Zitaten wird der Text durch die Übernahme früherer Zeitungsartikel fortgesetzt.

<sup>33</sup> Die Tatsache, dass die deutsche Übersetzung früher als die ungarische Ausgabe erschien, kann nicht nur in philologischer Hinsicht von Belang sein, sondern sie deutet zugleich auf den impliziten Leser des Buches hin.

aktualisierenden Teil des Buches zur Geltung gebracht werden, nur in eine lose Verbindung setzen. Und weil sogar der Reisebericht durch Esterházy's bereits erschienene publizistische Texte (oder durch aus ihnen übernommene Teile) unterbrochen wird, drängt sich der Verdacht auf, dass bei der *Deutschlandreise im Strafraum* die Entfaltung des Textes und der Geschichte zunächst nicht durch die unvorhersehbaren Ereignisse der Begegnung mit dem Fremden oder der Sprache geleitet wird (auch wenn die Ersteren in manchen Szenen thematisch vorkommen), sondern vielmehr durch die eigenen Texte, die zuhanden sind. So stößt der Reisende um die deutschen Fußballfelder herum auf Themen (z. B. der alternde Mittelfeldspieler, Schiedsrichter, Platzwart, das Finale in Bern), die den Autor in den letzten gut zwei Jahrzehnten in seinen Schriften über Sport beschäftigten. Dies könnte auch so verstanden werden, dass auch hier, genauso wie in *Donau abwärts*, das kulturell konditionierte Ich des Reisenden in den Vordergrund tritt, zumal es häufig (und meistens ironisch) auf die eigenen Erwartungen, Stereotype und Erfahrungen reflektiert, vor deren Hintergrund die Wahrnehmung der Fremdheit erfolgt. Dennoch erreicht dieses Buch in Bezug auf die Komplexität und Leistungsfähigkeit des Interpretationshorizontes der Reisenden nicht die Höhe des Donau-Romans. Der Originaltitel des Buches – *Utazás a tizenhatos mélyére* [Reise in die Tiefe des Strafraums] – kann als eine nicht unmittelbar visualisierbare Struktur begriffen werden, die das Versprechen trägt, dass der Reisende (und mit ihm der Leser) das Verborgene unter der sichtbaren Oberfläche erreicht und der Narrator tatsächlich versucht, durch den Fußball und die ihn umgebenden Zustände auch die breiteren kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, Beweggründe zu erkennen. Dieses Versprechen wird jedoch durch das, was wir erfahren (z. B. über den Ossi-Wessi-Konflikt nach der Wende, über den Lebensverlauf der Stasi-Spitzel, über die Migration in Deutschland, über den zunehmenden Rechtsextremismus oder darüber, wie der kommunistische Vorsitzende des Rates in Ungarn zum EU-kompatiblen Bürgermeister wurde), kaum eingelöst. Womöglich ist es nicht nur auf die Schwierigkeiten der interkulturellen Erkenntnis und Vermittlung zurückzuführen, mit denen uns etliche Szenen des Textes konfrontieren.

*Deutschlandreise im Strafraum* kann als ein Kanonisierungsakt begriffen werden, der die Schriften über Fußball, die bisher von der Kritik kaum beachtet und/oder gewissermaßen vergessen worden sind, aus dem Textkorpus des Œuvres hervorhebt. Betrachtet man nur die Leserzahlen im In- und Ausland, gilt dieses Vorhaben sicherlich als erfolgreich erfüllt. Ich kann jedoch nicht umhin festzustellen, dass der Sieg dieser Verlagsstrategie durch die der Selbstwiederholung geopfert Romanhaftigkeit, durch den Verlust der Aktualität der einstigen Gelegenheitstexte sowie durch die Distanzierung von dem komplexen Diskurs über Fußball in dem *Produktionsroman* und von der gattungserneuernden Poetik des Donau-Buches viel zu teuer bezahlt werden musste.

In *Keine Kunst* (2009/Ung. 2008) wird durch die Verweise auf die vorangehenden Texte des Esterházy-Œuvres, durch Selbstkommentare und durch die Gesten der Fort- oder Neuschreibung das Gedächtnis des Lebenswerks nicht nur ins Spiel gebracht, sondern notgedrungen auch gestaltet. Der Text, der den Fußball sowohl durch seine inhaltliche Konstruktion als auch durch seinen strukturellen Aufbau heraufbeschwört, macht einerseits üppig Gebrauch von dem motivisch-tropologischen Netzwerk, das seit *Fancsikó und Pinta* in den letzten drei Jahrzehnten in den Schriften des Verfassers in Bezug auf den Diskurs dieser Sportart ausgebaut wurde. Andererseits vermag der Roman den ausgezeichneten Stellenwert der Thematik Fußball nachträglich dadurch als eine Notwendigkeit aufzuzeigen, dass er die sprachliche Aneignung der Welt und die Einführung in die Welt des Fußballs als unzertrennbare Elemente des gleichen Bildungsvorgangs erscheinen lässt. Der implizite Autor des Buches lässt der verbalen Materie, die etliche den Fußball kommentierende und deutende (publizistische, historische, philosophische, anekdotische, mythologisierende) Register verschmilzt, in dem sprachlichen Spielraum, der als das Medium des Verstehens zwischen Individuum und Welt, Individuum und Individuum sowie zwischen Text und Leser fungieren soll, eine wichtigere Rolle zukommen als in allen früheren Esterházy-Texten. So wird die poetische und hermeneutische Tragfähigkeit der Verflechtung von Sport und ästhetischer Kommunikation an ihre vermeintliche Grenze geführt.

Aus dem Ungarischen von Krisztina Kovács

## Literatur

### Primärliteratur

- Esterházy, Péter: *Harmonia caelestis*. Aus dem Ungarischen von Teresia Mora. Berlin 2001.
- *Fancsikó und Pinta. Geschichten auf ein Stück Schnur gefädelt*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Berlin 2004.
- *Deutschlandreise im Strafraum*. Aus dem Ungarischen von György Buda. Berlin 2006.
- *Ein Produktionsroman (Zwei Produktionsromane)*. Aus dem Ungarischen von Teresia Mora. Berlin 2010.

### Sekundärliteratur

- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1990.
- Gebauer, Gunter: *Poetik des Fußballs*. Frankfurt/New York 2006.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Esterházy Péter*. Bratislava 1996.
- Palkó, Gábor: *Esterházy-kontextusok. Közelítések Esterházy Péter prózájához* [Esterházy-Kontexte. Annäherungen an Péter Esterházy's Prosa]. Budapest 2007.
- Szilágyi, Márton: Az autonómia térképe. Esterházy Péter korai publicistikája [Die Kartographie der Autonomie. Über Péter Esterházy's frühe publizistische Texte]. In: Ders.: *Kritikai berek*. Budapest 1995, 138–146.
- Wernitzer, Julianna: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője* [Zitatenwelt oder Péter Esterházy, Autor des Quijote]. Pécs/Budapest 1994.

**Romananfang und Erzähleinsatz.  
Von den Grundsätzen der Poetologie im  
literaturtheoretischen Zusammenhang des  
Auftakts von Péter Esterházy's *Harmonia  
cælestis***

Im Folgenden setzen wir uns mit den ersten nummerierten Sätzen von Péter Esterházy's experimentellem Roman *Harmonia cælestis* literaturtheoretisch auseinander.

Mit dieser Gegenstandsbestimmung treffen wir gleichwohl, vielleicht ohne uns dessen in vollem Ausmaß bewusst zu sein, eine Reihe folgenschwerer theoretischer Vorentscheidungen, die stets getroffen und vollzogen werden, sobald von Literatur als textuellem Gegenstand und konkret bestimmbarer Gattung einer Kunstart die Rede ist. Denn sobald wir uns in der Sprache der Literaturwissenschaft über Literatur verständigen, spricht eine mehr denn zweitausend Jahre alte kunstphilosophische Tradition aus uns. Diese vielfach sanktionierte Sichtweise und Denkgewohnheit legt uns dabei mitnichten nur in ihrer Selbstverständlichkeit allgemeinverständliche Jedermannsworte in den Mund. Sie setzt uns auch Augen ein, deren Blick kein geringerer als Aristoteles durch seine Dichtungslehre schärfte, einen noch von ihm selbst abgesteckten Phänomenalbereich abwandern und in einen recht weit gezogenen metaphysischen Gesichtskreis ausschweifen ließ. In diesem Horizont der Erzähl- und Gattungstheorie erscheint die Literatur an einen konkreten Gegenstand gebunden, der uns zwar in einer unergründbaren Objektivität, gleichwohl in unwiderlegbarer gegenständlicher Fassbarkeit vorliegt, sich zu einem ästhetischen Objekt größter Potentialität<sup>1</sup> verfestigt und durch ihre besondere Beschaffenheit den forschenden Blick auf sich zieht, fesselt und nicht mehr loslässt. Literaturwissenschaftlich scheint ja nichts fragloser und unvordenk-

---

<sup>1</sup> Vogt 2001, 189.

licher, als dass der belletristische Text, das uns vorliegende literarische Kunstwerk, das eigentliche literarische Seiende sei, das es nun als solches zu erforschen gelte. Der Text ist ja das ganze Worumwillen epischer Dichtkunst als produktiver Betätigung menschlichen Geistes. Sie ist ein intersubjektives Intentionalobjekt. Darauf hat es der Schriftsteller, dieser Hersteller von Schriften, von vornherein und durchaus abgesehen. In dieser seiner Absicht waren alle im Laufe der Rezeptionsprozesse erzielten Wirkungen mit bezweckt, mithin selbst dann beabsichtigt, wenn nicht ganz vorausgesehen. Der uns vorliegende literarische Text, das dichterische Gewebe, ja das poetisch-ästhetische Gewirk gilt somit als ein teleologisches Produkt, ein Erzeugnis dichterischer Schöpfungskraft, das die hohe Kunst des Schriftstellers bezeugt, sonst könnte es ja gar kein Kunstwerk sein. Wie der Bildhauer aus Marmor oder Bronze seine Statuen erschafft, wird auch ein Wortkunstwerk aus Lauten, Worten<sup>2</sup> und Sätzen, aus Charakteren, Figuren und Motiven, aus selbst Erlebtem, ja sogar aus »der extensiven Totalität des Lebens«<sup>3</sup> und Hinzuge-dichtetem gleichsam als poetischem Material<sup>4</sup> geformt, gewoben, geflochten und wäre es anders gestaltet, hätte es eine auch nur geringfügig andere innere Struktur, ja eine auch nur etwas

---

<sup>2</sup> »Wenn ein Werk aus diesem oder jenem Werkstoff – Stein, Holz, Erz, Farbe, Sprache, Ton – hervorgebracht wird, sagt man auch, es sei daraus hergestellt.« Heidegger 1980, 31. Bezeichnend ist nicht nur, dass Heidegger durch diese Aufzählung der Grundstoffe verschiedener Künste die Lehre *ut pictura poesis* zu übernehmen scheint, er stellt ja eine Querverbindung zwischen der Bildhauerei und der Dichtung mit Hilfe der Malerei her (Farbe), sondern auch, dass das Wort *Ton* selbst noch im semantischen Umfeld von *Sprache* seine Zweideutigkeit nicht ganz verliert. In dieser unübertrefflichen Zweideutigkeit, nämlich der zu bearbeitende ›Stoff‹ sowohl der Ton- bzw. der Dichtkunst wie auch die Grundmaterie der Keramik zu sein, wird die vermeintliche Stofflichkeit menschlicher Stimme erst recht in die Plastizität der Analogie mit der τέχνη entlassen und damit in den Dienst der herkömmlichen Metaphysik genommen. (Das ist zweifelsohne die literatur-ontische Kehre Heideggers.)

<sup>3</sup> Lukács 1920, 31. Vgl. auch: 32; 50.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu allem voran Friedrich 1980, 33. Zur Ausweitung der Materialität von der Schrift auf die Laute siehe vor allem: Grube 2005, 295; Fn. 39.

abweichende ›Bausubstanz‹,<sup>5</sup> so würden wir es schon mit einem anderen vielleicht mehr, vielleicht aber auch weniger kunstvollen literarischen Gebilde zu tun haben.

### **Der Zusammenhang metaphysisch-poetologischer Grundsätze**

Diese poetologisch-hylomorphische Sicht der von Aristoteles eingeführten Handwerksanalogie impliziert eine ausgeprägte metaphysische Wesens- und Entstehungslehre. Sie fördert und fordert die These der wesentlichen Verbundenheit von Medialität und Materialität.<sup>6</sup> Dieser zufolge verleiht der Schriftsteller bei der Herstellung literarischer Kunstwerke dem vorerst noch konturlosen Stoff der schallenden Sprache (griechisch gedacht und gesagt: aus der φωνή als ὕλη)<sup>7</sup> – geleitet durch eine schöpferische Absicht, die dem Schaffenden als Vorbild vorschwebt (ιδέα, εἶδος) – Gestalt (μορφή)<sup>8</sup> und bezwingt dabei den trägen und fatalen Widerstand (ἀνάγκη) der

<sup>5</sup> »Charaktere und Handlung sind die ›Grundsubstanzen, aus denen die epische und dramatische Dichtung geformt wird.« Stanzel 1981, 63. »Geschehen, Figur und Raum sind die drei Substanzschichten in aller Epik; wird eine von ihnen ausgeformt und tragend, so ergibt sich eine Gattung.« Kayser 1992, 360.

<sup>6</sup> Brockmeier 1998, 40.

<sup>7</sup> Vgl. De arte poetica, 1456b 20–1457a 30, vor allem: Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτώσις, λόγος. στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δέ, ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον.

<sup>8</sup> In der *Poetik* erscheint dieses Grundwort metaphysischer Tragweite zweimal. Beidemal beleuchtet Aristoteles Zusammenhänge der Dichtung mit Beispielen aus der Malerei: 1448b 12 und 1454b 9–15: ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἢ τραγωδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν· παράδειγμα σκληρότητος, οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

vorerst noch amorphen und jedweder Bildung widerstrebenden Materie der Worte,<sup>9</sup> so dass dem Endprodukt notgedrungen auch etwas Akzidentelles (συμβεβηκός) anhaftet: das kunstvoll Gegenständliche ist zugleich auch das natürlich Widerständliche, das sich der Macht poetischer Disponibilität zu guter Letzt doch fügt und sich zum Meisterwerk vollenden lässt: gelingt, gut gerät, glückt und so beglückt.<sup>10</sup> Der höchsten Kunst bedarf es gemäß dieser peripatetischen Dichtungslehre zur Entstehung von Literatur eben wegen der widerstrebenden inneren Kräfte des sprachlichen Materials. Sie gilt es zu bezwingen<sup>11</sup> und in den Dienst ästhetischer Wirkungsvorgänge zu nehmen.<sup>12</sup> Daher verwundert es nicht, wenn Dilthey die morphologische Literaturwissenschaft mit der chemischen Stoffanalyse vergleicht.<sup>13</sup> Er redet dabei keineswegs dem Szientismus eines der menschlichen Technik und ineins damit den Naturwissenschaft-

---

<sup>9</sup> Vgl. Hegel 1842, 205; Genette 1998, 191. »Denn was das gelungene Kunstwerk ausmacht, ist nicht die Durchführung des künstlerischen Vorhabens, sondern gerade die in der Durchführung entstehende Abweichung von dem Vorhaben, in der sich die Begegnung mit dem Eigensinn des Materials ausspricht.« Hindrichs 2009, 76.

<sup>10</sup> »[...] jedes gelungene Kunstwerk vereinigt so viel Weltstoff in sich, wie der Künstler zeit seines Lebens aufgenommen hat. Nun konstellierte er es, formt es, fügt es zu einer ganz und gar neuen, unverwechselbaren Gestalt.« Hillebrand 2010, 353.

<sup>11</sup> Vgl. Hegel 1842, 313.

<sup>12</sup> »Ihre [nämlich der Poesie] charakteristische Eigentümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element [...] dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte äußere Material der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich concret gewordenen Vorstellung, nicht aber nur der unbestimmten Empfindung und ihrer Nuancen und Gradationen.« Ebd., 111 f.

<sup>13</sup> »Indem auf dieser Grundlage ein Geschehnis zur Bedeutsamkeit erhoben wird, entsteht ein dichterisches Gebilde. Wie wir nun an einem Naturkörper seine chemische Zusammensetzung, seine Schwere, seinen Wärmezustand unterscheiden und für sich studieren, so sondern wir in dem darstellenden dichterischen Werke, dem Epos, der Romanze oder der Ballade, dem Drama oder dem Roman voneinander Stoff, poetische Stimmung, Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel.« Dilthey 1985, 140 f.

ten gegenüber unkritischen Zeitalters das Wort. Er denkt bloß eine angestammte Parallele, die der poetologischen Wesens- und Entstehungslehre metaphysisch zugrunde liegt, konsequent zu Ende.

Da nun in dem Mittelpunkt der Bemühungen jedweder Literaturwissenschaft das literarische Seiende, das literarisch-dichterische Kunstwerk steht, von ihm jedoch auf die Kunst des literarischen Künstlers zurückgeschlossen wird, rückt es zum unmittelbaren, weil fassbaren Beweis der schöpferischen Produktivität des Schriftstellers auf, der den Schaffenden zugleich in den Hintergrund einer nahezu nicht wesentlichen Kausalität abdrängt.<sup>14</sup> Er ist es zwar, der im Schaffensvorgang vor allem die poetische Einbildungskraft entfaltet. In dieser kausalen Hinsicht ist es nur der Einbildung zu verdanken, dass sich das Werk als phantastisches Gebilde überhaupt erst herausbildet.<sup>15</sup> Dennoch tritt der Ersinnende im schöpferischen Moment des Ersinnens gleichsam hinter das Ersonnene zurück. Die poetische Einbildungskraft löst sich vom Dichtenden, ja sie löst sich im Erdichteten auf, um es ganz zu durchdringen. Die Phantasie wird in dieser formalen, hylomorphischen Sicht nicht nur zu einer Bestimmung der entstehungsgeschichtlichen, ja technischen Herkunft des poetischen *arte factum* und somit jedweder Faktizität von Literatur überhaupt, sondern auch zu einer Qualitätsangabe, deren sich die Umgangssprache bei der Empfehlung einer Lektüre etwas theoretisch durchaus Wichtiges andeutend oft bedient. Denn die literarische Einbildungskraft ist das, was ein zweites, von der Welt unseres außerliterarischen Handelns unterschiedenes, Universum aufbaut.<sup>16</sup> Die epische Werkschöpfung geht sonach als die Erschaffung einer narrativen Welt vor sich. Die Produktivität des Schriftstellers ist in Wahrheit eine Kreativität, die disponierende Macht des Autors eine Allmacht: »Der Romanerzähler, der von keiner Rücksicht auf Fakten beschwerte Fabulierer, baut von sich

---

<sup>14</sup> Siehe hierzu vor allem: Ingarden 1972, § 7.

<sup>15</sup> »Dies ächte Producieren macht die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewußtseyn thätig hervortreibt, doch, was es ins sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt.« Hegel 1842, 52.

<sup>16</sup> Vgl. Dilthey 1985, 131.

aus eine sinndurchwaltete Welt auf, *macht* eine Welt.«<sup>17</sup> Dabei zeichnet sich der poetisch-schaffende Geist durch die Freiheit der Imagination aus, die als »ein Spielen von Phantasie und Einbildungskraft« am Werk ist.<sup>18</sup>

In dieser hylomorphisch-peripatetischen Sicht der Literatur wird indessen neben den rezeptionsästhetischen Absichten und Erwartungen (*causa finalis*) nicht nur die Wichtigkeit des Autors (*causa efficiens*) und die Relevanz des dichterischen Wortes (*causa materialis*) betont. Durch die Dichtungslehre des Aristoteles schimmert sehr wohl auch jene platonische Sicht durch, auf die nun die aristotelische Poetologie eine frappierende Antwort sein sollte. Platon verbannte die Dichtkunst aus dem Vorzeigestaat der Weisheit ja nicht nur deshalb, weil er in der Dichtung ausgerechnet die handwerkliche Kunst, die τέχνη und somit die jeder Hebammenkunst unerlässliche vermißte, sondern auch, weil er die Fiktionalität der Dichtung als Verlogenheit, ja als Verrat an der Wahrheit begriff. Aristoteles will in seiner *Poetik* nicht nur nachweisen, dass die Dichtung eine Dichtkunst, also τέχνη sei und somit eine solide Basis von Wissen und Fachkenntnissen teils erfordere, teils unter Beweis stelle, sondern auch, dass die Dichter durchaus die Wahrheit fördern, wenn sie Fiktionen zum Besten geben.

### **Der fragende Grundsatzcharakter der ersten beiden nummerierten Sätze**

Fängt nun ein Roman mit dem Satz an, es sei elend schwer zu lügen, sofern man die Wahrheit nicht kenne, so liegt es nahe, diesen offensichtlich reflexiven Auftakt als offensichtliche Anspielung auf den alten Streit zwischen Platon und Aristoteles zu verstehen. Daran mindert auch nicht das Geringste, dass der erste nummerierte Satz im ungarischen Wortlaut etwas archaisierend klingt<sup>19</sup> und so rückwirkend einen diegetischen Zusammenhang mit dem unmittelbar

---

<sup>17</sup> Lugowski 1994, 166.

<sup>18</sup> Vieweg 1999, 170.

<sup>19</sup> »Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot.« Esterházy 2000, 9.

daraufliegenden zweiten Satz eröffnet. Der platonische Vorwurf, die Dichter würden lügen,<sup>20</sup> ist ja auch dem bald narrativ heraufzubeschwörenden Barockzeitalter durchaus bekannt gewesen.

Für Platon steht bekanntlich fest, dass jeder Dichter ein Nachahmer, ein μιμητής sei. Nachahmer jedoch würden von sich aus nicht Bescheid wissen, es bei anderen bloß abgesehen haben und nun den Eindruck erwecken wollen, als ob sie wüssten, wovon sie sprechen.<sup>21</sup> In Wahrheit sind sie gleichwohl »in dreifachem Abstand vom wahren Sein entfernt [τριπλά ἀπέχοντα τοῦ ὄντος]«, wie der Stuhl, den der Maler aufs Gemälde malt, nur ein Stuhl dritten Grades ist, gemessen an dem Stuhl, den der Zimmermann baut, und vor allem im Vergleich mit dem Stuhl, den der Gott als Idealbild aller Stühle erschaffen habe. Wenn Dichter sogar von der Größe eines Homer dabei ertappt werden, offensichtliche Unwahrheiten in Umlauf zu bringen, dann haben sie ihr Anrecht zweifelsohne verscherzt, in einem Vorzeigestaat der Weisheitsfreunde öffentlichen Ansehens oder gar der Bürgerrechte zu genießen. Sie dürfen höchstens an den Rand der Mustergesellschaft gedrängt ihr Leben fristen und kommen nur mehr als Dichter von Hymnen und Lobgesängen, als Verfasser lehrreicher Kindermärchen, eventuell als Gelegenheitsdichter festlicher Anlässe wie beispielsweise Vermählungen in Betracht.<sup>22</sup> Aber eigentlich sollten die unzuverlässigen und verlogenen Dichter, da sie immer wieder ihrer Neigung verfallen, solche böswilligen Lügen unters Volk zu bringen, wie beispielsweise dass die wohlwollenden und gütigen Götter des Olympos jähzornig, gierig, heimtückisch und verlogen seien, unter ständiger Beobachtung des wachsamen Staates der Philosophen stehen und – wenn überhaupt, dann – nur ausnahmsweise und stets mit Sondergenehmigung am Werk sein.

---

<sup>20</sup> Vgl. Resp., 377d 4 f.

<sup>21</sup> »Platon benutzt den Terminus [μιμηταί] jedoch immer pejorativ und vorzugsweise für Leute, die sich nicht mit logischen Argumenten über die Welt äußern, sondern ihre Mitbürger beeinflussen, indem sie, wie er meint, ohne jegliche Einsicht Bilder der vermeintlichen Wirklichkeit skizzieren.« Kardaun 1993, 56 f.

<sup>22</sup> 460a.

Die platonische Dichterkritik hat indessen auch einen zweiten, von der sokratischen Mäeutik her gesehen viel gewichtigeren, weil epistemologischen Zusammenhang. Der größte Makel der Dichtung besteht demzufolge darin, kein Handwerk, keine τέχνη zu sein. Ist dem jedoch so, dann vermittelt das Erdenken und das Vortragen von Dichtung kein rechtes Fachwissen, keine Sachverständigkeit. Einzig darauf käme es indessen als notwendigen Ausgangspunkt in der akademischen Hebammenkunst an. Die überlieferte Kultur der vorklassischen Zeit, deren absoluter Maßstab Homer geworden ist, verknüpft die Dichtung gleichwohl statt mit Fachkenntnissen und der Disziplin nüchternen Schaffens mit göttlicher Entrückung und dämonischer Besessenheit, so dass sich die Dichter und die Rhapsoden nicht als Sachverständige, sondern als solche Vermittler göttlicher Kunde ins philosophische Abseits verdrängen,<sup>23</sup> die nicht recht wissen, wovon sie künden. Und genau da setzt Platons erbarmungslose Kritik ein. Die epische Dichtung muss ja hin und wieder handwerkliches Können narrativ vor Augen führen. Dabei braucht der platonische Sokrates nur die scheinbar unschuldige Behauptung aufzustellen, man dürfe nur über das sprechen, worauf man sich selbst verstünde, es sei denn, man wolle als Schwätzer in Verruf kommen, und schon hat er über Homer triumphiert. Denn gerade der allwissende Erzähler epischer Dichtkunst sollte sich ja als technisch bewandert erweisen, um sich nicht als ahnungsloser Schwätzer der philosophischen Lächerlichkeit preiszugeben. Es fällt dem Sokrates, also dem allwissenden Erzähler des listigen Platon, in der Tat nicht schwer, sogar dem Dichterkönig Homer fehlende Fachkenntnisse nachzuweisen.<sup>24</sup> Ein durchaus literarischer, ein gänzlich ersonnener Triumph über den Archetyp literarischer Autoren. Aufgrund dieser spitzfindigen Demonstration lückenhafter Fachkenntnisse von Dichtern streitet Platon der Literatur das Recht ab, Gegenstand philosophischer Bemühungen zu sein. Er verbannt die Dichtung also nicht nur aus dem Vorzeigestaat der Weisheitsfreunde, sondern zugleich auch aus dem gesamten Horizont wissenschaftlicher Besinnung. Denn Betätigungen, die kein Fachverstand (φρόνησις) auszeichnet, mit welcher Emsigkeit sie auch immer

<sup>23</sup> Ion, 534 e: οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἑρμηνεῖς εἰσὶν τῶν θεῶν.

<sup>24</sup> Resp., 599a–601b 7.

ausgeführt werden mögen, können menschliche Weisheit unmöglich fördern.<sup>25</sup>

Aristoteles nun bezieht im Streit um die Dichtung, mithin um die Überlieferung der vorklassischen Zeit, markant Stellung. Er scheut keine Mühe, den philosophischen Stellenwert der Literatur kategorisch unter Beweis zu stellen. Dies stellt ihn jedoch vor die Aufgabe, systematisch zu verfahren und die Phänomene der Literatur in die Zusammenhänge seines eignen Entwurfs der Philosophie, nämlich in die der Metaphysik, einzugliedern. Dabei geht er durchaus von der Dichterkritik des Platon aus. Er schreitet mit der größten Selbstverständlichkeit, denn ohne darüber auch nur ein Sterbenswörtchen zu verlieren, den argumentativen Hergang der platonischen Dichterkritik nahezu Schritt für Schritt ab, nur dreht er dem Begründer der Akademie die Waffen aus der Hand und setzt sie für die Rehabilitierung der akademisch vielfach verpönten Dichtung ein.<sup>26</sup>

Aristoteles lässt seine *Poetik* ohne Umschweife mit der lapidaren Bestimmung jenes Gegenstandes anheben, dem seine philosophisch-systematischen Bemühungen nun gelten sollen. Von der ποιητική, von der ›Dichtkunst‹ selbst, heißt es, und von ihren Gattungen, welche Wirksamkeit dieser jede einzelne habe und wie man die Handlungen ineins fügen solle, damit die jeweilige Dichtung, die durch diese Kunst entsteht, gut sei, fernerhin aus wie vielen und was für Teilen das Gedichtete bestehe sowie von anderen, irgend noch hierzu gehörigen Themen wolle er nun handeln.<sup>27</sup> Wichtig ist es bei der Aristotelischen Gegenstandsbestimmung, über den Reichtum der in Aussicht gestellten poetologischen Analyse das Eigentliche nicht aus den Augen zu verlieren und unser Gehör zu schärfen, um aus der alles überrollenden Argumentation herauszuhören, was viel zu oft überhört wird: Gehandelt werden soll von der Dichtung als herstellender und erzeugender Kunst: περὶ ποιητικῆς. Die präskriptiven Passagen der *Poetik* dienen eben dem Ziel, zu demon-

---

<sup>25</sup> Siehe hierzu auch: Gadamer 1985, 189 ff. und 193 ff.

<sup>26</sup> Dass die Platonische Akademie ein ausgerechnet den Musen geweihter Bezirk war, deutet das durchaus komplizierte Verhältnis an, das Platon und seine Schüler mit der eigenen Überlieferung verband.

<sup>27</sup> De arte poetica, 1447a.

strieren, die Dichtung ist durchaus ein Handwerk, das gelehrt und das erlernt werden kann. Damit ist Literatur, und zwar lange, bevor Aristoteles an die systematische Analyse dichterischer Fragen schreiten würde, in nur zu deutlichem Widerspruch zu Platon, als menschliche Kunstfertigkeit ins Auge gefasst, an der das jedem Handwerk gemeinsame, herstellende, erzeugende Moment in besonderer Helle in Erscheinung tritt.<sup>28</sup> Zu achten gilt dabei sowohl auf das als Hauptwort verwendete Attribut ποιητική wie auch auf das Nomen, das Aristoteles für so selbstverständlich hält, dass es ihm auf seine Erwähnung gar nicht mehr ankommt, nämlich auf den Begriff der τέχνη. Literatur ist damit unter die ehrwürdigen Handwerke der griechischen Polis, nämlich unter die τέχναι, eingereiht. Die in der Literaturtheorie bis heute allgemein bindende Handwerksanalogie ist somit verkündet, ja sogar zum festen Fundament der Literaturwissenschaft gestampft.

In diesem hinsichtlich unseres Literaturverständnisses so fundamentalen Kontext fällt nun der erste nummerierte Satz von *Harmonia caelestis*. Er markiert einen Erzähler, der auf den literaturkritischen Vorwurf des Platon als möglichen Einwand eingeht, ihn nicht etwa mit dem Hinweis auf die *Poetik* des Aristoteles von sich weist und ineins damit die Fundierung der Dichtkunst durch den peripatetischen Prunkbau der Poetologie als unzureichend erscheinen lässt. Der Romananfang liest sich ja vor dem Hintergrund der platonischen Anfechtung der Dichtung als ein deklariertes Verzicht auf die philosophische Ehrenrettung der Literatur durch die Handwerksanalogie. Dies erweckt indessen den Anschein, über jene offenen Fragen der Literatur, auf die *Harmonia caelestis* nun eine der möglichen Antworten sein soll, aus näher nicht beleuchteten Gründen voraristotelisch denken zu müssen. Dadurch, dass der platonischen Unterstellung, Lügen zu verbreiten, der erkenntnistheoretische Hinweis entgegengehalten wird, lügen könne nur, wer die ganze Wahrheit kenne, sie vorenthalte oder verfälsche, wird einerseits die Relevanz

---

<sup>28</sup> »Aristoteles versuchte, die platonische Vorstellung vom Schaffensprozeß als einem enthusiastischen Zustand mit dem ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. aufkommenden rationalistischen Ansatz zu verbinden, nach dem der Schaffensprozeß der Dichter eine Techne sei, die man erlernen könne.« Schickert 2005, 120.

der epistemologischen Perspektive bei dem alten Streit über den philosophischen Stellenwert der Dichtung hervorgehoben, andererseits aber zugleich auch auf eine allwissende Sicht der Dinge verzichtet. Wer ja die ›Wahrheit‹ nicht kennt, kann auch nicht mit dem Anspruch auftreten, als allwissend zu gelten.

An diesem Zusammenhang der Erzählperspektiven angelangt, müssen wir wieder kurz innehalten, um das literarisch so leicht und geschwungen Dahingesprochene der literaturtheoretischen Tragweite seiner Bedeutsamkeit entsprechend zu ermessen.

In der metaphysisch fundierten Perspektive der Literaturwissenschaft verdankt das literarische Kunstwerk, in unserem Fall der Roman *Harmonia caelestis*, dem schöpferischen Verfahren des Autors seine Entstehung. Es gibt ihn, weil er erschaffen, d. h. so und nicht anders gemacht worden ist. Der Schriftsteller bleibt dabei mehr als zweitausenddreihundert Jahre nach Aristoteles im Wesentlichen immer noch als derselbe frei schaltende und waltende Demiurg gedacht, dessen einst die Peripatetik dazu bedurfte, die Dichtung als Dichtkunst, also eine der τέχναι, in den Phänomenalbereich der Wissenschaft einzugliedern. Da es eine poetologische Notwendigkeit ist, an diesem Bild des Dichters als Urheber und Schöpfer literarischen Kunstverständes als unerlässlichem Fundament jedweder Poetologie nicht zu rütteln, jede eingehende Deutung narrativer Dichtung gleichwohl belehrt, während der Lektüre mitten in einer Totalität zu stehen, die die Fähigkeiten eines Einzelnen, sei er auch mit dem höchsten Sachverstand ausgerüstet, weit übersteigt und somit Seite für Seite, Absatz für Absatz, ja sogar Satz für Satz den Mythos vom Dichter als Demiurg, diesen Gründungsmythos jedweder Poetologie, zerspricht, zerredet, sieht sich die Erzählforschung als poetologische Disziplin gezwungen, auf Hilfsbegriffe auszuweichen. Wenn die Stimme, die narrative Unzulänglichkeit, in unserem Fall Wissenslücken zeigt oder sogar eingesteht und sich somit zu ihrer fehlenden Allmacht und Allwissenheit in Hinsicht auf das doch kunstvoll zu Erzählende bekennt, dann ändert dies an der Beurteilung des Autors nicht das Geringste. Dieser bleibt nach wie vor der alte, über Stoff und Form seiner epischen Dichtung frei, bewusst, weil wohldurchdacht verfügende Dichtkünstler, dessen die poetologische Grundlegung der Literaturwissenschaft als besondere

Förderin philosophischer Erkenntnisse<sup>29</sup> so dringend bedarf. Die Erzählstimme nämlich sei nicht *die* Stimme des Autors, sie sei vielmehr nur *eine* der vielen möglichen Stimmen, deren er sich zur kunstvollen Erzählung bedient. Die Erzählstimme wird zu einer medialen Instanz der Erzählung erklärt. Sie wird eingeschaltet, damit der künstlerische Prozess rechtens vonstatten geht. Aus der Handwerksanalogie folgt zwingend eine Werkzeuganalogie. Ihr ist es zu verdanken, dass es der poetologischen Erzählforschung gelingt, den Autor von jener Stimme zu unterscheiden, die in der jeweiligen Dichtung den Anspruch erhebt, den Leser unmittelbar anzusprechen, Platon zufolge anzulügen. Eine schon bemerkenswerte Leistung der Erzähltheorie, der Aristotelischen Ehrenrettung der Dichtkunst auf dem gleichen Wege, nämlich durch einen ergänzenden Analogieschluss, die Ehre zu retten.

Der Roman *Harmonia caelestis* beginnt gleichwohl nachgerade damit, diesen Weg der Grundlagensicherung poetologischer Erzählforschung ein für allemal zu verstellen. Denn Platon hat nicht den Erzählstimmen vorgeworfen, Lügen zu verbreiten, sondern den Dichtern und den Rhapsoden, kurzum der Dichtung als solcher. Auch nimmt im ersten Satz des Romans der gängigen Lehre der Narratologie zufolge nicht der Autor, sondern der Ich-Erzähler das platonische Odium der Lüge auf sich. Damit aber identifiziert sich die Erzählinstanz mit dem Autor als Schöpfer von Dichtung, platonisch gedacht: als der Erfinder und Verbreiter von Lügen. Sie nimmt dadurch die mühsame begriffliche Differenzierung der Erzählforschung gleichsam zurück. Auch ist wichtig, wie dies geschieht.

Dass es elend schwer sei zu lügen, wenn man doch die Wahrheit nicht kenne, ist ein Geständnis, das die Absicht, Lügen zu verbreiten, geradezu für das eigentliche Anliegen des Romans erklärt. Die implizierte Ironie besteht hier in der Ambiguität der verkappten literaturtheoretischen Allusion. Es ist aufgrund des lapidaren Satzes unmöglich, zu entscheiden, ob er sich in dieser Hinsicht auf den platonischen Vorwurf oder bereits auf dessen peripatetische Neutralisierung bezieht. Es gilt dabei zu fragen: Geht es ›nur‹ um die

---

<sup>29</sup> Vgl. De arte poetica, 1451b 6 f.: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

Schwierigkeit, der Aristotelischen Aufgabe, im Modus der Wahrscheinlichkeit zu erzählen, da das Wahrscheinliche das philosophisch Gewichtigere sei, als das konkret Wirkliche, gerecht zu werden, wobei sich die Ironie gegen Platon richtet und darauf beschränkt, das »nur« Wahrscheinliche gleich als Lüge zu bezeichnen? Oder haben wir es mit einem Geständnis zu tun, das sich vom peripatetischen Fundament gänzlich absetzt und sich in die Position des platonischen Sokrates versetzt, dem alles, was mit göttlicher Inspiration, Entrückung und literarischer Zügellosigkeit zu tun hat, verdächtig und verwerflich vorkommt? Träfe letzteres zu, so bestünde die Schwierigkeit des Unterfangens, auf die Art und Weise eines Romans zu erzählen, nicht etwa darin, Lügen zu vermeiden, sondern ironischerweise ganz im Gegenteil, dann liefe der Erzählende Gefahr, unter den unzähligen narrativen Möglichkeiten der Fiktion doch noch die einzig mögliche, weil in der Einzahl stehende Wahrheit etwa der historischen Wirklichkeit zu treffen. Sollte indessen die peripatetische Variante zutreffen, so würde die Ironie von der Gefahr herrühren, über das Wahrscheinliche hinauszuschießen und mitten ins Schwarze, in die Wahrheit zu treffen. Ob dabei die Relation Wahrheit–Unwahrheit auch im Sinne des Gegensatzes Wirklichkeit *versus* Fiktion gedacht wird, bleibt wegen der Kürze des Satzes gänzlich im zwielichtigen Dunkel einer doppeldeutigen Anspielung.

Der zweite nummerierte Satz spinnt an diesem literaturtheoretischen Faden der Ironie weiter. Er bezieht sich auf den Romananfang als den schöpferischen Beginn eines Textes. Damit geht die Erzählung auf die altherwürdige Begrifflichkeit der Poetologie nicht nur gutheißen ein, indem sie ihre Grundbegriffe darauf abstimmt, sondern sie erweitert die Demiurganalogie der Poetologie auch noch um eine zusätzliche Dimension. Die Feststellung, »Das ist gut«, nämlich einen Text mit einem martialischen barocken Magnaten zu beginnen, kann ja als Anspielung verstanden werden, diesmal auf die jüdisch-christliche Schöpfungsgeschichte, wo die göttliche Vergewisserung, dass das soeben Erschaffene gut sei, zum inneren Rhythmus der Welterschöpfung gehört. Die anschließende, scheinbar frei assoziative, Erwähnung des Meisterkochs des Aristokraten, von dem in der soeben begonnenen Erzählung die Rede ist, erweitert die Dimension möglicher Gedankenverbindungen um metaphysi-

sche Parallelen. Der Koch, dieses durchaus Aristotelische Analogon des Schuhmachers, des Baumeisters und des Kunstwebers,<sup>30</sup> der im anhebenden Roman nun als Überraschung panierten Lämmerchwanz kredenzt und dabei genauso wenig von dem Stand der Verhandlungen zwischen dem Magnaten und dem Kaiser weiß, wie der Baumeister bei Aristoteles von dem Schicksal, das den Bewohnern des von ihm erbauten Hauses zuteil wird, vertritt gut aristotelisch gedacht genauso die Sachverständlichkeit der τέχναι wie der Schriftsteller, der seinen Roman gerade in Angriff nimmt. Dieses Analogverhältnis wird durch den kulinarischen Exkurs des Erzählers besonders hervorgehoben. Als wollte er Platons alter Anforderung gerecht werden und unter Beweis stellen, die Kunst, von der er dichterisch handelt, genauso gut zu kennen wie das eigene schriftstellerische Handwerk, verwickelt sich der Erzähler in einen anschwellenden Satz, in dem er sich dann nahezu verfängt und nur mehr durch einen Stilbruch, durch eine auffallende Wiederholung derselben Formulierung auszurechnen weiß, was in der deutschen Fassung die veraltete Vorsilbe *empor*, in dem ungarischen Original die ebenfalls archaisierende modale Infinitivform *emelhetni* besonders deutlich hörbar machen. Das bewusste Spiel mit der platonischen Forderung nimmt dadurch eine ironische Wende, dass der aufs Äußerste getriebene kulinarische Feinsinn dem stilistischen Kunstverstand Abbruch tut. In diesem sowohl historisch wie auch kulturgeschichtlich stark erweiterten Zusammenhang wird nun der erste nummerierte Satz wörtlich wiederholt, diesmal als Einlage des zweiten. Er ist nicht mehr das Geständnis des Autors oder einer von ihm eingeschalteten Erzählinstanz, sondern das einer erzählten Person. Es geht nicht mehr um die Frage nach der Wahrheit der Dichtung, nicht mehr um die theoretische Frage nach dem Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit, sondern um eine konkrete, historische Situation, um eine politische Frage, die wirkliche Absichten durchleuchten soll. Es ist eine aristotelische Ebene der Ironie, dass die politisch-historische Umdeutung des ersten nummerierten Satzes durch den zweiten den zunächst kunsttheoretisch verstehbaren Sinn von der Dichtung und damit von der Dichtkunst löst und in den Geltungsbereich der Politik, der Staatskunst versetzt. Das ironi-

---

<sup>30</sup> Vgl. Met., K 1064b 15–30.

sche Spiel mit der aristotelischen Handwerksanalogie lässt sich augenscheinlich weder einschränken noch recht beenden.

Dass sich der Romananfang nur ironisch als schöpferischer Auftakt einer herstellenden Kunst versteht, verstehen lässt, zeigt sich auch daran in besonderer Deutlichkeit, wie der Erzählbeginn die grundsätzlichen Grundkategorien produktionsästhetischen Denkens verwischt. Der erste Teilsatz des zweiten nummerierten Satzes spricht noch dem konventionalen Kunstverständnis das Wort. Der Erzähler spricht für einen allwissenden Autor, der wie ein Schöpfergott über dem narrativen Universum seiner Wortschöpfung schwebt, frei schaltet und waltet, ja göttlich nachsieht, ob das Erschaffene gut sei. Aristotelisch gesehen tut der erste, zu nichts gedrängte und daher weder bewegte noch bewogene Bewegter der Romanwelt, der Schriftstellergott oder der göttliche Schriftsteller Péter Esterházy – entscheide, wer es könne oder wolle – seine künstlerische Schuldigkeit, gleich einem Meisterkoch, nur brät er nicht an einem Lämmerschwanz oder Kalbsfuß, sondern an einem Roman, gleichwohl ebenfalls für Feinschmecker. Denn wer wollte denn schon ernsthaft abstreiten, dass die Wortkunst genauso oral fixiert sei wie die Kochkunst, oder dass Produkte der ersteren nicht weniger für den Geschmack zubereitet wären als die der letzteren? Und dennoch: Gleich nach dem allerersten Satz, der etwas Narratives gesetzt hat, nämlich festgesetzt, angekündigt, von wem die Erzählung handeln soll, mithin kaum dass der narrative Urknall aus der Startpistole des aristotelischen Wortkünstlers erschallt ist, geschieht etwas, wovon zwar der Erzähler noch (soeben) erzählt, was sollte damit der arme sonst denn auch ›machen‹, aber was sich durch die Faktizität dieses Erzählens nicht oder nicht voll und ganz in den disponiblen Modus von etwas Erzähltem, verbal Konstruiertem hineinzwängen lässt, den Erzählenden vielmehr überrascht, überfällt und überwältigt. Denn die Überlegenheit des nicht Überlegbaren lässt die Grenze nicht nur zwischen dem Personalcomputer als schriftstellerischem Werkzeug (Schreibzeug) und dem Geschriebenen, Erdichteten, verschwimmen, ja sogar ganz verschwinden, wenn die Personalcomputer (Mehrzahl!) einen, d. w. s. das ontische Man der Erzählung, den Erzähler als erste und letzte Instanz der Universaldiegese im Voraus grüßen, als wäre der Erzählende der erzählte Aristokrat, der sich nun in seinem Palais auf den

Speisesaal zubewegt, um bei gedeckter Tafel eine wichtige Verhandlung mit seiner kaiserlichen Majestät zu führen, und dabei die Grüße und Verbeugungen seiner Dienerschaft lässig, eben aristokratisch, einkassiert. Der Erzähler ist somit nicht nur durch das genealogische Verhältnis, nämlich Sohn und nicht etwa der göttliche Vater der von ihm erschaffenen Erzählfigur zu sein, in das Erzählte verwickelt. Das Erzählen selbst erweist sich als ein Totalitätsgeschehen, das ihm beim Schreiben schon widerfährt. Zwar blickt er im Sinne der poetologischen Konventionen auf seinen Computer, allein er sieht nicht mehr das Werkzeug, sondern dessen Verwandlung in etwas, was weniger sein Erzeugnis ist als vielmehr was vor ihm und auch für ihn entsteht. Die Analogie ist zwar klar: Der Personalcomputer soll dem Schriftsteller als Werkzeug genauso zu Diensten sein wie der Koch seinem ›Vater‹. Nur erweist sich das von Aristoteles her gewohnte Analogdenken als eine indisponible Verbindung. Es assoziiert den Assoziierenden mit dem Erzählten, ja es bindet ihn ein und stellt damit unter Beweis, dass die ontologisch gesicherte Grenze zwischen Erzählhandlung und erzählter Handlung nichts als eine gelehrte Fiktion sei, eine Verlegenheitslösung der Poetologie. An dieser Unmittelbarkeit der Überwältigung des Erzählenden durch das Erzählte zerplatzt ja nicht nur die literaturtheoretische Glashüllung jedweder Handwerksanalogie und jeglicher Demiurgmetapher. Es wird daran im selben Maß auch offensichtlich, dass es mitten in der Totalität der Literatur nichts gibt, was vor oder außerhalb von ihr denkbar wäre. Bereits das »Schaffen« der Literatur, das Schreiben der ›Schriftkunst‹ ist Lesen, Lektüre, Vollzug von Literatur, Sein-in-Literatur: Das ›Man‹ der Erzählung ist schon von vornherein mitten drin. Literatur ist, ontologisch gesehen, innerweltliche Verfallenheit.

Ein sprechender Beweis des literarischen In-Seins als einzig möglicher Relation zur Literatur ist außer der Vermehrung des Personalcomputers zu grüßenden Dienern, die die Korridore des Palais der Grafen Esterházy säumen, auch der Abschluss des zweiten nummerierten Satzes. Kaum wiederholt der ›Vater‹ des ›Autors‹ den ersten nummerierten Satz, schwingt er sich auf seinen Rappen und reitet »in der einfühlsamen Landschaftsbeschreibung aus dem siebzehnten Jahrhundert davon«. Die Andeutung einer schließlich nicht geschriebenen Landschaftsbeschreibung kann nicht nur als

formale Angleichung Esterházyischer Romandichtung an die Drehbuchliteratur verstanden werden. Es ist auch ein nur zu deutliches Zeichen der Involviertheit des soeben Sprechenden in jenes Geschehen, das er den Erwartungen einer Gattung gemäß besprechen sollte. Allein, der sich zu seinen Wissenslücken bekenkende Erzähler ist zu einem Augenzeugen geworden. Er erlebt nicht nur den seinen ›Vater‹ verratenden Blick aus nächster Nähe mit, sondern er steht auch noch am Ende des zweiten nummerierten Satzes verlegen herum, blickt dem Ausreitenden nach und findet in die konventionelle Rolle eines Schriftstellers offenbar nicht mehr zurück. Er verweigert die tatsächliche Erfüllung der Aufgabe, eine gattungsmäßige Landschaftsbeschreibung zu Papier zu bringen. Es bleibt dabei, sie nur anzudeuten. Das Bedürfnis, Konventionen einer Gattung zu entsprechen, wird als literarisch nicht Notwendiges im Modus einer stets möglichen, aber nicht immer notwendigen Ironie in einer Andeutung erwähnt.

Die Wiederholung des ersten nummerierten Satzes im zweiten scheint indessen nicht nur den spielhaften Grundcharakter des nun beginnenden Romans als geschehender Literatur hervorzuheben. Jeder kontextuellen Umwandlung der Bedeutung des ersten nummerierten Satzes in dem zweiten zum Trotz bleibt ein Grundzug des Satzes vom erzählten Zusammenhang unberührt. Der Satz bleibt ein Geständnis. Er setzt den Einsatz des Spieles fest. Und der ist der denkbar größte. Der ›Vater‹ rettet sich mit dem Satz vor den Folgen für seine Beteiligung an einer Verschwörung.<sup>31</sup> Der schreibende ›Sohn‹ bestimmt damit seine literarische Rolle und positioniert sich in einem problemgeschichtlichen Spannungsfeld. Er tut dies, indem er zitiert. Das Zitat deutet die poetologisch als außer-, weil vorliterarisch geltende Situation der Werkschöpfung aus der Perspektive einer durch und durch literarischen Erzählfigur. Damit wird jedoch ausgerechnet die Überlegenheit des poetologisch, d. h. außerliterarisch Unüberlegbaren einer literarischen Wahrheit als Anfang und erster Grundsatz von Literatur gesetzt. Die Aushebelung der Poetologie ist dadurch bereits vollzogen.

---

<sup>31</sup> Vgl. die Sätze 47 und 353.

## Literatur

- Brockmeier, Jens: *Literales Bewußtsein. Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur*. München 1998.
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Göttingen <sup>16</sup>1985.
- Esterházy, Péter: *Harmonia caelestis*. Budapest 2000.
- Friedrich, Hugo: *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt <sup>8</sup>1980.
- Gadamer, Hans-Georg: Plato und die Dichter (1934). In: Ders.: *Griechische Philosophie I* (= GW 5). Tübingen 1985.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München <sup>2</sup>1998.
- Grube, Gernot: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Aesthetik 1*. Berlin <sup>2</sup>1842.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt <sup>6</sup>1980, 1–74.
- Hillebrand, Bruno: *Gesang und Abgesang Deutscher Lyrik von Goethe bis Celan*. Göttingen 2010.
- Hindrichs, Gunnar: Hegels genealogische Reflexion der Kunst. In: Volker Gerhardt/Walter Jaeschke/Birgit Sandkaulen (Hg.): *Gestalten des Bewußtseins. Genealogisches Denken im Kontext Hegels*. Hamburg 2009, 50–77.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen <sup>4</sup>1972.
- Kardaun, Maria: *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung* (= Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen; Afd. Letterkunde; Nieuwe Reeks 153). Amsterdam 1993.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Tübingen <sup>20</sup>1992.

- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt<sup>2</sup>1994.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin 1920.
- Schickert, Katharina: *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*. Tübingen 2005.
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1981.
- Vieweg, Klaus: Ironie und negative Vernunft. In: Andreas Arndt et al.: *Hegel-Jahrbuch. Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*. Berlin 1999, 168–172.
- Vogt, Jürgen: *Der schwankende Boden der Lebenswelt*. Würzburg 2001.

**»a gyűrű a vándorló keserűség«<sup>1</sup>**  
**Die Zeichenhaftigkeit von »gyűrű«<sup>2</sup> und**  
**»Ring« in János Térey's Dramentetralogie**  
***A Nibelung-lakópark [Der Nibelungen-***  
***Wohnpark]***

Aus Neid und Not  
ragt mir des Nibelungen Ring<sup>3</sup>

A Nibelung gyűrűje  
Nem a jegy gyűrűje.  
Nincs párja, nincs kedvese,  
Nincs jó kedve se ...<sup>4</sup>,

[Der Ring des Nibelung  
Ist kein Ring der Verlobung  
Hat keinen Partner, keine Liebste,  
Nicht mal gute Laune ...]

rappt MC Giseler im Radio Ratatosk FM 9.11 im zweiten Aufzug von *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd [Hagen, oder die Hassrede]*. Es ist die einzige Stelle in János Térey's Dramentetralogie<sup>5</sup>, an der der genaue

---

<sup>1</sup> *Rajnapark* III/1 (Térey 2004, 118). »der Ring ist die wandernde Bitternis« (Übersetzung S. K.; soweit nicht anders angegeben stammen alle Übersetzungen vom Verfasser.) Im Folgenden wird auf die Seitenzahl in dieser Ausgabe verwiesen und durch die folgenden Siglen auf die Einzeldramen sowie Akt und Szene darin: W – *Wotan kockázik [Wotan würfelt]*, R – *Rajnapark [Rheinpark]*, S – *Siegfried lakodalma [Siegfrieds Hochzeit]*, H – *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd [Hagen, oder die Hassrede]*.

<sup>2</sup> »Ring«

<sup>3</sup> *Götterdämmerung*, Vorspiel, V. 132–133.

<sup>4</sup> H II/7, 347.

<sup>5</sup> In *Siegfried goes to Walhalla. A Nibelung-lakóparkról [Über Der Nibelungen-Wohnpark]* (Térey 2012, 261) spricht der Autor von einer Trilogie. Allerdings bleibt der Status des Vorspiels (*Wotan kockázik*) dadurch

Titel von Richard Wagners Opern-Tetralogie in ungarischer Übersetzung<sup>6</sup> aufgerufen wird und dem Text wörtlich die Spur einprägt, die der Untertitel – *Fantázia Richard Wagner nyomán [Phantasie auf Richard Wagners Spuren]* – paratextuell vorgibt.

Die Bezüge dieses Vierzeilers sind doppelt gesetzt. Die Verse verweisen auf die Dialektik von gleichzeitiger Verschränkung und Antagonismus von Macht und Liebe, für die der Ring als zentrales Requisit beider Nibelungen-Tetralogien steht. Dass dieser sich als Zeichen der Liebe nicht eignet, zu dem ihn Siegfried in der *Götterdämmerung* gegenüber Brünnhilde macht, zeigt bereits die Tatsache, dass Alberich im *Rheingold* gerade die Liebe verflucht und so »sich den Zauber [erzielt] / zum Reif zu zwingen das Gold.«<sup>7</sup> Zum Verlobungsring aber taugt er auch in *A Nibelung-lakópark* nicht. Brünnhilde zieht ihn ihrer Braut Guttrune vom Finger und wirft ihn mit einer Geste der Befreiung fort: »Föllélegezhetsz, drágám. – Kell a francnak!«<sup>8</sup> [»Du kannst aufatmen, meine Liebe. – Wer braucht den schon!«] Hagen versucht den Ring zu erreichen, doch Woglinde ist schneller und übergibt ihn Siegfried, der ihn nur wenig zuvor auf Brünnhildes Forderung hin hergegeben hatte. Ein solch beinahe nachlässiger Umgang mit dem Ring steht konträr zu dem unausgesetzten Streben danach, das Alberich seinem Sohn Hagen in der *Götterdämmerung* einzuschärfen sucht: »Den goldnen Ring, / den Reif gilt's zu erringen!«<sup>9</sup>

---

unerklärt. Die Viergliedrigkeit des Dramentextes spricht eher für die Bezeichnung Tetralogie, die Péter Fodor (Térey/Fodor 2006, 52) – unwidersprochen – in einem Gespräch mit Térey verwendet und die auch im Klappentext der Buchausgabe zu finden ist. In der Sekundärliteratur sprechen Kricsfalusi (2007, 83) oder Márton (2005, 863) auch von einer Tetralogie.

<sup>6</sup> Alle ungarischen Übertragungen des Textes tragen diesen Titel. Vgl. Wagner (1924, 1973, 1998, 2003).

<sup>7</sup> *Das Rheingold* 1, V. 272–273. Zu allen Zitaten aus *Der Ring des Nibelungen* werden Akt, Szene und Vers(e) angegeben. Die Angaben folgen Wagner (2009).

<sup>8</sup> S III/6, 247.

<sup>9</sup> *Götterdämmerung* II/1, V. 898–899.

Welchen zeichenhaften Status erhalten also ›Ring‹ und ›gyűrű‹ in János Térey's Nibelungen-Dramen und welche Bezüge zu Richard Wagners Tetralogie finden sich dabei?

In *Der Ring des Nibelungen* besitzt der Ring zweifellos den stärksten symbolischen Status. Sein zeichenhaftes Potenzial an Bedeutsamkeit hebt ihn gegenüber allen anderen Requisiten und dinghaften Symbolen heraus, und zwar nicht allein aufgrund seiner prominenten Nennung im Titel des Weltendramas (Wapnewski). Keines der anderen Dinge, die im *Ring* vorkommen und z. T. mit symbolischer Bedeutung ausgestattet sind, besitzt eine derart zentrale Funktion, wie sie dem »runden Reife«<sup>10</sup> zukommt. Selbst Wotans Speer – »de[r] Haft der Welt«<sup>11</sup> –, in den die Verträge eingeritzt sind, auf deren Geflecht seine Macht beruht, ist vor allem das Attribut des Obersten der Götter. Als der Wanderer den Speer in der direkten Auseinandersetzung (*Siegfried* III/2) als Waffe gebrauchen muss, zerbricht er durch das Schwert ›Nothung‹, das sein Enkel Siegfried führt. Es ist der symbolische Bruch der Macht Wotans, der mit erlahmtem Schritt von der Bühne abtreten muss. Beide Waffen sind jedoch vor allem Attribute ihrer Träger und besitzen ihre Bedeutung jeweils in deren Hand (Siegfrieds Schwert zeigt zudem die genealogische Verbindung zu seinem Vater Siegmund an, der es im Zweikampf gegen Hunding geführt hatte [*Die Walküre* II/5]). Es bleibe außerdem der Tarnhelm, eine Erfindung Alberichs, die ihm sein Bruder Mime herstellen muss. Eigentlich eine Art Wunderwaffe kommt »dies Gewirk«<sup>12</sup>, dessen Kraft Siegfried nicht einmal kennt und die ihm Hagen erst erläutern muss, insgesamt dreimal zum Einsatz. Es bleibt jedoch ein Zusatz zur ohnehin absoluten Macht des Ringträgers, der immer auch Besitzer des Tarnhelms ist. In Siegfrieds Hand noch steht dieser am ehesten für die Lüge, mit der er in Gunthers Gestalt vor Brünnhilde tritt (*Götterdämmerung* I/3) und ihr den Ring raubt. Diesen Betrug<sup>13</sup> spricht Siegfried Gunther gegen-

---

<sup>10</sup> *Das Rheingold* 2, V. 722–723.

<sup>11</sup> *Siegfried* I/2, V. 570.

<sup>12</sup> *Götterdämmerung* I/2, V. 420.

<sup>13</sup> Darin steckt der Hinweis auf die Aufdeckung dieses Betruges durch Brünnhilde (*Götterdämmerung* II/4, V. 1166–1169). Auch deutet sich an, was Gunther als reziproken Betrug (und Verrat) empfindet: »Betrüger ich

über auch aus: »Durch des Tarnhelms Trug / tausch' ich mir deine Gestalt.«<sup>14</sup> Auch der Téreysche Siegfried greift dies wörtlich auf: »[...] ha én leszek te, magamra csalom az / Arcodat, s úgy beszélek, ahogy te [...]«<sup>15</sup> [»[...] wenn ich du bin, setze ich zum Schein dein / Gesicht auf und spreche so wie du [...]«]. Damit aber ist der Tarnhelm, ihm entspricht bei Térey die »ködsüveg bélyeg«<sup>16</sup> [»Nebelkappen-Pille«], allenfalls ein Hinweis auf die »Lüggestalt«<sup>17</sup>, in die sich Siegfried gewandelt hat. Bei Térey wie bei Wagner kommt der Betrug als Mittel zur Erlangung des Rings zustande. In beiden Texten ist der Tarnhelm mit seinen Möglichkeiten dem Ring nachgeordnet und dient allein als Mittel, um in seinen Besitz zu gelangen. Auch die goldenen Äpfel der Freya im *Rheingold*, der Waldvogel im *Siegfried*, die Einäugigkeit Wotans (der Darsteller auf der Bühne trägt meist eine Augenklappe, die dies anzeigt<sup>18</sup>) und die nur erwähnte »Welt-Esche«<sup>19</sup> sind Versatzstücke mit zeichnerhafter Funktion, die aber

---

– und betrogen! / Verräter ich – und verraten!« (*Götterdämmerung* II/5, V. 1380–1381), bemitleidet er sich selbst, ohne jedoch zu erkennen, dass es sich um eine Intrige Hagens handelt, in die er tief verwickelt ist.

In Téreys *Siegfried lakodalma* wird der Betrug auch durch Brünnhilde aufgedeckt und mit dem Ausruf »Csalás, csalás, de hányszoros csalás?...« (S III/6, 240) [»Betrug, Betrug, aber wie vielfacher Betrug?...«] belegt.

<sup>14</sup> *Götterdämmerung* I/2, V. 488–489.

<sup>15</sup> S II/6, 109.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu und zum Zusammenhang mit dem Tarnhelm bei Wagner bzw. der Tarnkappe aus dem *Nibelungenlied* vor allem die Überlegungen bei Kricsfalusi (2007, 85–89).

<sup>17</sup> Dies ist ein Wort Brünnhildes. Sie erwähnt in der Schlusszene des zweiten Aktes der *Götterdämmerung*, in der Hagen, Gunther und sie Siegfrieds Tod beschließen, Siegfrieds Auge habe »selbst durch die Lüggestalt / leuchtend« zu ihr gestrahlt (*Götterdämmerung* II/5, V. 1329–1330).

<sup>18</sup> Wotan selbst erwähnt, er habe ein Auge verloren, um seine Gattin Fricka zu gewinnen (*Das Rheingold* 2, V. 403–405). Siegfried versucht später den Wanderer mit dem Hinweis zu provozieren, ihm fehle als Strafe für seinen Vorwitz ein Auge (*Siegfried* III/2, V. 2245–2249). Szenenfotos verschiedener Inszenierungen zeigen Wotan zumeist mit einer Augenklappe, vgl. etwa die Auswahl in Schmid-Reiter (2010).

<sup>19</sup> Vgl. *Götterdämmerung*, Vorspiel, V. 11ff.

dem Ring gegenüber sekundär bleiben bzw. direkt (Waldvogel) oder indirekt (übrige) mit ihm in Zusammenhang stehen.

Der Ring aus dem Gold des Rheins ist in der Wagnerschen Tetralogie das zentrale Objekt, an dem sich die Konflikte entzünden. Das Streben nach seinem Besitz motiviert hauptsächlich die Handlung, und die Bedeutung des Rings für den jeweiligen Besitzer variiert.

Alberich betrachtet sich als einzig rechtmäßigen Eigentümer des Rings, dessen Material er allerdings den Rheintöchtern stahl. Unterstützt durch eine List Loges entwindet Wotan Alberich mit Gewalt den Ring. Der Zwerg belegt den Reif daraufhin mit seinem Fluch:

Gab sein Gold  
mir – Macht ohne Maß,  
nun zeug' sein Zauber  
Tod dem, der ihn trägt!<sup>20</sup>

Damit bindet sich an diesen zentralen Gegenstand nach nur drei Szenen der Tetralogie ein doppelter Fluch. Denn Alberich hatte das Gold des Rheines gestohlen und die Liebe verflucht, um den Ring überhaupt schmieden zu können. Wotan nimmt Alberich zwar den Ring, doch besitzt er ihn nur für kurze Zeit und muss ihn Fasolt und Fafner als Bezahlung für »Walhalls Zinnen«<sup>21</sup> überlassen. Fafner erschlägt den Bruder um den Ring. Alberichs Fluch hat so sein erstes Opfer gefordert. In *Die Walküre* taucht der Ring als Gegenstand nicht auf, sondern es wird nur indirekt darüber gesprochen:

der Riesen einer,  
denen ich einst  
mit verfluchtem Gold  
den Fleiß vergalt,  
Fafner hütet den Hort[.]<sup>22</sup>

Siegfried tötet den Wurm Fafner und entnimmt dem Hort auf Weisung des Waldvogels den Ring (*Siegfried II/2*), dessen Funktion und

---

<sup>20</sup> *Das Rheingold* 4, V. 1483–1486.

<sup>21</sup> *Die Walküre* II/2, V. 936.

<sup>22</sup> Ebd., V. 1015.

Fluch ihm jedoch unbekannt sind.<sup>23</sup> An »dem furchtlosen Helden«, so Alberich, »erlahmt selbst [der] Fluch«<sup>24</sup>, denn Siegfried nutzt die Macht nicht, die ihm der Ring gibt. Er versieht den Goldreif zudem mit einer gänzlich anderen Bedeutung, da er ihn Brünnhilde »als Weihe-Gruß [s]einer Treu'«<sup>25</sup> übergibt. Er raubt ihn ihr nur wenig später in der Gestalt Gunthers und trägt ihn bis zu seinem Tod. Schließlich übernimmt Brünnhilde den Ring als ihr Erbe und stürzt sich ins Feuer, das die Fluten des Rheins löschen. Die Rheintöchter tragen den Ring am Schluss der *Götterdämmerung* im Rhein schwimmend fort.<sup>26</sup> Wesentliche Elemente der Fabel des *Ring des Nibelungen* sind demnach durch den Ring und die Frage nach seinem Besitz bestimmt. Die Worte von Térey's Waltraute beziehen sich auch darauf: »a gyűrű a vándorló keserűség«<sup>27</sup> [»der Ring ist die wandernde Bitternis«].

Für *A Nibelung-lakópark* ist aber eine gegenüber Wagner nachgerade »säkularisierte« Bedeutung des Rings zu konstatieren. Dies lässt sich nicht nur an Hagens eher gelangweilter Bemerkung gegenüber Alberich festmachen: »Mindig ez a szemellenzõ, papa, / Hogy mást nem hallok: a gyűrű, a gyűrű!«<sup>28</sup> [»Immer diese Scheuklappen, Papa, / dass ich nichts andres höre als: der Ring, der Ring!«]

In *Hagen avagy a gyűlöletbeszéd* I/6 versucht Woglinde mit weiblichem Charme und vermeintlicher körperlicher Unterwerfung von Siegfried den Ring zu bekommen. Sie bietet sich ihm offen zum Beischlaf an: »Mit adsz nekem, ha lefekszem veled?«<sup>29</sup> [»Was gibst du mir, wenn ich mit dir schlafe?«] Als Gegenleistung für dieses Angebot wünscht sie von Siegfried den Ring zurückzuerhalten. Der aber ist nicht bereit, ihn herzugeben. Auch als sie die negativen

---

<sup>23</sup> Vgl. *Siegfried* II/3, V. 1727–1731.

<sup>24</sup> *Götterdämmerung* II/1, V. 885–886.

<sup>25</sup> *Götterdämmerung*, Vorspiel, V. 209.

<sup>26</sup> Vgl. *Götterdämmerung* III/3, ab V. 1981/1982: »Verfluchter Reif! / Furchtbarer Ring!«

<sup>27</sup> R III/1, 118. Waltraute versucht in dieser Szene Brünnhilde dazu zu bringen, den Ring den »rechtmäßigen Besitzerinnen« zurückzugeben. Sie tut dies in *A Nibelung-lakópark* so wenig wie in *Götterdämmerung* I/3.

<sup>28</sup> S I/2, 143.

<sup>29</sup> H I/6, 299.

Auswirkungen des Rings für seinen Träger vor ihm ausbreitet und ihn vor Misserfolg und Niederlage warnt, bleibt Siegfried amüsiert. Er ironisiert gar diese Figur, indem er auf den Wagnerschen Siegfried anspielt, der das Fürchten nicht kennt:

WOGLINDE

[...]

Azon idővel bosszút áll a gyűrű;  
Hűtlenségért cserébe bajt hoz, és a  
Csúcsról lerángat majd az aljásintre:  
Biztos csőd záloga a Rajna kincse!

SIEGFRIED

*(mosolyog)*

Fenyegetsz? Micsoda mesebeszéd.  
Most félnem kéne, mi?<sup>30</sup>

[WOGLINDE

[...]

Dafür nimmt der Ring mit der Zeit Rache;  
Für Untreue zum Tausch bringt er Not und  
Vom Gipfel zerrt er dich tief hinab:  
Des Rheines Schatz ist sicher der Pleite Pfand!

SIEGFRIED

*(lächelt)*

Drohst du mir? Was erzählst du für Märchen.  
Jetzt müsste ich mich wohl fürchten, was?]

Das Gespräch wechselt danach auf Brünnhilde und Gutrune, die nicht nur beide Siegfrieds ehemalige Liebespartnerinnen sind, sondern obendrein als homosexuelles Paar die geplante Doppelhochzeit platzen ließen, indem sie ihre Liebe just in dem Moment offenbarten, als die Paare Brünnhilde und Gunther und Gutrune und Siegfried das Wormser Münster betreten sollten. Siegfried gibt an, er habe dies überwunden, doch durchschaut Woglinde seine heimlichen Gedanken an zumindest eine der Frauen und entfernt sich. Siegfried will ihr daraufhin den Ring schenken, Woglinde lehnt

---

<sup>30</sup> H I/6, 301.

ihn nun umso entschiedener ab, ja verstärkt ihre düstere Schicksalsprognose zur Drohung:

WOGLINDE

[...]

Most már nem kell, Siegfried. Tartsd meg magadnak.

Ha rájössz a titkára, bógve kérsz majd,

Hogy váltsalak meg tőle – ne röhögj.

Mekkora segg vagy, adod itt a maflát ...

Na, hogy szól a gyűrű felirata?

SIEGFRIED

*(visszahúzza az ujjára a gyűrűt)*

Rajnai Ipar, Nyereség Garantált.

WOGLINDE

Rajnai Ipar: Nincs Garancia!<sup>31</sup>

[WOGLINDE

[...]

Jetzt brauche ich ihn nicht mehr, Siegfried. Behalt ihn für dich.

Wenn du das Geheimnis errätst, wirst du mich heulend bitten,

Dass ich dich erlöse – lach nicht.

Was fürn Arsch du bist, machst hier auf Trottel ...

Na, wie lautet die Ringinschrift?

SIEGFRIED

*(steckt sich den Ring wieder an den Finger)*

Rheinische Industrie, Nettogewinn

Garantiert.

WOGLINDE

Rheinische Industrie: Null Garantie!]

In der *Götterdämmerung* ziehen Hagen, Siegfried und Gunther zur Jagd aus, während der Siegfried in ein »Wildes Wald und Felsental«<sup>32</sup> gerät und den Rheintöchtern begegnet. Die drei versuchen, Siegfried den Ring abzujagen, indem sie ihm für den Ring Jagdbeute

---

<sup>31</sup> Ebd., 303/304. Hervorhebungen i. Orig. Zu den Aufschlüsselungen des Akronymes »R I N G« s. unten.

<sup>32</sup> *Götterdämmerung* III/1.

versprechen. Siegfried geht auf den Handel nicht ein und bietet den Ring schließlich als Geschenk an. Doch die Rheintöchter sprechen eine düstere Prognose aus: »Schlimmes wissen wir dir«<sup>33</sup>, erklären sie ihm und setzen auf seine Furcht. Gerade dies aber muss bei Siegfried erfolglos bleiben. Siegfried brüstet sich mit Mut und Heldentaten. Der Ring könne Gegengabe für (körperliche) Liebe sein:

der Welt Erbe  
gewann mir ein Ring:  
für der Minne Gunst  
miss' ich ihn gern;  
ich geb' ihn euch, gönnt ihr mir Lust.<sup>34</sup>

In diesen Versen deutet sich die Prostitution an, die die Téreysche Woglinde Siegfried offeriert. Allerdings geht dies hier von Siegfried aus, sodass Woglinde bei Térey auch auf den Wagnerschen Siegfried zu reagieren scheint.

Die Warnung vor dem Verderben, das der Ring bringe, enthalten die *Götterdämmerung* und Téreys Drama gleichermaßen. Siegfrieds Reaktion ist allerdings unterschiedlich. Bekräftigt er bei Wagner seine Furchtlosigkeit, so erscheint Siegfrieds rhetorische Frage – »Most félnem kéne, mi?«<sup>35</sup> [»Jetzt müsste ich mich wohl fürchten, was?«] – bei Térey zugleich als ironische Antwort auf Woglindes Voraussage und als Kommentar zur *Ring*-Szene. Die Frage erhält Kommentarfunktion, da im dritten Akt der *Götterdämmerung* die Erlösung (Rückgabe des Rings an die Rheinschwester) kaum näher liegen könnte und gerade aufgrund von Siegfrieds typischer Furchtlosigkeit nicht zustande kommen kann. Der Wagnersche Siegfried beharrt geradezu auf dieser Eigenschaft, während der Téreysche dies ironisch umspielt und am Schluss doch noch seinem (vermeintlichen) Vorbild ähnlich wird. Wollte Siegfried in der *Götterdämme-*

---

<sup>33</sup> Ebd., V. 1553.

<sup>34</sup> Ebd., V. 1592–1595. In diesen Versen findet sich der genaue Gegenentwurf zu Alberichs Verfluchung der Liebe in *Das Rheingold 1*, die Bedingung für Herstellung des Rings war. Vgl. *Das Rheingold 1*, V. 308–315. Vgl. zur Szene in der *Götterdämmerung* auch die Erläuterung bei Wapnewski (1998, 285–290).

<sup>35</sup> H I/6, 301.

*run*g das Schicksalsseil der Nornen mit dem Schwert zerschlagen, so wird bei Térey die mythische Erzählung selbst als dem Helden vorgegebener Weg aufgerufen:

WOGLINDE

Legenda átka hogyha rád ragad –

SIEGFRIED

(*hevesen átöleli Woglindét*)

Elmetszem mind a végzetszálakat.<sup>36</sup>

[WOGLINDE

Wenn der Legende Fluch sich auf dich legt –

SIEGFRIED

(*umarmt Woglinde leidenschaftlich*)

Ich zerschneide alle Schicksalsstränge.]

Woglinde beruft sich auf die Legende als Fluch und nicht auf die Verfluchung des Rings, die noch bei Wagner entscheidend war. Der Ring bewirkt bei Térey nicht so sehr aus einem der Handlung immanenten Fluch den Untergang, sondern der Fluch ist die Legende selbst, aus der sich die Handlung speist und an deren Forterzählung das dramatische Geschehen in *A Nibelung-lakópark* teilhat. Die Bemerkung der Woglinde setzt einen Bezug auf die dramatische Handlung von außerhalb und erscheint als Erklärung, die sich an die Figur Siegfried als Teil der Handlung und der angesprochenen ›Legende‹ richtet. Siegfrieds Antwort nimmt Bezug auf das legendenhafte Element der Schicksalsfäden. Seine kühne Selbsterhebung über das in der Legende vorgegebene Schicksal zitiert ein weiteres Mal die Szene der *Götterdämmerung*:

Mein Schwert zerschwang einen Speer: –  
des Urgesetzes  
ewiges Seil,  
flochten sie wilde  
Flüche hinein,  
Nothung zerhaut es den Nornen!<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Ebd., 304.

<sup>37</sup> *Götterdämmerung* III/1, V. 1583–1588.

Der Téreysche Siegfried ähnelt in dieser Szene dem Wagnerschen bis in die Antwort hinein. Andererseits kommunizieren Woglinde und Siegfried in grundsätzlich differenten Kontexten. Auch Téreys Siegfried begreift die Rede der Woglinde eigentlich nicht. Seine Reaktion zeigt ein Denken und Argumentieren im Mythos. Während Woglinde seine unauflösbare Abhängigkeit von der Legende auf einer Metaebene anspricht, antwortet Siegfried innerhalb der mythischen Welt und erscheint als »mythischer Mensch«<sup>38</sup>, der das modifizierte Zitat seiner eigenen Worte in denen Woglindes nicht wiederzuerkennen vermag. In *Rajnapark* hatte Siegfried Brünnhilde den Ring als Zeichen ihrer Verbindung übergeben – »A gyűrű ... vadházasságunk pecsétjét / Jelenti mától.«<sup>39</sup> [»Der Ring bezeichnet ab heute das Siegel / unserer wilden Ehe.«] – und geäußert: »Legenda máza néha ráragad, / Besározódva látod tárgyadat«<sup>40</sup> [»Belag von Legenden legt sich manchmal darauf, / die dir den Reif beschmutzt«]. Woglindes Vers in *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* greift diesen als Modulation<sup>41</sup> auf. Die lautliche Ähnlichkeit der Verse stellt eine Relation zwischen beiden Szenen her, in denen der »gyűrű« jeweils ein zeichenhaftes Geschenk darstellt. Zuerst gilt er als emblematisches Zeichen, mit dem Siegfried seine Verbindung

---

<sup>38</sup> Mit Blick auf den Wagnerschen Siegfried hat Borchmeyer vom »Unvermögen des mythischen Menschen, sich auf die Gesetze der Zivilisation einzustellen« gesprochen. (Borchmeyer 2001, 75)

<sup>39</sup> R I/6, 57.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Die mehrfach modulierte Verwendung von Wort- und Klangmaterial, bspw. in den Versen »Legenda máza néha ráragad« (Ebd.) [»Belag von Legenden legt sich manchmal darauf«] und »Legenda átka hogyha rád ragad« (H I/6, 304) [»Wenn der Legende Fluch sich auf dich legt«] erinnert an die Wagnerschen Motive, die die *Ring*-Musik in sich so beziehungsreich machen. Bei völliger Gleichheit von Silbenanzahl und Metrum besteht der einzige Unterschied zwischen den die Akzente tragenden vokalischen Tönen. Zwischen beiden Versen differiert die vokalische Tonhöhe jeweils bei der dritten Hebung. Phonetisch unterscheiden sich [e] und [o] vor allem in der Rundung.

mit Brünnhilde absichert<sup>42</sup> und erscheint dann nur mehr als mögliche Tauschgabe in einem Prostitutionsverhältnis.<sup>43</sup>

Darüber hinaus erscheint der Ring als Formzitat, das mit seiner geometrischen Gestalt das Aussehen repräsentativer Bauwerke bestimmt.<sup>44</sup> So erwähnt Verdandi, der neu erbaute Rajnapark sei ein ringförmiges Gebäude.<sup>45</sup> Die Baumeister Fasolt und Fafner sprechen in *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* II/1 ausführlich darüber:

---

<sup>42</sup> Vgl. R I/6, 57 sowie die Parallelen zu *Götterdämmerung*, Vorspiel, V. 200–209.

<sup>43</sup> Vgl. H I/6, 299.

<sup>44</sup> Darin steckt auch die Ringform als Symbol »der Ewigkeit und Vollendung, des materiellen Reichtums« Butzer/Jacob 2008, 298, die sich gleich zu Beginn (zudem mit einem Hinweis auf Wagner) in Térey's *Paulus* findet: »Körút csak az, mi rendszert alkot / Más körutak partnereként. / Egymaga: pusztába szalasztott / Görbeösvény lesz jószerént. / Gyűrű képében egyesülnek / Görbék – össznémet májusünnep; / Wagneriánus nagyszabás, / Megismételt ősröbbanás.« (Térey 2007, 9. Hervorhebung i. Orig.) [»Ringstraße ist nur, was ein System schafft /als Partner anderer Ringe. / Allein: ins Leere gesandter / Rundpfad wird er trotzdem. / Im Bilde des Rings vereinigen sich / Runde – altdeutsches Maifest; / Wagnerisches Großmaß, / Wiederholter Urknall.«] Im *Paulus* geht diese Symbolik freilich auf Dantes Höllenringe in der *Divina Commedia* und auf ringförmig angelegte Städte zurück, z. B. auf Budapest, Königsberg / Калининград und Dresden: »Körút ott van, hol házak állnak, / Azonban a drezdai Ring: / Házak nyoma, s az ingajarat / A puszta *Nichts* körül kering.« (Ebd., 22. Hervorhebung i. Orig.) [»Eine Ringstraße ist, wo Häuser stehen, Doch der Dresdener Ring: / Häuserspuren, und der Pendelverkehr / kreist um das leere *Nichts*.«] András Kányádi (2012) hat dies in seinem instruktiven Aufsatz *Die Wende: Ein literarischer Topos der Gegenwart – Janos Térey's »Paulus«* gezeigt. Zur Ring-Gestalt im *Paulus* s. auch: Kovács (2009) sowie Keresztesi (2009).

<sup>45</sup> Vgl. W 1, 17. Verdandis Gleichsetzung des Rajnapark mit Walhalla, die teilweise Wagnersche Stabreime nachahmt, »E cakkos cikkurát, e cirkalmas citadella« (ebd.) [»Diese zackige Zikkurat, diese zirkelhafte Zitadelle«] wird von Urd zurückgewiesen. Dennoch kann dies als Anspielung auf *Das Rheingold* angesehen werden, wo Wotan – auch unter teilweiser Verwendung von markanten Alliterationen und Assonanzen – Walhalla bewundert: »Vollendet das ewige Werk: / auf Berges Gipfel / die Götterburg, / prachtvoll prahlt / der prangende Bau! / Wie im Traum ich ihn

FAFNER

[...]

Főművünknek mondják: gyűrűt utánoz,  
Ritka szép ékszerként simul a tájhoz –

FASOLT

E gránit O-betű nagy összegek  
Nullát idézi, amelyeket  
Egy görbe számjegy bűvöl milliókká,  
Sok semmiséget milliárdnyi góccá –

FAFNER

E kőgyűrű a vérbő tartomány  
Díszé.<sup>46</sup>

[FAFNER

[...]

Man nennt es unser Hauptwerk: in Ringform,  
Selten schöner Schmuck, so schmiegt sich's in die Land-  
schaft –

FASOLT

Dieses Granit-O zitiert großer  
Beträge Nullen, die

---

trug, / wie mein Wille ihn wies, / stark und schön / steht er zur Schau: /  
hehrer, herrlicher Bau!« (*Das Rheingold* 2, V. 329–338.) Auf den Traum,  
den Wotan nennt, spielt auch eine Bemerkung Verdandis an, in der es  
heißt, die von Fasolt & Fafner errichteten Bauwerke seien »Wotan [...]  
titkos álma« [»Wotans [...] geheimer Traum«] gewesen (W 1, 13). Edit  
Dömötör weist in ihrer komparatistischen Untersuchung u. a. auch  
darauf hin, dass »der Text auch den Ring selbst in zahllosen Gestalten  
schafft.« [Orig.: »[...] magát a gyűrűt is számtalan alakulatként alkotja  
meg a szöveg«]. Beispielhaft werden dazu aus *A Nibelung-lakópark* auch  
Bauten und der »Ringindex« angeführt. Der Hinweis auf die nur in der  
Vokallänge differierende Phonetik von {kör-} in »körös« [»Esche«] und  
»kör« [»Kreis«] mag sicher treffend sein, schlicht unrichtig ist die Behauptung,  
dass die ungarischen Worte »gyűrű« und »kör« »in der deutschen  
Sprache beide durch das Wort *Ring* bezeichnet werden« [»[...] a német  
nyelvben mindkettőt egyaránt a *Ring* szó jelöli«] (Dömötör 2009, 379).  
Die Verwandtschaft beider besteht (auch im Deutschen) allenfalls in der  
geometrischen Form. Der Grund für den Irrtum mag u. a. in den Äquiva-  
lenten »körút« und »Ringstraße« liegen.

<sup>46</sup> H II/1, 319–320.

»a gyűrű a vándorló keserűség«

eine krumme Zahl zu Millionen verzaubert,  
Viel Nichts zu milliardenfachem Mittelpunkt –

FAFNER

Dieser Steinring ist der dynamischen Region  
Schmuck.]

Auch die Herkunft des Rings und damit seine Aufladung mit Bedeutung differiert in *A Nibelung-lakópark* grundsätzlich vom *Ring des Nibelungen*. Ist der Ring bei Wagner Alberichs erstes (kapitalistisches) Produkt, das er aus dem geraubten Gold herstellt, so ist dieses Symbol in *A Nibelung-lakópark* ein Zeichen des von der sogenannten Realökonomie abgelösten Börsenhandels und der – hier wohl im doppelten Sinne – fiktiven Geldwerte, die nur mehr in Indexlisten und -kurven zu erkennen sind. Dies schildert Urd unter auffälliger Verwendung des deutschen Wortes ›Ring‹ in *Wotan kockázik*:

A Ringindexre kell elsősorban figyelniünk,  
A Rajna-menti tőzsde meghozza régi kedvünk:  
A történelmi gyűrű pénzt jelent és erőt;  
A Ring – részvény-alakban – túlélhet holtidőt;  
A Ring jelrendszerében valamennyi ikon  
Egy-egy parányi gyűrű ... Hizzunk a profiton!<sup>47</sup>

[Den Ring-Index müssen wir in erster Linie beachten,  
Die Rhein-Börse bringt uns unsere alte Lust:  
Der historische ›Ring‹<sup>48</sup> bedeutet Geld und Stärke;  
Der Ring – in Aktien-Gestalt – kann Krisenzeiten überleben;  
Im Zeichensystem des Rings ist Ikon  
irgendein winziger ›Ring‹ ... Nehmen wir durch Profit zu!]

Der ›Ring‹ steht für wirtschaftliche Macht<sup>49</sup>, die sich am Börsenindex orientiert und wovon der ›gyűrű‹ als Ding und als sprachliches

---

<sup>47</sup> W 1, 19–20.

<sup>48</sup> Die Hervorhebung zeigt an, dass im Original an dieser Stelle das ungarische Wort ›gyűrű‹ steht.

<sup>49</sup> Der Ring solle seinem Träger angeblich ökonomisch-finanzwirtschaftliche Allmacht verleihen, wie dies der ›Wälsung-szlogen‹, nicht grundlos einem eher banalen Reklamespruch ähnlich, fasst: »Lehet vadonat, lehet

Zeichen zu unterscheiden sind. Dies geschieht nicht nur begrifflich, sondern als Übersetzungsfigur, hinter der sich die Transformation realer Werte, d. h. des ›gyűrű‹ als Gegenstand, in den (indexikalischen) Hinweis auf Werte verbirgt, die letztlich unreal sind. Der bei Wagner so zentrale symbolische Ring, der eine reliquienähnliche Quasi-Heiligkeit besitzt, taucht bei Térey als dieser (einstigen) Symbolik entkleidetes ›Zeichensystem‹ auf. Bedeutet der Ring, wie von Urd erwähnt, »pénzt [...] és erőt«<sup>50</sup> [»Geld [...] und Stärke«], so zitiert dies zwar (indirekt) noch Wotans Wort »Macht und Schätze / schüf' ohne Maß ein Reif«<sup>51</sup>. Doch ist dieser nur mehr Ikon, d. h. ein jenem Nibelungenreif ähnliches Requisite, für das das ungarische Wort ›gyűrű‹ steht, während ›Ring‹ in *A Nibelung-lakópark* den vor allem ökonomisch weitaus bedeutenderen und mächtigeren (Aktien-) Index meint. Dass diese Indexialisierung zudem polysem zu verstehen ist, lässt sich an der zweiten Szene in *Wotan kockázik* erkennen. Dort geht es im Dialog der Nornen um die eingravierte Inschrift des ›gyűrű‹. ›RING‹ lautet das Akronym, dem zwei verschiedene Wortfolgen mit gegensätzlicher Bedeutung zugeordnet werden. Beide werden gleichermaßen mit dem ›gyűrű‹ und der Gravur darin in Verbindung gebracht und kommen im Drama auch als zu einander konträre Aussagen vor: »Rajnai Ipar Nyereség Garantált« [»Rheinische Industrie Nettogewinn Garantiert.«] und »Rajnai Ipar Nincs Garancia« [»Rheinische Industrie Null Garantie«]<sup>52</sup>. Der dialektische Zusammenhang<sup>53</sup> verweist damit als dessen

---

untig ódon, / A kulcsa ez: birtokold *ritka módon!* / Él a nődhöz, ékszedhez, gépeidhez / Méltó módon, s mindegyikük szelíd lesz!« (R I/6, 58. Hervorhebung i. Orig.) [»Sei es Wildheit, sei es altertümlich bis zum Überdruß, / Der Schlüssel ist: besitz ihn *auf besondere Weise!* / Leb auf deiner Frau, deines Schmuckstücks, deiner Maschinen / würdige Weise, und sie alle werden die wohlgesonnen sein.«]

<sup>50</sup> Ebd., 20.

<sup>51</sup> *Das Rheingold* 2, V. 730–731.

<sup>52</sup> Beide Zitate: W 2, 23. Im Dialog zwischen Woglinde und Siegfried weisen beide zusätzlich Interpunktion auf: »Rajnai Ipar, Nyereség Garantált.« und »Rajnai Ipar: Nincs Garancia!« (H I/6, 304) [»Rheinische Industrie, Nettogewinn Garantiert.« »Rheinische Industrie: Null Garantie!«] Vgl. auch das Zitat mit Fußnote 31.

ins Ökonomische umgedeutete Variante auf den Ring bei Wagner. Während der Ring in *A Nibelung-lakópark* den maximalen kapitalistischen Profit bei gleichzeitig höchstem wirtschaftlichem Risiko meint und verspricht, steht der Reif im *Ring* für unbegrenzte (und grenzenlose) Macht unter expliziter Verdammung der Liebe (Alberichs erster Fluch). Bei Wagner wird diese Eigenschaft von der durch Alberichs Fluch bedingten Aussicht begleitet, als Träger des Rings den sicheren Tod zu finden. Dies trifft mit Ausnahme von Wotan auch auf alle *Ring*-Figuren zu, die den Ring in ihrem Besitz hatten (haben). Wird bei Térey dem vermeintlich sicheren kapitalistischen Profit das unzweifelhafte (Verlust-) Risiko als Aussage des »gyűrű« beigeordnet, so entspricht dies vor allem der real beobachtbaren Verbundenheit dieser beiden Größen im (rücksichtslosen) Investment- und Börsengeschäft, wie es Urd in *Wotan kockázik* anspricht. Dieser inhaltliche Bezug zum global entfesselten Kapitalismus lässt sich zwar relativ einfach erkennen und gar an George Bernard Shaws Lesart der Tetralogie knüpfen<sup>54</sup>, die Verwendung des Rings reicht in *A Nibelung-lakópark* indes weiter. Sie betrifft nicht nur diese als Umdeutung beschreibbare andere Verwendung des Wagnerschen Hauptrequisits, sondern thematisiert die Zeichenhaftigkeit des Rings selbst. Gilt es laut Urd den »Ringindex« zu beobachten, so ist damit etwa der Verlauf einer (statistischen) Kurve gemeint, der den Stand (bzw. Zustand) der an der »Rheinuferbörse« notierten Unternehmen anzeigt. D. h., schon hier besitzt das deutsche Wort vor allem Hinweisscharakter, wie er indexikalischen Zeichen zukommt. Weiterhin bedeute, so Urd, »a történelmi gyű-

---

<sup>53</sup> Dies lässt sich allenfalls anhand der Tatsache einschränken, dass Urd »Rajnai Ipar Nincs Garancia« in *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* III/16 abschließend auf Hagen zu beziehen scheint. Vgl. H III/16, 437.

Vgl. hierzu auch folgende Feststellung von Edit Dömötör: »[...] nincsen olyan pozíció, amely a rövidítés két jelentésének ellentétét feloldaná [...]« (Dömötör 2009, 379) [»[...] es gibt keine Stelle, an der der Gegensatz zwischen den zwei Bedeutungen der Abkürzung aufgelöst würde [...]«.

<sup>54</sup> Auch Kricsfalusi (2007, 84f.) erwähnt diesen Zusammenhang.

rű«<sup>55</sup> [»der historische ›Ring«] Geld und Stärke, was in leichter Abwandlung an die symbolische Funktion des von Alberich geschmiedeten Rings bei Wagner erinnert. Letztlich aber erklärt Urd, der ›gyűrű« sei ein Ikon »[a] Ring jelrendszerében«<sup>56</sup> [»im Zeichensystem des Rings«]. Damit ist der Gegenstand, der in *A Nibelung-lakópark* mit der ungarischen Vokabel bezeichnet wird<sup>57</sup>, ein Zeichen, dessen Relation zum Bezeichneten aufgrund von Ähnlichkeit mit letzterem besteht. Der ›gyűrű« als Gegenstand bei Térey verweist (nur) durch diese Ähnlichkeit auf das symbolisch aufgeladene Requisite ›Ring« bei Wagner. Diese Verweisrelation wird zudem durch die Gravur unterstützt, die der Téreysche ›gyűrű« besitzt und die bei Wagner nicht existiert. Aufgrund der zwei Versionen, die zu demselben Akrostichon passen, und da mit jenen ›rűnák«<sup>58</sup> [»Runen«] eher eine Buchstabenfolge gemeint sein dürfte<sup>59</sup>, müsste die Gravur also tatsächlich ›R I N G« lauten. Die jeweils ausgesprochenen Auflösungsvarianten der Akronyminschrift fallen im Text des Dramas nicht nur durch ihre inhaltliche Gegensätzlichkeit

<sup>55</sup> W 1, 20. Urds vollständiger Vers lautet: »A történelmi gyűrű pénz jelent és erőt« [»Der historische ›Ring« bedeutet Geld und Stärke«].

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Vgl. jeweils die Bezeichnung in den Bühnenanweisungen, z. B. R III/2, 125, als Siegfried Brünnhilde den Ring raubt, oder S III/6, 247, als Brünnhilde den Ring fortwirft, und auch in Dialogen, z. B. R I/6, 57, als Siegfried Brünnhilde berichtet, wozu der Ring angeblich taugt, oder S I/2, 143, als Alberich Hagen nach dem Ring fragt.

<sup>58</sup> R II/3, 85.

<sup>59</sup> Vollständig lauten Hagens Worte an dieser Stelle: »Viszont mikor megtalálta / A fémjelet, megállt a tudománya; / Ahol Mime csak ákombákomot lát, / Apám rűnákat. Ó fejtette meg / Az írást, s rögtön belészeretett / A gyűrű sokatmondó négy szavába ...« (R II/3, 85) [»Als er allerdings entdeckte / Die Prägung, war er überwältigt; / Wo Mime nur Gekritzel sah, erkannte mein Vater Runen. Er deutete / Die Inschrift, und verliebte sich sofort / In die vielsagenden vier Ringworte ...«] Dies weist auch eher auf eine Anordnung einzelner Buchstaben, und zwar trotzdem hier ›négy szó« erwähnt werden. Dass Alberich in der Inschrift Runen gesehen habe, lässt sich in einem Wagnerschen Kontext deuten. Für den Text des *Ring* ist dem Wort ›Runen« meist die (alt- bzw. mittelhochdeutsche) Bedeutung ›geheimen Wissen« oder ›Geheimnis« zuzuordnen.

auf, sondern heben sich vom übrigen Text im Satz ab sowie durch die Schreibung aller vier Wörter mit Majuskeln, aus denen sich das Akrostichon »RING« ergibt. Auf diese Weise erfolgt die Einschreibung des deutschen Wortes in den ungarischen Dramentext. Gleichzeitig wird von beiden Versionen zur Auflösung des Akronyms gleichermaßen immer wieder behauptet, sie seien »a gyűrű felirata«<sup>60</sup> [»die Ringinschrift«]. Eine Ausnahme bildet Hagen, der gegenüber Gunther nur an den »garantierten Gewinn« erinnert<sup>61</sup>, und allgemeiner von »Runen« spricht, die sein Vater Alberich auf dem Ring entdeckt habe. Das Ding selbst trägt hier mithin seine (deutschsprachige) Bezeichnung als Inschrift, die ihm vom »Hersteller« mitgegeben wurde. Diese direkte, auch materielle Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem ist allerdings nur mit Hilfe der ungarischen Bezeichnung »gyűrű« aufzudecken, mit der im Drama das Ding sprachlich bezeichnet wird. Der usuelle Gebrauch des ungarischen Wortes als Verweis auf den Gegenstand ermöglicht es, die Inschrift (auch) mit dem Ding selbst in Verbindung zu bringen. Indem aber im Text von *A Nibelung-lakópark* das Wort »Ring« selbst erscheint, ist es dem Drama als Chiffre für den Ring als Gegenstand eingeschrieben. Als Akronym erhält es zugleich die Funktion, auf die zwei Bedeutungen zu verweisen, die sich im Ungarischen auf der Grundlage der akronymischen Einschreibung der deutschen Buchstabenfolge bzw. des deutschen Wortes in das Metall des »gyűrű« ergeben. Der sprachliche und semiotische Doppelcharakter, durch den dieses zentrale Requisite auffällt, macht bei dessen Verwendung je die Performativität der poetischen Transponierung sichtbar, die in *A Nibelung-lakópark* ins Werk gesetzt ist. Denn die Entfernung vom bei Wagner benutzten Ring, die die ungarische Bezeichnung »gyűrű« notwendig (auch als Übersetzung) vollzieht, zeigt sich im Vorhandensein der Spur, die die Gravur eigentlich darstellt, noch als rezeptive Nähe der Téreyaschen Tetralogie zum *Ring des Nibelungen*.

Die in Gisellers Rap-Text sich zeigende Spur des *Ring des Nibelungen* wird so in der Bezeichnung und inskriptiven Auszeichnung

---

<sup>60</sup> So zuerst Urd, W 1, 23, oder später z. B. auch Woglinde, H I/6, 304.

<sup>61</sup> Vgl. R II/3, 85. Die Symmetrie (der Dialektik) wird durch Urd in der letzten Szene der Tetralogie wieder hergestellt, als sie die »Kontraversion« zitiert (vgl. H III/16, 437).

des ›gyűrű‹ auch materiell offenbar. Die semiotische Bindung der Téreyaschen Tetralogie an den *Ring* und die Loslösung davon durch die Um- und Ausdeutung des zentralen Requisites als Schlüssel zur geldbasierten Allmacht stellt eine bedeutsame Doppelung dar. Diese Doppelung führt die paratextuell gesetzte Spur fort und zeigt in *A Nibelung-lakópark* die Umwertung des symbolischen Objektes ›Ring‹ zum ikonischen ›gyűrű‹, der am Schluss jedoch nur mehr als Spielzeug erscheint:

GUTRUNE  
(megsemmisítően legyint)  
Játsszatok vele.<sup>62</sup>

[GUTRUNE  
(winkt vernichtend ab)  
Spielt damit.]

## Literatur

- Borchmeyer, Dieter: Siegfried. Der Held als Opfer. In: Udo Bermbach (Hg.): »*Alles ist nach seiner Art*«. *Figuren in Richard Wagners ›Der Ring des Nibelungen‹*. Stuttgart/Weimar 2001, 68–80.
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008.
- Dömötör Edit: *Kőrisfa a szilíciumvölgyben. Téralakulatok és hatalmi stratégiák a Macbethben, a Kitty Flynnben és A Nibelung-lakóparkban*. [Die Esche im Siliziumtal. Raumgestaltung und Machtstrategien in Macbeth, Kitty Flynn und im Nibelungen-Wohnpark] In: Lapis/Sebestyén 2009, 355–386.
- Kányádi, András: Die Wende: Ein literarischer Topos der Gegenwart – Janos Térey›Paulus‹. In: Stephan Krause/Friedrike Partzsch (Hg.): »*Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen*« – *Zur Literatur in Deutschland und Mitteleuropa nach 1989/90*. Berlin 2012, 65–74.

---

<sup>62</sup> H III/15, 435.

- Keresztesi József: A nagy szabásminta. Térey János: Paulus [Das große Schnittmuster. János Térey: Paulus]. In: Lapis/Sebestyén 2009, 121–141.
- Kovács Béla Loránt: »Körút csak az, mi rendszert alkot« Térey János: Paulus [»Ringstraße ist nur das, was ein System schafft«. János Térey: Paulus]. In: Lapis/Sebestyén 2009, 115–120.
- Kricsfalusi Beatrix: A tökéletes wagnerianus(ok). Térey János A Nibelung-lakópark című drámájáról [Die vollkommenen Wagnerianer. Zu János Térey Drama Der Nibelung-Wohnpark]. In: *Alföld* 58/2 (2007), 79–95; In: Lapis/Sebestyén 2009, 387–410.
- Lapis József/Sebestyén Attila (Hg.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz* [Kraftlinien. Annäherungen an János Térey]. Budapest 2009.
- Márton László: Fekete péntek, katasztrófa-kedd. (= Három bírálat egy könyvről) [Schwarzer Freitag, Katastrophen-Dienstag]. In: *Holmi* 17/7 (2005), 863–870; In: Lapis/Sebestyén 2009, 167–180.
- Schmid-Reiter, Isolde (Hg.): *Richard Wagners Der Ring des Nibelungen. Europäische Traditionen und Paradigmen*. Regensburg 2010.
- Térey János: *A Nibelung-lakópark. Fantázia Richard Wagner nyomán* [Der Nibelungen-Wohnpark. Phantasie auf Richard Wagners Spuren]. Budapest 2004.
- *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék 1990–2011* [Schöpfung oder nicht. Essays und Porträts 1990–2011]. Budapest 2012.
- Wagner, Richard: *A Nibelung gyűrűje. Három napra és egy előestre berendezett ünnepi színjáték* [Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend]. Übers. Lányi Viktor. Budapest 1924.
- *A Nibelung gyűrűje. Színpadi ünnepi játék* [Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel]. Übers. Blum Tamás. Budapest 1973.
- *A Nibelung gyűrűje. Színpadi ünnepi játék* [Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel]. Übers. Blum Tamás. Budapest 1998.

- *A Nibelung gyűrűje. Színpadi ünnepi játék. Szövegkönyv a motívumok feltüntetésével* [Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel. Textbuch mit Auszeichnung der Motive]. Übers. Blum Tamás (Hg. László Király/Róbertné Molnár). Budapest 2003.
  - *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur* (Hg. Egon Voss). Stuttgart 2009.
- Wapnewski, Peter: Der Ring des Nibelungen. *Richard Wagners Weltendrama*. München/Zürich 1998.

**Der deutsche Schlüssel zu *Herzog  
Blaubarts Burg*  
(Semiotisch-übersetzungskritische Beiträge  
zum 100jährigen Operntext)<sup>1</sup>**

**1. Aspekte**

Die textlinguistischen Zusammenhänge der kontrastiven Linguistik können auch in die Problematik der Übersetzung und dadurch teilweise auch zur Frage der Vermittlung der Literatur überführen. Im Folgenden thematisieren wir die in der Übersetzung relevanten literarischen Anwendungsmöglichkeiten der kontrastiven Analyse (insbesondere die Konsequenzen der phonologischen und semantischen Kontrastivität) im Rahmen der Hungarologie, die als ein integratives Studium von Sprache und Kultur interpretiert wird.

Im Mittelpunkt der Vermittlung der ungarischen Literatur stehen u. a. die Rezeptionsfragen der Lyrik, die im Zusammenhang von Sprache und Dichtung das rezitierte Gedicht und die künstlerische Übersetzung charakterisieren. Wir versuchen, ein ungarisches Originalwerk und seine deutsche(n) Übersetzung(en) bzw. Nachdichtung(en) in einer vergleichenden Analyse darzustellen, wobei die parallele Interpretation den sprachlichen Remotivationskriterien der Klangwirkung und der Bildhaftigkeit folgt (z. B. Prosodie, Versform, Metrik, Reim bzw. Metapher usw.) und die kompensatorischen Übersetzungsverfahren qualifiziert.

Die Vermittlungsproblematik der ungarischen Musik muss übrigens ebenfalls mit sprachlichen Faktoren konfrontiert werden, nämlich mit dem Problem der Deklamation. Das betrifft die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik (im Allgemeinen bzw. im

---

<sup>1</sup> Der Originaltext des Mysteriendramas ist 1912 erschienen: Balázs Béla: *Misztériumok. Három egyfelvonásos* [Mysterienspiele. Drei Einakter]. *Nyugat* (Irodalmi és Nyomdai Rt.), Budapest 1912, 5–34.

Ungarischen). Demgemäß kommen unter den hier möglichen Beispielen vor allem Werke der Vokalmusik vor (mit einigen Problemen der naiven Deklamation, der Vertonung und der Übersetzung).

Auch unsere übersetzungskritische Analyse bzw. Interpretation dient als Beispiel für die intensive Darstellung eines Kunstwerkes in seiner Intertextualität. In diesem Zusammenhang der Musikalität möchten wir darauf hinweisen, dass die sprachliche Übersetzung gerade durch die Deklamation als adäquate Anwendung der sprachenspezifischen Prosodie sowie durch die künstlerische Transposition der musikalischen Gesetzmäßigkeiten im Rhythmus, Reim und Lautsymbolik letzten Endes einer musikalischen Instrumentation ähnlich funktioniert. Was die evokativen Konnotationen andererseits betrifft, kann man die visuellen Assoziationen analogisch wie metaphorisch-symbolisch projizierte, sprachlich bestimmte Bilder betrachten. In diesem Sinne können also zwei relevante sprachliche Aspekte zur vergleichenden Analyse von Originalwerken und Übersetzungen hervorgehoben werden: *Musikalität und Bildhaftigkeit* im Gedicht. Bei der Musikalität konzentrieren wir uns auf die erwähnten Faktoren der Klangwirkung (von den prosodischen und lautsymbolischen Merkmalen bis zu den metrischen Gesetzmäßigkeiten). Unter Bildhaftigkeit sind nicht nur die poetischen Bilder (wie Metaphern usw.) zu verstehen, sondern auch die kognitiven Metaphern der Sprache sowie alle möglichen visuellen Konnotationen, die in der sprachlichen Welt assoziiert werden können. In beiden Fällen suchen wir die semiotischen Remotivationskräfte der Originalfassung und ihre deutschen Entsprechungen in der Übersetzung. Dabei sind wir bestrebt, die Texte in ihrer *Intertextualität* zu betrachten.<sup>2</sup>

## 2. Der *Prolog* zum *Dialog*

Das eigentliche Objekt unserer vergleichenden Analyse ist der Prolog zum Mysteriendrama »*Herzog Blaubarts Burg*« von Béla Balázs (und zur Oper von Béla Bartók) bzw. seine Librettoübersetzung. Dieser Prolog als ein lyrisches Vorspiel oder eine unvertonte Ouvertüre gehört zwar organisch zur Symbolik der Oper, wird aber mei-

---

<sup>2</sup> Vgl. Szűcs 1988.

stens leider praktisch einfach weggelassen. Dieser Verlust ist übrigens paradoxerweise auch musikalisch zu spüren. Die Deklamation des Rezitativgesangs der ganzen gesungenen Oper als eine Art Parlado in kontinuierlichem Duett wird gerade durch diese sprachmelodische Einleitung vorbereitet. Dem Prolog kommt in der semiotisch-textlinguistischen Interpretation außerdem wortwörtlich eine *Schlüsselrolle* zu:<sup>3</sup> sein Text bereitet die hier metasprachlich betont enigmatische Tiefe der Symbolik des ganzen Werkes vor, das als Kontext im Folgenden eben deshalb in großen Zügen zu skizzieren ist. Der kurze Prolog und der monumentale dramatische Dialog können nur zusammen wirklich tiefgreifend symbolisch interpretiert werden.

Der Originaltext der ungarischen einaktigen Oper »*Herzog Blaubarts Burg*« von Béla Bartók (1911/1921) wurde von Béla Balázs, dem zum Kreise Bartóks und Kodály's gehörenden symbolistischen Dichter, gestaltet (1910).<sup>4</sup> An seinem Werk ist ganz klar zu erkennen, dass er der Schüler von Maeterlinck und Ady war. Im Gedanken an das »Gesamtkunstwerk« im Wagnerischen Sinn wandte er sich dem Film zu. Der vielseitige Künstler schrieb auch Drehbücher, doch das wichtigste Werk des Theoretikers ist das auf Deutsch in Wien herausgegebene filmästhetische Buch »*Der sichtbare Mensch*« (1924).

Sein 1910 beendetes und 1912 erschienenes<sup>5</sup> Bühnenstück »*A Kékszakállú herceg vára*« (*Herzog Blaubarts Burg*) bezeichnete er hinsichtlich der Kunstgattung als *Mysterium*, poetisches Mysterienspiel, in dem aber gerade »der unsichtbare Mensch« dargestellt werde. Balázs nennt sein Stück sehr treffend auch eine *Bühnenballade*,<sup>6</sup> da die menschliche Seele hier balladenhaft zur Schau gestellt wird. Zwischen der Originalfassung seines Dramentextes und den

---

<sup>3</sup> Vgl. Rácz 2006, 3.

<sup>4</sup> Die Uraufführung fand aber – wegen der früheren Erfolglosigkeit von zwei Opernwettbewerben (von der Jury als »unaufführbar« abgelehnt) – erst am 24. Mai 1918 im Königlichen Opernhaus in Budapest (unter der musikalischen Leitung von Egisto Tango) statt. Ebenfalls gut gelungen war die deutsche Erstaufführung am 13. Mai 1922 in Frankfurt am Main.

<sup>5</sup> Balázs 1912, 5–34.

<sup>6</sup> Balázs 1968, 35.

entsprechenden Textstellen des Opernlibrettos gibt es nur ziemlich wenige Unterschiede, die vor allem in verschiedenen Wiederholungen einiger Textzeilen zu finden sind und im Ganzen doch eine wesentliche Abkürzung des ursprünglichen Textes bedeuten.<sup>7</sup> Kodály's anerkennde Worte über dieses Meisterwerk heben damit zugleich die »höhere Einheit« von Musik und Text in der symbolischen Vision hervor:<sup>8</sup>

Es ist ein besonderes Verdienst Béla Balázs', dass ihm eine seiner schönsten, dichterischsten Konzeptionen nicht zu gut für einen Operntext war, und dass er damit zur Entstehung eines großartigen Werkes beigetragen hat.<sup>9</sup>

Das symbolische Werk ist eigentlich (metasprachlich) an sich selbst eine »Burg«: ein modernes Werk aus alten Bausteinen, die als Embleme bzw. Motive (zugleich als Wiederholungstypen)<sup>10</sup> und Schichten verschiedener philosophisch-ästhetischer Einflüsse – mit Hilfe von Abstraktion und Stilisierung – eingebaut sind. In dieser Hinsicht ist **der äußere Kontext** des Werkes – sowohl thematisch als auch stilistisch – besonders komplex.<sup>11</sup> Es handelt sich um

- die Blaubart-Sage mit ihren zahlreichen bekannten künstlerischen Bearbeitungen (Perraults Märchen, das Märchen der Gebrüder Grimm, Tiecks Märchenspiel Ritter Blaubart, Maeterlincks Drama Ariane und Blaubart, Frances Erzählung usw. in der Literatur; Opern von Grétry, Morlacchi, Nesvadba, Offenbach, Dukas und Ballette von Jacobi, Schenk, Lecocq usw. sowie Begleitmusik zu Schauspielen von Kelly/Colman, Rietz/Tieck, Taubert/Tieck usw. in der Musik);
- die auf mythologisch-biblische und folkloristische Urquellen zurückzuführenden Symbole (z. B. die Zahl-, Licht- und Far-

---

<sup>7</sup> Vgl. László 1985, 101–102; Tallián 1982, 68.

<sup>8</sup> Vgl. Rác 2006, 6.

<sup>9</sup> Kodály 1957, 62.

<sup>10</sup> Zum Emblem/Motiv-Begriff vgl. Bernáth 1971, 443–444; Csúri 1980, 309–333; Kanyó 1976, 167–181.

<sup>11</sup> Vgl. Szűcs 1988, 387–388.

bensymbolik bzw. das Verbots-, Probestellungs-, Neugier- und Erlösungsmotiv);<sup>12</sup>

- den gemischt zur Geltung kommenden Einfluss des Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus und des Jugendstils;
- die determinierenden Philosophien bzw. Richtungen (Intuitivismus, Neoplatonismus, Pantheismus, Freimaurerei usw.);
- den gesellschaftlich-zeitgeschichtlichen Hintergrund (die Probleme der Entfremdung usw.).

In dieser reichen Intertextualität ist der Einfluss der *Volksdichtung* besonders bedeutend. Das ist auch die Einheit von Inhalt und Form des Werkes betreffend sowohl literarisch als auch musikalisch betrachtet charakteristischerweise wahrnehmbar. Der Symbolismus des Textes und der Musik sucht wirklich nach dem Wesen der hinter der geheimnisvollen Oberfläche in Anschein *verborgenen* Wahrheit. So sind die Verfasser (der Dichter und der Komponist) zu einer bis zum Äußeren vereinfachten, eigenartig stilisierten Kunst, zum urkräftigen Formgefühl der Volksdichtung, zur Anwendung des ungarischen Volksliedes, Volksmärchens und der Volksballade gelangt.

Für das Mysterienspiel bzw. den Operntext ist die Sprache und der Rhythmus der alten szeklerisch-ungarischen Volksballaden charakteristisch. Das unmittelbare Themenvorbild ist auch in dem ungarischen Balladenstoff zu finden.<sup>13</sup> Die Motive des *Einblicks in den Schädel* und des *Einmauerns von Menschen (Frauen)* als zwei

---

<sup>12</sup> Der Text und die Musik zitieren nicht Volkslieder im engeren Sinn, wohl aber besitzt diese Opernwelt viele Eigenzüge (textuelle und musikalische Embleme als eingebaute Motive), die unmittelbar im Volkslied und vor allem in der Volksballade beheimatet sind. Auch weltliterarisch-musikalische Embleme sind zu erwähnen: z. B. das Motiv der »erlösenden Liebe«: in der Treue von Penelope (im homerischen Epos *Odysee*), in der vermittelnden Keuschheit von Beatrice (in Dantes *Divina Comedia*) und Gretchen (in Goethes *Faust*), in der Liebesausdauer von Solveig (in Ibsens *Peer Gynt*) sowie bei Wagner, in der Tugend von Senta (*Der fliegende Holländer*), im Opfer von Elisabeth (*Tannhäuser*); das Motiv des Verbots bzw. der Probestellung (Glucks *Orpheus*, Mozarts *Zauberflöte*, Wagners *Lohengrin*) usw.

<sup>13</sup> Vgl. Vargyas 1976, I, 61–62, II, 54–55; Kallós 1977, 40–58; Kroó 1979, 51 (zitiert von Vass 2004, 99).

balladenhafte Embleme werden hier von den vielen folkloristischen Motiven vorzüglich betont und zu Pfeilern der Struktur bzw. der symbolischen Schichtung des Werkes gestaltet. Es folge eine kurze Zusammenfassung dieser Motive!

(1) In der ungarischen Ballade »Ännchen Müller« (*Molnár Anna*), die zum Typ der Mädchenräuberballade gehört und auch mit dem Märchen »Räuberbräutigam« verwandt ist, gibt es einen Moment, in dem die Frau sozusagen *in den Kopf des Mannes hineinblickt*, das heißt: nach seinen Gedanken forscht. Es ist hochinteressant, dass dieses Motiv des Textes »*Herzog Blaubarts Burg*« – in der Deutung des Symbols »Burg« als »Seele« – mit der Blickwendung (mit dem Augenkontakt, dem Augenausdruck) bzw. letzten Endes mit dem Neugiermotiv zu identifizieren ist und auch mit der Lichtsymbolik zusammenhängt. Diese visuelle Erkenntnis, dieses Eindringen in das Geheimnis der Seele, hängt meistens mit dem Türöffnen und der Interaktion zusammen.

Zwei Zitate aus dem Prolog:<sup>14</sup>

Ihr schaut, ich schaue euch an.  
Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge unserer Augen:  
Wo ist die Bühne: außen oder innen?  
(...)  
Das Spiel kann beginnen.  
Aufgeschlagen sind die Wimpernvorhänge meiner Augen.  
Klatscht Beifall, wenn sie sich wieder senken ...

Und einige Zitate aus dem Dialog<sup>15</sup>:

Komm und schaue: dies ist Herzog Blaubarts Feste ...  
Was siehst du? Was siehst du?  
Sieh doch, sieh doch, wie sich's lichtet!  
Öffne, Judith, schau sie, Judith!

(2) Das biblische Menschenopfer-Motiv und seine volkstümliche Variante, das *Einmauern*-Motiv (aus der bekannten ungarischen Volksballade *Kőműves Kelemenné* über die Frau eines Maurers)

---

<sup>14</sup> Deutsche Fassung von Wilhelm Ziegler; Revision 1963 von Füssl/Wagner.

<sup>15</sup> Ebd.

kommen in der Lösung des Dramas, im Ausklang der Oper, und zwar in der Erlösung Blaubarts durch die Frau vor. Judith – ähnlich dem Fall der früheren drei Frauen – durchwandert die ganze geheimnisvolle und fremde Welt des Mannes, sie will seine Burg verändern, und hier wird auch sie unter die anderen eingereiht und in die Burg eingemauert. Sie verschwindet in der finsternen Nacht der ewig bewahrenden Traumkammer hinter der siebenten Tür. In der Halle der Erinnerungen bleibt es nun ewig Nacht. Diese Vergangenheit ist für Blaubart eine dauernde und unvergessliche Gegenwart, weil sie bereits ein Teil seiner Seele ist. Das Verbots- und Erlösungsmotiv dieser modernen Lohengrin-Sage klingt in einer zeitlos ewigen Apotheose aus, denn der Blaubart als später sensibler Nachfolger von Don Giovanni weiß, dass er alle Schätze seines ganzen Lebens der Liebe zu verdanken hat. (In dem Sinne, wie diese Anerkennung auch im Gedicht »Anna ist ewig« [*Anna örök*] von Gyula Juhász ausstrahlt.)

Die Denotation und zugleich die erste Hälfte des Werkes wurden von dem Einblick-Motiv, die Konnotation und der Abschluss aber von dem Einmauern-Motiv beeinflusst.<sup>16</sup> Dieses Mysterienspiel ist allein schon die Denotation betreffend über die ursprüngliche Frauenmördergeschichte hinweg – in Anbetracht dessen, dass lebendige bzw. in Blaubarts Gedächtnis weiterlebende und verschönerte einstige Geliebte im letzten Saal auf Judith warten.

### 3. Das Werk (Text und Musik)

Im Folgenden stellen wir die verschiedenen möglichen **Interpretationen** dieses polyphonen Kunstwerks vor, das aus vier aufeinander aufgebauten **Konnotationsschichten** besteht. Die Deutung der mehrfach enigmatisch komplexen Symbolik hat so folgende Varianten:<sup>17</sup>

(1) Der am meisten verbreiteten *psychologischen* Interpretation nach geht es hier um das ewig gültige Mann-Frau-Verhältnis, das infolge ihrer unterschiedlichen Seelenbeschaffenheit verhängnisvoll

---

<sup>16</sup> Vgl. Szűcs 1988, 388–389.

<sup>17</sup> Vgl. Ebd., 389–390.

zu tragischer Liebe führt. Die Türen der Burg–Seele halten die Geheimnisse der Männerseele verborgen (vgl. Verbots- und Neugier-Motiv).<sup>18</sup> (Das Lebensgefühl des krisenhaften Mann-Frau-Konflikts war übrigens für die Kunst in der Monarchie der Jahrhundertwende charakteristisch.)<sup>19</sup>

(2) Der *soziologisch* bestimmten Erklärung nach handelt es sich um die Entfremdung und die Einsamkeit. Die von Türen gegliederte Burg–Seele ist bis zum Äußeren zerteilt, und das Ganze bleibt letzten Endes hinter den Einzelteilen verborgen (vgl. Zahlensymbolik).<sup>20</sup>

(3) Der *ästhetischen* Erklärung nach werden hier das Künstlerschicksal,<sup>21</sup> der Künstlergeist, die Künstlernatur, die künstlerische Tätigkeit und Selbstverwirklichung sowie das Kunstwerk (auch als »Gesamtkunstwerk« im Wagnerschen Sinn) selbst dargestellt. *Metasprachlich* formuliert: ein Kunstwerk von dem Kunstwerk selbst, eine Schöpfung über die Schaffung. Dabei geht es um ein neues Werk als »Burg« aus alten Elementen (vgl. mit den obigen Hinweisen zu den intertextuell zahlreichen symbolischen Motiven dieses Burg–Werkes).<sup>22</sup>

(4) Der *philosophischen (ontologischen und gnoseologischen)* Auslegung nach ist davon die Rede, dass dieses Märchen des Burg–Lebens von uns allen handelt. Die Universalität des hinter den Erscheinungen versteckten Wesens und die Gattungsmäßigkeit des Menschen werden so wiedergegeben wie der Lebensweg des Menschen in der geheimnisvollen Welt – im Doppelprozess der Erkenntnis und des Erlebens. Es ist zu fühlen, dass es um Tod und Leben geht.<sup>23</sup> Die sieben in eine Rahmenkonstruktion der Dunkelheit eingebetteten, farbig leuchtenden Türszenen vertreten die kognitive

---

<sup>18</sup> Vgl. Bóka 1966; Kroó 1962.

<sup>19</sup> S. auch Schönbergs beide Einakter (*Erwartung*, 1909; *Glückliche Hand*, 1913); vgl. Tallián 1982, 68.

<sup>20</sup> Vgl. Kelecsényi 1974; K. Nagy 1973.

<sup>21</sup> »Eine Identifikation des verschlossenen Komponisten mit dem (selbstgewählten) Schicksal des in der Einsamkeit seiner Burg lebenden Blaubart ist durchaus denkbar.« (Schmerda 2003, 7)

<sup>22</sup> Vgl. Lukács 1977, 579–586; Kocsis 1973, 101–107; Szabolcsi 1964, 84–112; Schwarzkopf 1997, 85–86.

<sup>23</sup> Vgl. Komlós 1967, 136; Lendvai 1964, 112; 1971; Wörner 1970, 124.

Metapher des WEGes (vgl. Licht- und Farbensymbolik, Probestellungs- und Erlösungsmotiv).<sup>24</sup>

Wie entstehen diese tiefen (im Verhältnis zur Denotation aber eben hohen) Konnotationsschichten? Die folgende Skizze stellt die innere Gliederung des Werkes dar:

- I. Prolog des Barden
- II. Dialog
  - (A) Exposition
    - 1. Ankunft in der Burg  
(dunkel)
    - 2. Treuegelöbnis von Judith
  - (B) Konflikt
    - 1. Geschlossene Türen
    - 2. Der erste Schlüssel
  - (C) Die sieben Türen
    - 1. Folterkammer  
(blutrot)
    - 2. Waffenkammer  
(rötlichgelb)
    - 3. Schatzkammer  
(goldig)
    - 4. Zaubergarten  
(blaugrün)
    - 5. Das weite Land  
(lichterfüllt: hell/weiß)
    - 6. Teich von Tränen  
(schattenhaft)
    - 7. Die früheren Frauen  
(mondscheinsilbern)
  - (D) Epilog
    - 1. Lösung: Einreihen von Judith
    - 2. Vollbracht: die ewige Nacht  
(dunkel)

---

<sup>24</sup> Denn es handelt sich hier auch um ein modernes Einweihungsmysterium mit freimaurerischen Symbolen (Weg, Wanderschaft nach dem Inneren durch gezählte Stationen mit zunehmenden Proben).

Der formelle Rahmen der Oper, die sich von Dunkelheit zu Dunkelheit spannt,<sup>25</sup> wird musikalisch durch eine volksliedhafte instrumentale Pentatonmelodie gebildet – am Anfang die nicht vertonten Worte des Barden, am Ende die Stille des Wortes. Die filmhaft inszenierten Licht- und Farbeffekte bzw. deren Wechsel spielen aber auch in den sieben Türszenen symbolisch bedeutende Rollen, besonders, wenn es um dynamische Gegensätze geht. Hinter der ersten Tür leuchtet das blutrote Viereck in der Wand wie eine Wunde, da diese Folterkammer auch das Symbol der qualvollen Geburt des Anfangs ist. Die Waffenkammer ist wieder blutbefleckt, denn sie erinnert an die großen Kämpfe des Lebens sowie an die Leidenswege der künstlerischen Schöpfung. Und so weiter – im Zeichen der Polarität, deren symbolischer Sinn in der holistischen Einheit bzw. Wiedervereinigung der Gegensätze besteht.<sup>26</sup>

Die Lichtstrahlen leuchten mit zunehmender Helligkeit, und Blaubart schützt Judith vor dem Geheimnis der letzten beiden Türen: »Geh und sieh, doch frage nimmer! Alles schaue, frage nimmer!« Diese Warnung (in Erwartung der bedingungslosen Liebe) erinnert uns an das Schicksalsmotiv in der Oper *Lohengrin* von Richard Wagner: »Nie sollst du mich befragen!« Doch hinter jeder Schönheit sucht und findet Judith die Vergangenheit bzw. die negative Seite der Gegenwart. Aber der Herr der Burg ist der Meinung des Neuen Testaments (gegen den ungläubigen Thomas): »Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!« (Joh 20,29).

Die Burg ist tragisch geteilt, auch von diesen verschiedenen Türen gegliedert. Judith möchte das Ganze erkennen und haben, das Blut ist aber ein Symbol (in jeder Türszene) für all das, was sie von dem Mann trennt. Es funktioniert hier als ein dissonantes *Leitmotiv* des Gegensatzes – fast im Wagnerschen Sinn, sogar in doppelter Funktion: semantisch-pragmatisch als fatale Opposition der beiden Dramenfiguren und syntaktisch (kompositorisch-strukturell) als Grenzsymbols innerhalb der einzelnen Türszenen im Zeichen der positiven und negativen Polarisierung.

---

<sup>25</sup> Vgl. mit dem dramatischen Gedicht (romantischen Märchendrama) *Csongor és Tünde* von Mihály Vörösmarty (1830) bzw. auch mit seinem *Monolog der Nacht!*

<sup>26</sup> Vgl. Lendvai 1995, 8–33.

Hinter dem Geheimnis der Türen steckt keine Mordtat (nicht einmal in der Denotation des Textes), sondern einfach die Tatsache, dass man bestimmte Dinge mit niemandem teilen kann, denn die Endphase und der Endpunkt des Lebens, das Wesentliche und das Endgültige sind allein durch das Miterleben erkennbar.<sup>27</sup> Der naturgegebene Unterschied zwischen Mann und Frau steigert sich bis zum Gegensatz zwischen der Totalität des Wissens und der Partikularität des einmaligen Lebens. So muss auch Judith die Halle der Erinnerungen betreten: der Sonnenschein des aktiv lebenden Reiches (hinter der fünften Tür) ist schon vorbei, sie wird vom Mondschein des passiv existierenden Traumreiches (hinter der siebenten Tür) bestrahlt werden. Sie sieht und erkennt sich hier im Spiegel der früheren Frauen. Die letzte Tür schliesst sich, die Burg ist wieder dunkel geworden: »Nacht bleibt es nun ewig ...«

Das Burg-Werk repräsentiert die semiotischen Universalien der totalen *Geschlossenheit*: es hat bloß Minimalelemente auf der Bühne (zwei aktive Personen, scharf umgrenzten Schauplatz, kurze Spielzeit, Mangel an äußerlichen Handlungen) und eine sehr geschlossene strenge Komposition. Im Ganzen gesehen gibt es eine einzige, breit ausgespannene Szene (sowohl dramaturgisch als auch musikalisch betrachtet). Aber die sieben Türen, die sich der Reihe nach öffnen, bilden den architektonischen Grundriss, so dass trotz des geschlossenen inneren Handlungsablaufs eine *klare Gliederung*

---

<sup>27</sup> Es ist vielleicht kein Zufall, dass *der avantgardistische Folklorismus* von Balázs-Bartók und *der magische Realismus* von G.G. Márquez gerade in dieser Hinsicht (in der mystischen gnoseologisch-ontologischen Parallelität von *Erkenntnis und Erleben*) und eben in der kulminierenden Schlusszene (beim Entziffern der rätselhaft verschlüsselten Lebensgeschichte, in der (selbst)erfüllenden Prophezeiung) eine merkwürdige Intertextualität aufweisen:

»Macondo war bereits ein von der Wut des biblischen Taifuns aufgewirbelter wüster Strudel aus Schutt und Asche, als Aureliano elf Seiten übersprang, um keine Zeit mit allzu bekannten Tatsachen zu verlieren, und begann, den Augenblick zu entziffern, den er gerade durchlebte, und *er enträtselte ihn, während er ihn erlebte*, und sagte sich im Akt des Entzifferns selber die letzte Seite der Pergamente voraus, als sähe er sich in einem sprechenden Spiegel.« (*Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) – in der Übersetzung von Curt Meyer-Clason (1979, 476); Hervorhebung T. Sz.)

erkennbar ist. (So wird übrigens Wagners breite szenische Kompositionsweise mit dem Typus der alten Nummernoper vermischt.) Die einzelnen Bilder und die sie illustrierenden Beleuchtungseffekte an allen Farben des alttestamentlichen Regenbogens werden in einer streng logisch aufgebauten Struktur koordiniert, in der sich die statische Proportion der harmonischen *Symmetrie* und die dynamische Proportion des *goldenen Schnittes* kreuzen.<sup>28</sup> Die Rahmenkonstruktion ist symmetrisch und zweifach durchgeführt: einerseits mit dem Bogen von der Finsternis über das Licht bis zur Finsternis, andererseits dadurch, dass die drei mittleren »positiven« Türszenen (übrigens durch das Blut-Motiv im Inneren ebenfalls polarisiert) von je zwei äußeren »negativen« Türszenen in einen Rahmen gefasst werden. Dynamisch ist es aber, dass die innere Handlung nicht im mechanischen Mittelpunkt (d. h. bei der vierten Tür), sondern erst bei der fünften Tür ihren pragmatisch-kommunikativen (interpersonalen) Höhepunkt (mit weitem Panorama, blendendem Licht und Fortissimo) erreicht und dieser nicht mit dem semantisch-dramaturgischen (kathartischen) Kulminationspunkt der Erfüllung (in der letzten Türszenen) zusammenfällt.

Dabei sind die sieben Türszenen – der Tradition der christlichen Symbolik entsprechend – auf *drei positive* und *vier negative* Türen geteilt (7=3+4).<sup>29</sup> Die Drei ist die Zahl des Himmels und der Erfüllung, das Symbol des alles umfassenden Prinzips, der Vermittlung und der Wiedervereinigung (3=1+2). Die Vier ist die Zahl der Erde. Die Sieben ist also eine neue (höher wiederholte) Totalität, das Symbol der Vollkommenheit und des Geheimnisses. So ist die Gliederung der Drei und der Sieben ganz ähnlich. Beide Zahlen werden in diesem Werk der Struktur des goldenen Schnittes untergeordnet, und in der kleineren wird die größere *wiederholt*. Es ist außerdem kein Zufall, dass die Szene des Höhepunktes in C-Dur und dynamisch im Fortissimo bei der fünften Tür (als Kontrast der tiefen Rahmenbildung der dunklen Pentatonik in Fis-Moll und dynamisch im Pianissimo)<sup>30</sup> eben mit blendend weißem Licht beleuchtet wird. Das Weiß ist nämlich das Symbol der Vollkommenheit, da sich alle Farben

---

<sup>28</sup> Vgl. Lendvai 1993, 25–43; 1995, 21; Ujfalussy 1970, 133.

<sup>29</sup> Ebd., 65, 111.

<sup>30</sup> Vgl. Lendvai 1995, 22.

optisch betrachtet additiv zu Weiß zusammensetzen. Es ist etwas Absolutes, Anfang und Ende sowie deren Vereinigung, die Reinheit usw. (So wird es auch bei Geburt, Hochzeit und Tod verwendet.)

Gerade hier ist der *Schnittpunkt* der Licht- bzw. Farben- und Zahlensymbolik, da die Opposition IRDISCH (sinnlich) – TRANSZENDENT (geistig) in beiden Systemen zugleich zur Geltung kommt. Die syntaktische Komposition der Licht- und Farbeneffekte kann in einer anderen symbolischen Dimension nun auch als pragmatisch projizierte Zahlenmystik interpretiert werden, wobei das Weiß die göttliche Einheit (Eins) und die Zwei die menschliche Polarität vertritt. Die in der Oper szenenweise vorkommenden, je einen konkret-illustrierenden Darstellungswert und einen abstrakt-symbolischen Eigenwert besitzenden Farben als visuell-expressionistisch projizierte Seelensymbole betonen die Unterschiedlichkeit, die die irdischen Sachen und auch die beiden Darsteller abscheidet. Dieser Vielfarbigkeit des Lebens stehen das Weiß und das Schwarz gegenüber, die die himmlische Vereinigung ermöglichen, und zwar beim Gipfelpunkt bzw. am Anfang und am Ende. Es geht um zwei Existenzformen, da der Regenbogen die Verbindung zwischen Himmel und Erde, den Bund zwischen Gott und den Menschen symbolisiert (Gen 9,12–17). Die neutestamentliche Entsprechung des Bundes ist hier im Opfer- bzw. Erlösungsmotiv zu finden, da die Einheit der Burg durch die Einreihung von Judith wieder hergestellt wird (vgl. Einmauern-Motiv).<sup>31</sup> (Kodály's würdigende Worte lassen diesbezüglich einen gewissen Interpretationsspielraum auch für die metasprachliche Konnotation: »Die Bogen des Dramas und der parallele Bogen der Musik stärken und gestalten sich gegenseitig zu einem gewaltigen doppelten Regenbogen.«)<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Die absolut intensive Dichtigkeit dieser intertextuellen Zusammengehörigkeit des biblischen Bund-Motivs (als Antitypos / Präfiguration) wird im Gedicht *Ki viszi át a Szerelmet* (*Wer bringt die Liebe hinüber?*) von László Nagy in einer einzigen Zeile folgendermaßen formuliert: »*Ki feszül föl a szivárványra?*« (*»Wer spannt sich auf den Regenbogen?«* – Übersetzung von Annemarie Bostroem. In: *Wie könnte ich dich nennen?* Hg. Von G. Engl – I. Kerékgyártó. Corvina, Budapest 1971. 126.)

<sup>32</sup> Kodály 1957, 62.

Der kunstvolle Aufbau ist auch innerhalb der Türszenen konsequent klar. Diese Einheit ist der balladenhaften Struktur des *Gerüststrophenedes* zu danken. Auf diese Weise haben alle sieben Türszenen *dieselbe Konstruktion*: bestimmte Segmente sind wiederholt konstant, während andere Elemente (die szenenweise abwechselnden Objekte) den Gang des Textes und der inneren Handlung weiterentwickeln und vorwärtsbringen. Dieser *Gedankenrhythmus* wird in dem Abschiedslied Blaubarts an seine vier Frauen, in dieser lyrisch-narrativen »Register-Arie«<sup>33</sup> der letzten Szene – ganz im Zeichen der organischen Textkonstruktion – im Kleinen wiederholt.

Die *Wiederholung* ist aber nicht nur in der syntaktischen Struktur der Komposition auffällig, sondern sie ist hier – samt der Polaritätsdialektik der auf allen Ebenen wirksamen Antithese bzw. Opposition – ein allgemeines Strukturprinzip, das vor allem in der Form der variierten Wiederholung sowohl im Text als auch in den Leitmotiven der Musik die symbolischen Bedeutungen organisiert. (Die Wiederholungstypen wirken im Text übrigens typisch balladenhaft.)<sup>34</sup> Die Semantik des Werkes wird nämlich durch die wechselnden und veränderlichen Kontexte um die wiederholten und gleichbleibenden Elemente modifiziert. Es werden sowohl Elemente (einzelne Motive bestimmter Textstellen) als auch Strukturen (ganze Gerüste) wiederholt. Der Fortschritt des Textes und der Musik wird durch die Elementenwiederholung vertieft und beschleunigt, durch die Strukturenwiederholung aber ausgebreitet und verlangsamt.

Auf diese Art und Weise ist auch der sprachliche Verlauf der *Bildung von symbolischen Bedeutungen* zu erschließen, und so können der sprachliche Prozess der die symbolischen Bedeutungen organisierenden variierten Wiederholung, die Isotopie des Textes, die inneren Zusammenhänge des Textwörterbuches mit den semiotischen Universalien der Geschlossenheit, das textuelle Hinweissystem, die Gliederung in Situationen, die Dialektik des auf allen Ebenen wirksamen antithetischen Strukturprinzips, der Mechanismus der Behauptung und der Verneinung im Dialog, die Sprechakte

---

<sup>33</sup> Vgl. Leporellos Register-Arie in Mozarts *Don Giovanni*, wo aber der Diener die Liebschaften seines Herrn mit leichtsinnig-lustigen Kommentaren vorliest!

<sup>34</sup> Vgl. László 1985, 111–115.

thematisch bzw. kommunikativ nachgewiesen werden. Die textuellen, musikalischen, visuellen und strukturellen *Gegensätze* sind im Prolog und im Dialog auf den Kontrast »Draußen—Drinnen« bzw. »Öffnen—Schließen« (visuell betrachtet letzten Endes auf die Opposition »Licht—Dunkelheit«) zurückzuführen. Die folgerechte Wiederholung dieser Leitmotive in der Tiefenstruktur verstärkt die Geschlossenheit von der Erwartung bis zur Erfüllung. Die Disharmonie der Polarität wird letzten Endes in der Harmonie der Einheit aufgelöst.

Der gnoseologischen und ontologischen Tiefe entsprechend spiegelt sich die Einheit von *Erkenntnis und Erleben* auch in der Verbalsemantik des Textes wider: abgesehen von den Schlüsselworten der Ortsveränderung und der Schenkung/Annahme bezeichnen die meisten hier wiederkehrenden Verben die Erkenntnis (*schauen, sehen, hören, wissen, kennen*). In der ersten Hälfte des Mysteriums gibt es auffällig viele Interrogativpronomina (*wer, wen, was, wie, woher, wo, wohin, warum*), am Ende aber viele allgemeine Pronomina (*alles, jedes, immer, nie*) – und zwar aus leicht verständlichen Gründen: die Ungewissheit, die Unbekanntschaft, das Geheimnis zeigen eine abnehmende Tendenz, und die Totalität, die Erfüllung kommt zur Geltung. Judith, die anfangs *nicht weiß, dass sie nicht weiß*, dann aber *weiß, dass sie nicht weiß*, gelangt endlich zur Höhe Blaubarts, der *weiß, dass er weiß*.<sup>35</sup> So entwickelt sich der Vorgang von der Negation der Negation in der Grundsituation – über die Affirmation der Negation im Konflikt – bis zur Affirmation der Affirmation im Ausgang.<sup>36</sup> Die letzte symbolische Bedeutung der Blaubart-Oper besteht eben in diesem Prozess, der sowohl in den Beleuchtungseffekten als auch *in den wiederholten negativen und positiven Relationen* durch die Behauptungen und Verneinungen der beiden sprechend-handelnden Personen zum Ausdruck kommt.

---

<sup>35</sup> Zu diesen Zeilen s. das Gedicht *Zwei Berge gibt es ...* von Paul Klee (1903). In: Jakobson 1972, 373.

<sup>36</sup> S. die Aufeinanderfolge These–Antithese–Synthese, die dreifache »Aufhebung« des dialektischen Gegensatzes von Hegel: (1) jeweiliges Beseitigen des Gegensatzes in der Rückkehr ins Selbst; (2) erinnerndes Aufbewahren des negativen Bestimmungsmoments; (3) Hinaufheben auf eine jeweilig höhere Ebene.

In dem Text und in der Musik werden hier Negierungen und Bejahungen permanent gegenübergestellt, und diese Spannung wird erst am Ende der Oper durch Veränderungen der Relationen, Wandlungen der Existenzform, Modifizierungen der Größenverhältnisse in sprachlich-musikalischen Motiven ausgeglichen, gelöst und aufgehoben. Die *Polarität* führt zu einem holistischen Ausgleich, zu einer symbolisch tiefen Einheit der Oppositionen:

Darum betont Lukács in seinem Aufsatz über Balázs' Mysterienspiele ihre dramatische Kraft. Im Drama vollzieht sich die ›coincidentia oppositorum‹, das Gleichwerden/die Verschmelzung von außen und innen, vom Abstrakten und Konkreten. Darum ist die dramatische Stilisierung kein ›Bild‹ im allegorischen Sinne einer abstrakten Verbindung, sondern die dramatischen Darstellungsmittel drücken unmittelbar die Substanz aus, in der Einheit des Symbols.<sup>37</sup>

Besonders interessant ist das direkte Verhältnis zwischen Text und Musik in dieser Oper: es ist prosodisch durch die Deklamation (mit *Parlando-Rubato*-Charakter) meisterhaft gelöst, es wird im Tonfall der ungarischen Volkslieder, im Rhythmus der ungarischen Rede (mit dem Akzent jeweils auf der ersten Silbe), in der uralten lyrischen Metrik (von achtsilbigen Zeilen, im sog. »alten ungarischen Achter«) gesungen.<sup>38</sup> Andererseits werden symbolische Prozesse im Text und in der Musik parallel und komplementär dargestellt. Ein Beispiel dafür ist der Zusammenhang der Thema-Rhema-Gliederung und der Tonalität – die Tendenzen betreffend. Blaubart als Verteidiger der Stabilität seiner Burg, wo er zu Hause ist, ist bestrebt, die Thema-Rhema-Struktur seiner wiederholten Behauptungen nicht zu verändern, ausgenommen die letzte Situation, in der sich seine endgültige Behauptung (im Mysterienspiel) eben auf die wesentliche Veränderung der Burg bezieht:

---

<sup>37</sup> Rácz 2006, 1; vgl. Lukács 1977, 585.

<sup>38</sup> Vgl. László 1985, 100–129; Tallián 1988, 98; Nyéki 1994, 39–49; Kodály 1957.

Övé lesz már minden éjjel,	<i>Ihr</i> gehören werden nun
És mindig is <i>éjjel</i> lesz már. <sup>39</sup>	mehr alle Nächte
	Und es wird nunmehr
	auch immer <i>Nacht</i> sein.

Musikalisch betrachtet, singt er als Repräsentant der Ordnung und Harmonie in der Regel in seiner gegebenen tonalen Ordnung, der mollartigen (auf Fis gegründeten) Pentatonik mit *Parlando*-Charakter. Am Ende der Oper schlägt er aber immer mehr die Tonart von Judith (F) an. Demgegenüber singt Judith als Fremde in der Burg meistens gegen Blaubarts Tonalität, aber als sie nach den letzten Geheimnissen der Burg fragt, nähert sie diese Fis-Tonalität. Das ist ja der Grundton der dunklen Burg, die wir am Anfang und am Ende in der finsternen Nacht sehen (bzw. nicht sehen).<sup>40</sup> Dementsprechend strebt Judith, die die Burg ändern möchte, nach Wechseln der Thema-Rhema-Struktur ihrer wiederholten Textstellen, ausgenommen die letzte Szene des Mysterienspiels, wo sie in die stabile Ordnung der Burg »eingebaut« wird:

<i>Voltam</i> szegény élő asszony,	Ich <i>war</i> eine arme leben-
	dige Frau,
<i>Vagyok</i> ékes álomasszony. <sup>41</sup>	ich <i>bin</i> eine geschmückte
	Traum-Frau.

Der musikalische Text fängt mit Frage-Antwort-Sequenzen an, die dann im Dialog bis zum Öffnen der 7. Tür eindeutig dominieren. Die letzte Türszene wird aber bis zum Ausklang der Oper immer monologischer.<sup>42</sup> Das ist noch offensichtlicher in dem originalen Myste-

---

<sup>39</sup> Balázs 1912, 34..

<sup>40</sup> Zur Musik s. Ujfalussy 1970, 133; Kroó 1962; Lendvai 1964, 69; 1971; 1993, 65–112; Tallián 1988, 98–101.

<sup>41</sup> Diese Textstelle des Mysterienspiels wurde in der Oper gestrichen; hier stimmt Blaubart selbst eine Apotheose an: »*Szép vagy, szép vagy, százszorszép vagy, / Te voltál a legszebb asszony ...*« (»*Herrlich, herrlich, schönheitstrahlend, / Du warst meiner Frauen schönste, die allerschönste!*«) – deutsche Fassung von Wilhelm Ziegler; Revision 1963 von Füssl/Wagner.

<sup>42</sup> Vgl. Vass 2004, 141.

rientext, wo Blaubart schließlich nicht mehr *mit* bzw. *zu* der anwesenden Judith, sondern nur noch *von* der vierten Frau der Vergangenheit redet (anstatt der kommunikativen 2. Person das narrative Personalpronomen der 3. Person verwendet).

Unser Beitrag hat verschiedene Beziehungspunkte zum Werk gesucht, die konzeptionellen (philosophisch-stilistischen) Einflüsse und die thematisch-motivhistorischen Zusammenhänge skizziert, mit denen die Spuren der Entwicklung der mit dem Blaubart-Thema verbundenen Symbolik intertextuell aufzufinden und zu verfolgen sind. Wir haben untersucht, wie die Gattungsmerkmale der Ballade mit den komplizierten Ideen, die einfachen und klaren Formen mit den komplexen Inhalten zu einem Organismus verschmolzen werden. Der künstlerische Wert der Oper kann vor allem dieser ungarisch-europäischen *Synthese* von hohem Niveau beigelegt werden, d. h. dem Zusammenfassen alter und neuer inhaltlich-formeller Elemente, dieser Modernität des *avantgardistischen Folklorismus*.<sup>43</sup> Dadurch können die beiden Verfasser die traditionelle Symbolik aktivieren, das ursprüngliche Blaubart-Thema humanisieren und auf eine allgemeine (von Raum und Zeit unabhängige) Ebene heben sowie die Idee – in einem reichen mythologisch-folkloristisch-weltliterarisch-musikalischen Beziehungssystem individualisierend – aktualisieren.

Wiederholung und Synthese sind also auch *metasprachlich*, auch für das Werk selbst bzw. für seine Bewertung in seinen *intertextuellen* Beziehungen charakteristisch. Das ist der Sinn der eingebauten uralten Motive, die sich durch die volkstümlich gefärbte balladeske Archaisierung in individualistisch ästhetisierenden geschlossenen Formen gegenseitig durchdringen.

---

<sup>43</sup> »In *Herzog Blaubarts Burg* lässt Bartók balladenhafte, folkloristische Urtümlichkeit und individualistische, aus Elementen Debussys schöpfende ›Einsamkeitslyrik‹ ineinanderfließen... [...] Diese zweifache Umdeutung brachte den ›rechten‹ Bartók-Stil hervor, den Bartókschen ›folkloristischen Jugendstil‹ nach 1907.« (Tallián 1988, 75; vgl. ebd. 98.)

#### 4. Der deutsche *Prolog*

Der Prolog zu diesem Bühnenmysterium bietet sozusagen einen metasprachlichen Schlüssel zur Symbolik des ganzen Werkes. In den Anredeformeln archaisch, doch zeitlos wirkt der sprachliche Stil, für den auch eine eigenartige phatische Kommunikation typisch ist. In diesem Zusammenspiel der metasprachlichen und phatischen Funktion entfaltet sich die Ankündigung der erwähnten symbolischen Konnotationen, die hier explizit rätselhaft formuliert werden und der Vorbereitung des Einblick-Motivs durch den betont wiederholten Augenkontakt dienen. So entsteht eine kollektive Aufforderung, gleich in die innerste seelische Tiefe der Burg hinunterzusteigen und diese Textstellen als Einleitung in die intertextuelle Bauweise dieser symbolischen Burg, d. h. dieses sprachlich-musikalischen Theaters selbst zu interpretieren. Obwohl der evokative Charakter der mittelalterlichen Atmosphäre durch die Zeilen »*Zene szól, a láng ég, / Kezdődjön a játék*« einen konkreten äußeren Spielbeginn assoziiert (ähnlich wie etwa im Prolog zum *Der Bajazzo / I pagliacci* von Leoncavallo), wird die Bühne – durch ihre stark stilisierte symbolische Bildhaftigkeit – immer abstrakter und introvertierter.

Der archaische Charakter und insbesondere die folkloristische Anfangsformel sowie die wiederholte Anredeformel können in einer Übersetzung natürlich gar nicht vollwertig wiedergegeben werden. Die deutsche Übersetzung kann nur versuchen, eine partielle Kompensation zu realisieren. Was den zeremoniellen Aufschlag dieser eigenartigen ungarischen volkstümlichen Spielmannsdichtung (»*regösének*«) betrifft, enthält die Originalversion einen etymologisch interessanten Zauberspruch (»*Haj regö rejtem*«), dessen magische Kraft gleich eine rätselhafte Beziehung zwischen *regölés*, *rejtély* und *rege* hervorruft, das heißt einen Zusammenhang zwischen der Sagendichtung und dem rätselhaften Verbergen assoziiert und dadurch metasprachlich gleich in die geheimnisvolle Symbolik des Werkes einführt. Die deutsche Version von Wilhelm Ziegler<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> In diesem Kapitel meines Beitrags wird in erster Linie diese meist verbreitete Übersetzung als Grundlage der vergleichenden (übersetzungskritischen) Analyse untersucht. Der Volltext des Prologs ist im Anhang zu lesen (Ziegler 1922, 5).

entbehrt gerade die zitierbare Formelhaftigkeit, da es hier keine Entsprechung als geflügeltes Wort aus diesem historischen Genre zur Verfügung steht.<sup>45</sup>

Auch die Anredeformel »*Männer und Frauen*« hat nicht dieselben Assoziationen wie »*Urak, asszonyságok*« (d. h. »Herrschaften« in archaischem Stilwert). Ebenso archaisierend wirken die Wortformen *ím; az világ; az mese, ki...; tik* (gleichzeitig dialektal). Diese Ausdrücke sind gleichzeitig Beispiele auch für die archaische Musikalität. Aber auch der musikalisch meisterhaft doppelte (innere und äußere) Reim »*Régi vár, régi már / Az mese, ki róla jár*« bleibt notwendigerweise ohne stilistisches Äquivalent: »*Alt ist die Burg, alt die Sage, / Die davon meldet*«. Ebenso die Alliteration der Figura etymologica: *regő rejtem; regénket regéljük*. Zu dieser folkloristischen Musikalität trägt auch die echt ungarisch klingende Metrik selbst bei. Dieser Rhythmus kann in der deutschen Fassung nicht erscheinen, da die hiesigen Gesetzmäßigkeiten das ungarische Betonungsprinzip sowieso nicht ermöglichen und die Phrasenstrukturen (besonders bei unausgeglichen längeren Zeilen) gegebenenfalls eine völlig andere Gliederung anbieten.

Die märchenhafte Anfangsformel »*hol volt, hol nem*« ist in dieser Textwelt der Oppositionen, die durch die Frage-Antwort- und Affirmation-Negation-Sequenzen gerade die menschliche Existenz thematisieren, kein leeres formales Element. In diesem Sinne wäre die deutsche Märchenformel »*Es war einmal ...*« keine ausreichende Entsprechung zur Originalversion »*Hol volt, hol nem volt ...*« bzw. »*Egyszer volt, hol nem volt ...*«, da diese letzteren Formeln durch die schwankende Aussage die Gültigkeit der positiven und negativen Existenz schwebend offen lassen. In dieser doppelten Formulierung sind sie als intertextuell zitierhafte feste Wendungen allgemein

---

<sup>45</sup> Die Nachdichtung von Heinrich Horvát (1918) stimmt den Prolog wie folgt an: »*Spielt leis Theorb und Galischan ...*« Kosztolányi (1919) würdigt die hiesige Trouvaille, die stilistische Invention, die durch die archaische Evokation von zwei historischen Generalbass- bzw. Lauteninstrumenten die erwünschte Atmosphäre schaffen kann – selbst durch die intertextuelle Anspielung auf das bekannte Zitat »Ein anderer aber spielt / Theorb' und Galischan ...« (*Nachtmusikanten. Ein altes deutsches Lied aus Des Knaben Wunderhorn*).

bekannt, und dadurch kann der Dichter mit seiner individuell modifizierten Textstelle ganz tiefe Konnotationen schaffend darauf anspielen. Die Doppelformulierung »*war es jemals, war es nicht*« ist zwar eine inhaltlich entsprechende Übersetzung, aber die negierende Form ist im Deutschen keineswegs Bestandteil der festen Wendung »*es war einmal*«.

Die variierte Formel »*hol volt, hol nem*« mit ihrer schwankenden Realitätsreferenz wird sogar weiter vertieft in eine ebenfalls fragliche räumliche Dimension: »*kint-e vagy bent*«. Und das wiederum weiter zur vertikalen Dimension *fent – le*: »*Szemem pillás fűgönye fent. / Tapsoljatok majd, ha lement.*« Diese Transformation im kognitiven Raum symbolisiert die Zugänglichkeit der inneren Welt durch den offenen Augenkontakt, wobei die seelische Bühne nicht von einem Vorhang verborgen ist. Eine symbolisch betrachtet metasprachliche Aussage und eine publikumswirksam gerichtete phatische Aufforderung in einem. In diesem Zusammenhang ist also auch die Reimposition bedeutsam: *bent – jelent, fent – bent, fent – lement*. Diese Serie ist in dem deutschen Text natürlich nicht zu finden, da keine sprachlichen Mittel in den gegebenen Reimpositionen diese nötige Einheit in Klang und Bedeutung anbieten können.

Die Tiefen der Symbolik und die metasprachlich inspirierenden Fragen nach der Enigmatik werden in der Originalfassung durch die erwähnte, bewusst konfrontierte Anspielung auf die folkloristisch bestehende Intertextualität sozusagen individuell aufgewertet und als ein rätselhafter Schlüssel zur Burg des Werkes auch textlich authentisiert. Dieser Aspekt bleibt in der Übersetzung unbetont, da eben diese Motive aus sprachlich-kulturellen Gründen nicht zu mobilisieren ist. So kann die deutsche Übersetzung nur die inhaltliche Seite dieser symbolhaften Beziehungen ausdrücken. Die sogenannte Einheit von Inhalt und Form geht auch in dieser Hinsicht zwangsläufig verloren. So ergibt sich ein ziemlich ungünstiger Gesamteindruck von dieser Übersetzung.

## **5. Epilog zum deutschen Prolog**

Der im Obigen kommentierte deutsche Operntext gilt als die bis heute meistverbreitete Übersetzung des Prologs, falls er als rezitier-

tes Gedicht auf der Bühne oder in der Konzertaufführung der Oper überhaupt vorgetragen wird. Aber auch andere Übersetzungen bzw. Nachdichtungen sind sowohl vor als auch nach dieser Version entstanden. Ein kurzer Überblick über die vorhandenen Libretto-Übertragungen<sup>46</sup> (insbesondere den *Prolog des Barden* betreffend) – ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

- (1) Emma Kodály, 1911<sup>47</sup>
- (2) Heinrich Horvát, 1911<sup>48</sup>
- (3) Wilhelm Ziegler (nach Entwürfen von Emma Kodály), 1912<sup>49</sup>
- (4) Heinrich Horvát, 1918<sup>50</sup>
- (5) Wilhelm Ziegler, 1921<sup>51</sup>
- (6) Wilhelm Ziegler, 1922<sup>52</sup>
- (7) Karl Heinz Füssl / Helmut Wagner, 1963<sup>53</sup>
- (8) Wilhelm Ziegler (Revision von Karl Heinz Füssl / Helmut Wagner), 1963<sup>54</sup>
- (9) Zsuzsanna Gahse, 1996<sup>55</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. Gombocz/Vikárius 2003.

<sup>47</sup> Klavierauszug mit Text (Universal-Edition, Wien); Faks.-Ausg. [Text Béla Balázs. Dt. Übers. Emma Kodály]. Vikárius 2006. – Wegen der Ablehnung seiner einzigen Oper (nach zwei erfolglosen ungarischen Opernwettbewerben) war Bartók bestrebt, je früher eine deutsche Aufführung zu erreichen. Dabei hat die Frau seines Freundes (Kodály) geholfen, dem Balázs übrigens das Libretto ursprünglich angeboten hat.

<sup>48</sup> Nachdichtung (*Jung-Ungarn* 1911/15.)

<sup>49</sup> Klavierauszug mit Text (Universal-Edition, Wien). Bartók hat die Partitur Márta Ziegler, seiner Frau gewidmet. Anfangszeilen: »*Dies begab sich einst. Ihr müsst nicht wissen, wann, / auch nicht den Ort, da es geschah ...*«

<sup>50</sup> Horvát 1918. Anfangszeile: »*Spielt leis Theorb und Galischan ...*«

<sup>51</sup> Universal-Edition, Wien. Anfangszeilen: »*Sinnende Sage, / Verborgene Klage ...*«

<sup>52</sup> Universal-Edition, Wien. Anfangszeile: »*Ach mein Lied, ich verberge es.*«

<sup>53</sup> In: Lindlar 1984. Anfangszeilen: »*Höret ein Märchen alter Zeiten, / das auch uns noch ein Gleichnis ist ...*«

<sup>54</sup> Autorisierte deutsche Übersetzung in der 1963 veröffentlichten Revision (Universal Edition A.G., Wien). Anfangszeile: »*Ach mein Lied, ich verberge es.*«

(10) Clemens Prinz, 2000<sup>56</sup>

(11) Eva Maria von Wildemann-Duday, 2003<sup>57</sup>

Manche der oben erwähnten Übersetzungen und Nachdichtungen des Prologs heben eine gewisse Konnotation bzw. Interpretation ausdrücklich hervor: die symbolische Metapher »Burg« kann so besonders betont als Seele (Gahse 1996), als menschlicher Lebensweg (Füssl/Wagner 1963), als Künstlerschicksal (Ziegler 1921), als kognitiver Ort der sozialen Isolation (Ziegler–Kodály 1912) dargestellt werden.

Andererseits gibt es Übertragungen, die die archaische Evokation bzw. die Folklore-Atmosphäre ganz geglückt zur Geltung bringen (Horvát 1918, Wildemann-Duday 2003). Etliche Übersetzungen bestehen auf einer festen Versform mit Metrik und Reim (Ziegler 1921, Füssl/Wagner 1963). Einige Nachdichtungen sind so offen und locker gestaltet, dass sie dem Leser/Hörer freie Assoziationen erlauben (Ziegler–Kodály 1912, Füssl/Wagner 1963), andere beharren auf den dichterischen Bildern des originalen Inhalts (Ziegler 1922, Gahse 1996, Wildemann-Duday 2003).

Ein ausführlicher Exkurs hierzu würde den Rahmen dieses Beitrags überschreiten. Es wäre aber sinnvoll und lehrreich, die vergleichende Übersetzungskritik mit Einbeziehung mehrerer Übertragungen in einem nächsten Schritt fortzusetzen.

## 6. Fazit

Eine Libretto-Übersetzung muss nicht nur den opernspezifischen musikalischen Konventionen der Ausdrucksmittel sowie den Erwar-

---

<sup>55</sup> Wörtliche Neuübersetzung (Programmheft: Staatsoper Stuttgart zur Premiere am 30. Juni 1996, 107.) Anfangszeilen: »*Ah, Lied verborgen / wo, wo verborgen?*«

<sup>56</sup> Von dem in Budapest lebenden österreichischen Übersetzer Clemens Prinz (Balázs 2000).

<sup>57</sup> Wörtliche Übersetzung (Konzertprogramme 2003/2004. Programmheft. Herausgegeben von der Direktion der Münchner Philharmoniker, München 2003.) Anfangszeilen: »*Ach, meine Mär, Ich verberge sie. / Wohin, wohin soll ich sie verbergen?*«

tungen der Textbehandlung und der szenischen Dramaturgie, sondern sprachlich betrachtet vor allem auch den mehrfachen Deklamationskriterien entsprechen, damit das Verhältnis zwischen Sprache, Gedicht und Musik zu einem günstigen Sprachverständnis und zugleich zu einem ästhetischen Erlebnis führen kann. Die Anforderungen an das Libretto werden also in der sprachlichen Diktion der Übersetzung weiter gesteigert. Eine (im Fall des Librettos besonders stark) formorientierte Übersetzung muss außerdem auch die lyrische Bildhaftigkeit und sonstige stilistische Merkmale sowie die semiotische Intertextualität in der Einheit von Inhalt und Form synthetisieren.

Das Libretto selbst ist in der literarischen und linguistischen Forschung eher vernachlässigt worden, obwohl es als ein Massedium des interkulturellen weltliterarischen Austausches und als gemeinsames Forschungsgebiet der beiden philologischen Disziplinen gilt, wobei eigentlich die poetisch-stilistisch-semiotisch orientierte Textlinguistik am meisten für diese Problematik zuständig wäre. Die Libretto-Übersetzung kann außerdem optimal von der Übersetzungskritik untersucht werden:

Man kann zum Beispiel einfach damit beginnen, die Güte oder Nichtgüte verschiedener Übersetzungen des gleichen Textes gegeneinander abzuwägen. Dabei wird sich alsbald herausstellen, dass das Libretto seine eigenen Gesetze hat. Es ist festgelegt durch den Rhythmus und die ganze Dynamik der Musik, zu der es gehört; diese sind für die Übersetzung wichtiger als der Sinn, mindestens dessen Details. Das Libretto gehört mithin zu den extrem formbetonten Texten, bei denen der primäre Sinnzusammenhang zurücktreten kann (...)<sup>58</sup>

So können wir oft die Erfahrung machen, dass die neuen und überarbeiteten Übersetzungen durch laufende Bestrebung nach Perfektion in vielen Fällen tatsächlich die besseren sind. Wir können aber noch öfter konstatieren, dass die heute weltweit verbreitete Praxis, Opern untertitelt in der Originalsprache zu singen, die optimale

---

<sup>58</sup> Leisi 1986, 70.

Lösung bietet. Das gilt in besonderer Weise für diese bekannteste, weltweit populäre ungarische Oper, die so ihre perfekte Deklamation und ideale sprachliche Evokation auch in der internationalen Opernszene intakt bewahren kann.

### Literatur

- Balázs Béla: Misztériumok. Három egyfelvonásos [Mysterienspiele. Drei Einakter]. In: *Nyugat* 1912, 5–34.
- A Kékszakállú herceg vára. Megjegyzések a szöveghez [Herzog Blaubarts Burg. Anmerkungen zum Text]. In: *Válogatott cikkek és tanulmányok* [Ausgewählte Artikel und Studien]. Budapest 1968.
- *Herzog Blaubarts Burg. Libretto*. Mit CD-Beilage. Vox Artis, Miskolc 2000.
- Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra [Die Motiv-Struktur und die Emblem-Struktur]. In: Elemér Hankiss (Hg.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban* [Formschaffende Elemente im dichterischen Werk]. Budapest 1971, 439–468.
- Bóka, László: Bartók »szövegírója« [Bartóks »Textschreiber«]. In: *Válogatott tanulmányok* [Ausgewählte Studien]. Budapest 1966, 489–497.
- Csúri, Károly: Két ismétlés-típus irodalomelméleti státusáról [Über den literaturtheoretischen Status zweier Wiederholungstypen]. In: Iván Horváth/András Veres (Hg.): *Ismétlődés a művészetben* [Wiederholung in der Kunst]. Budapest 1980, 309–333.
- Gombocz, Adrienne/Vikárius, László (Hg.): *Briefwechsel zwischen Bartók und der Universal Edition: Ein Querschnitt*. Budapest 2003.
- Horvát, Heinrich (Hg.): *Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen*. München 1918.
- Jakobson, Roman: *Hang – Jel – Vers* [Laut – Zeichen – Gedicht]. (Hg.: Iván Fónagy/György Szépe). Budapest 1972.

- Kallós, Zoltán: *Balladák könyve* [Balladenbuch]. Magyar Helikon, Budapest 1977.
- Kanyó, Zoltán: Szövegelmélet és irodalomelmélet [Texttheorie und Literaturtheorie]. In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI.* (1976), 167–181.
- Kelecsényi, László: A magáért való szerelem drámája [Das Drama der Liebe um ihrer selbst willen]. In: *Világosság* 15 (1974), 557–563.
- Kocsis, Rózsa: *Igen és nem* [Ja und Nein]. Budapest 1973.
- Kodály, Zoltán: Béla Bartóks Oper. Zur Erstaufführung von Herzog Blaubarts Burg 1918. In: Bence Szabolcsi (Hg.): *Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe.* Leipzig 1957.
- Komlós, Aladár: *Táguló irodalom* [Sich ausdehnende Literatur]. Budapest 1967.
- Kosztolányi, Dezső: Horvát Henrik antológiája (Neue ungarische Lyrik in Nachdichtungen von Heinrich Horvát). In: *Nyugat* 12 (1919), 556–560.
- Kroó, György: *Bartók Béla színpadi művei* [Bühnenwerke von Béla Bartók]. Budapest 1962.
- K. Nagy, Magda: *Balázs Béla világa* [Die Welt von Béla Balázs]. Budapest 1973.
- László, Zsigmond: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok* [Dichtung und Musikalität. Prosodische Aufsätze]. Budapest 1985.
- Leisi, Ernst: Die Libretto-Übersetzung. Plädoyer für ein Stiefkind der Forschung. In: *Neue Zürcher Zeitung* (Literatur und Kunst), Nr. 135, 70 (14–15. Juni 1986)
- Lendvai, Ernő: *Bartók dramaturgiája* [Bartóks Dramaturgie]. Budapest 1964/1993.
- *Bartók költői világa* [Bartóks dichterische Welt]. Budapest 1971/1995.

- A polaritás tartalmi jelentése Bartók műveiben [Die inhaltliche Bedeutung der Polarität in den Werken Bartóks]. In: Gizella B. Vörös (Hg.): *Egy univerzális értelmiségi (Emlékkönyv Vitányi Iván 70. születésnapjára)* [Ein universeller Intellektueller. Festschrift zum 70. Geburtstag von Iván Vitányi]. Budapest 1995, 8–33.
- Lindlar, Heinrich: *Lübbes Bartók Lexikon*. Bergisch Gladbach 1984.
- Lukács, György: *Ifjúkori művek* [Jugendwerke], 1902–1918. Budapest 1977.
- Nyéki, Lajos: Balázs–Bartók »Kékszakállú«-ja – nyelvész szemmel [Balázs/Bartók: Blaubart – mit den Augen des Sprachwissenschaftlers]. In: János Petőfi S./Imre Békési/László Vass (Hg.): *Szemiotikai szövegtan 7*. Szeged 1994, 39–50.
- Rácz, Gabriella: Changierende Klangräume der Seele. Béla Bartók/Béla Balázs: Herzog Blaubarts Burg. In: *Kakanien Revisited*, Nr. 11/09/2006, 1–6.  
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/GRacz1.pdf> (abgerufen am 15.08.2012)
- Schmerda, Susanne: Die Utopie vom Vertrauen. Béla Bartóks Seelendrama »Herzog Blaubarts Burg«, op. 11. In: *Konzertprogramme 2003/2004* (Programmheft). München 2003.
- Schwarzkopf, Michael: BLOOD. Von geschlossenen und geöffneten Türen. Lektüre einer endlosen Blutspur. In: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.): *Macht, Text, Geschichte: Lektüren am Rande der Akademie*. Würzburg 1997, 72–92.
- Szabolcsi, Miklós: *Elődök és kortársak* [Vorfahren und Zeitgenossen]. Budapest 1964.
- Szűcs, Tibor: Intertextualität als Synthese. Zur Interpretation der Oper »Herzog Blaubarts Burg« von Béla Bartók. In: János S. Petőfi/Terry Olivi (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung. Papiere zur Textlinguistik*, Bd. 62 Hamburg 1988, 387–396.
- Tallián, Tibor: *Béla Bartók. Sein Leben und Werk*. Budapest 1988.

- Bartók és a szavak [Bartók und die Wörter]. In: György Somló (Hg.): *Arion* (Almanach International de Poésie) 13. Budapest 1982.
- Ujfalussy, József: *Bartók Béla*. Budapest 1970.
- Vargyas, Lajos: *A magyar népballada és Európa, I–II* [Die ungarische Volksballade und Europa]. Budapest 1976.
- Vass, László: Balázs Béla – Bartók Béla – Kass János: A kékszakállú herceg vára. Szélfegyverek a több mediális összetevőből felépített komplex kommunikátumok megközelítéséhez. 1. Nem tudod, mi van mögöttük [Béla Balázs – Béla Bartók – János Kass: Herzog Blaubarts Burg. Marginalien zur Annäherung an aus mehreren medialen Bestandteilen aufgebaute komplexe Kommunikate. 1. Du weißt nicht, was hinter ihnen steht]. In: János S. Petőfi/Imre Békési/László Vass (Hg.): *Szemiotikai szövegtan* 16. Szeged 2004, 99–144.
- László Vikárius: *Erläuterungen zur Faks.-Ausg. des autographen Entwurfs von Béla Bartók »Herzog Blaubarts Burg«, op. 11, 1911*. Budapest 2006.
- Wörner, Karl H.: Die sieben Schlüssel. Bartóks Einakter »Herzog Blaubarts Burg«. In: Ders. (Hg.): *Die Musik in der Geschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*. Bonn 1970.
- Ziegler, Wilhelm: *Herzog Blaubarts Burg*. Wien 1922.

## Anhang

Der Originaltext und die übersetzungskritisch analysierte deutsche Version

A regös prológusa	Prolog
Haj regő rejtem, Hová, hívá rejtssem? Hol volt, hol nem: kint-e vagy bent?	Ach mein Lied, ich verberge es. Wo, wo soll ich's verbergen? War es jemals, war es nicht: außen oder innen?
Régi rege, haj mit jelent, Urak, asszonyságok?	Alte Sage, ach was bedeutet sie, Männer und Frauen?
Ím szólal az ének. Ti néztek, én nézlek. Szemünk pillás függőnye fent:	Nun hört das Lied. Ihr schaut, ich schaue euch an. Aufgeschlagen sind die Wim- pernvorhänge unserer Augen:
Hol a színpad: kint-e vagy bent, Urak, asszonyságok?	Wo ist die Bühne: außen oder innen? Männer und Frauen?
Keserves és boldog Nevezetes dolgok, Az világ kint haddal tele,	Bitterkeit und Glück, Längstbekannte Dinge, Die Welt draussen ist voller Feinde,
De nem abba halunk bele, Urak, asszonyságok.	Aber nicht daran sterben wir, Männer und Frauen.
Nézzük egymást, nézzük, Regénket regéljük. Ki tudhatja, honnan hozzuk?	Wir schauen einander an, schauen Und singen unser Lied. Wer weiss, woher wir es ha- ben?
Hallgatjuk és csodálkozunk, Urak, asszonyságok.	Hören wir es an, staunen wir es an, Männer und Frauen.

Zene szól, a láng ég, Kezdődjön a játék. Szemem pillás függőnye fent.	Musik erklingt, die Flamme brennt, Das Spiel kann beginnen. Aufgeschlagen sind die Wim- pernvorhänge meiner Augen.
Tapsoljatok majd, ha lement, Urak, asszonyásokok.	Klatscht Beifall, wenn sie sich wieder senken, Männer und Frauen.
Régi vár, régi már Az mese, ki róla jár, Tik is hallgassátok.	Alt ist die Burg, alt die Sage, Die davon meldet, Die ihr nun hört.

Textquellen: Balázs Béla (1910): A Kékszakállú herceg vára. In: Misztériumok. Három egyfelvonásos [Mysterienspiele. Drei Einakter]. Nyugat (Irodalmi és Nyomdai Rt.), Budapest 1912, 5–6. – Deutsche Übertragung: Wilhelm Ziegler: Herzog Blaubarts Burg. Universal-Edition, Wien 1922, 5. (Diese Fassung wurde auch in der Bartók-Gesamtausgabe der Hungaroton-Schallplattenserie veröffentlicht: LPX11001, 1978.)

## **Herkunftssprache als Zielsprache: Erfahrungen aus der Wiener Hungarologie**

### **1. Ungarisch in Österreich: Unsichtbare Vielfalt?**

Schätzungen zufolge – es gibt keine genauen, aktuellen Statistiken, da in der letzten Volkszählung (2011) keine Daten zur Muttersprache oder Ethnizität erhoben wurden – leben in Österreich etwa 55.000–60.000 Ungarn, und die Zahl der in Österreich arbeitenden und studierenden Ungarn wächst schnell. Nur ein kleiner Teil der Ungarischsprachigen gehört zur »alten« Minderheit im Burgenland. Die meisten sind MigrantInnen der ersten oder zweiten Generation, aus verschiedenen ungarischsprachigen Regionen (auch außerhalb Ungarns) und verschiedenen Einwanderungswellen. Sowohl im Burgenland als auch in Wien sind die Ungarn als Volksgruppe offiziell anerkannt, die zahlreichen ungarischen MigrantInnen in anderen Bundesländern dagegen haben keinen ähnlichen Status bekommen, auch wenn sie einen ähnlichen Migrationshintergrund wie die Wiener Ungarn haben.<sup>1</sup>

Trotz der tausendjährigen Präsenz der ungarischen Sprache in Österreich stellen die Ungarn eine »unsichtbare« Minderheit dar, deren spezifische Probleme in der jetzigen österreichischen migrations- und bildungspolitischen Debatte höchst selten thematisiert werden<sup>2</sup>. Die »Community« der Ungarischsprachigen ist sehr heterogen und fragmentiert, und es gibt keine starke politische Präsenz des Ungarntums in Österreich.<sup>3</sup> In der Erforschung der ungarischen Sprache in Österreich, ob in der klassischen Dialektologie<sup>4</sup> oder in

---

<sup>1</sup> Zur Situation der Ungarn in Österreich s. auch Csiszár 2011, Zwitter 2012.

<sup>2</sup> S. dazu auch Csiszár 2007b.

<sup>3</sup> Dies wird auch durch die empirische Studie des Forschungsprojekts ELDIA bestätigt, die zurzeit im Gange ist:

s. <http://www.eldia-project.org/>.

<sup>4</sup> Z. B. Imre 1971, 1973.

der Soziolinguistik<sup>5</sup>, stehen vorwiegend die Sprache und der Sprachgebrauch der alten ungarischen Minderheit im Burgenland im Fokus, während die Sprache der ungarischen MigrantInnen in Wien und anderen Städten Österreichs deutlich unterrepräsentiert bleibt. Die ungarische Sprache in Österreich wird hauptsächlich von ungarischen ForscherInnen und Forschungsinstitutionen untersucht, die Forschungsergebnisse werden fast ausschließlich in ungarischen Publikationsforen und in ungarischer Sprache veröffentlicht, und zentrale Schwerpunktgebiete sind Fragen der Spracherhaltung oder des Sprachverlusts, Sprachkontaktphänomene (v.a. Lehnwörter) sowie ethnokulturelle Fragen, v.a. der Erhaltung der ungarischen Identität.

In den letzten Zeiten ist in Österreich das Interesse für sowohl die Mehrsprachigkeit im Allgemeinen als auch spezifisch für die ungarische Sprache spürbar gestiegen, und immer mehr Jugendliche mit ungarischem Hintergrund kommen zur Universität Wien, wo an der Abteilung Finno-Ugristik (am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft) MA- und Doktoratsstudien in der ungarischen Philologie (Hungarologie) sowie ein Lehramtsstudium angeboten werden.<sup>6</sup> Für 30–50 % der Studierenden, die an den Ungarischkursen der Abteilung Finno-Ugristik teilnehmen, und für sogar zwei Drittel der Lehramtsstudierenden ist Ungarisch die Herkunftssprache, die Sprache ihres ethnischen Hintergrunds. Dieser Artikel basiert auf unseren praktischen Erfahrungen mit diesen Studierenden und ihren konkreten Schwierigkeiten beim akademischen Ungarischstudium. Das Problem ist natürlich noch umfangreicher; es sollten auch die (wahrscheinlich nicht unähnlichen) Probleme von Ungarisch als Herkunftssprache im Schulsystem oder in der Erwachsenenbildung erforscht werden.

(Klarheitshalber soll noch angemerkt werden, dass in dieser Studie unter »HerkunftssprachlerInnen« nur in Österreich aufgewachsene Studierende gemeint sind, egal, ob sie zur »alten« Minderheit

---

<sup>5</sup> Seit der bahnbrechenden und oft zitierten Studie von Gal 1979; s. auch Bodó 2005, Csiszár 2007a.

<sup>6</sup> Außerdem werden in Österreich am Zentrum für Translationswissenschaften der Universität Wien sowie an der Universität Graz Übersetzer und Dolmetscher des Ungarischen ausgebildet.

im Burgenland gehören oder MigrantInnen der zweiten oder dritten Generation sind. Zusätzlich zu diesen gibt es unter den Hungarologiestudierenden in Wien auch viele MigrantInnen erster Generation, die in Ungarn aufgewachsen sind und ungarischsprachige Schulen besucht haben. Für diese ist Ungarisch nicht »Herkunftssprache« in diesem Sinne, sondern die Muttersprache im traditionellen Sinn, d. h. die dominante Erstsprache.)

## **2. Herkunftssprache, származásnyelv, heritage language**

In den sprach- und bildungspolitischen Debatten in vielen europäischen Ländern fehlt heute oft die adäquate Terminologie für die Sprachen, die zur ethnischen Identität und Herkunft gehören. Gängige Bezeichnungen sind z. B. *Minderheitensprache*, *Migrantensprache*/*Migrationssprache* oder »Hausprache«<sup>7</sup>. Hier werden die Termini *Herkunftssprache*, ung. *származásnyelv* oder engl. *heritage language (HL)* verwendet, um den wesentlichsten Aspekt hervorzuheben: Relevant ist jetzt nicht, ob die Sprache »immer« in der Region gesprochen wurde oder erst mit der modernen Migration angekommen ist, und auch nicht, ob die Sprache (in einem anderen Land) eine standardisierte und kultivierte schriftliche Form und die volle Palette von Verwendungsdomänen hat oder überhaupt nur als mündliche Umgangssprache, in gewissen beschränkten Kontexten, lebt. Wichtig ist, dass diese Sprachen für ihre heutigen SprecherInnen keine Muttersprachen im üblichen Sinne von »dominanter Sprache, der Sprache, die man am besten beherrscht« sind. Auch wenn die SprecherInnen sich oft emotional mit diesen Sprachen identifizieren, haben sie häufig ein subjektives Gefühl von unzureichenden Sprachkenntnissen. Und auch in ihrem Sprachstudium sind sie in einer ganz anderen Position als »normale« Fremdsprachlernde. In der folgenden Tabelle werden die wesentlichsten Unterschiede kurz und tentativ zusammengefasst:

---

<sup>7</sup> Z. B. in Schweden: *hemspråk*; vgl. auch Van Deusen-Scholl 2003, 216–219.

	<b>Typische/r Fremdsprachlernende/r</b>	<b>Typische/r HL-Lernende/r</b>
Vorkenntnisse	Am Anfang keine Vorkenntnisse. Hat oft Schwierigkeiten mit der Aussprache.	Vorkenntnisse, in unterschiedlichen Maßen. Oft keine oder kaum Probleme mit der Aussprache.
Lernziele im Verhältnis zur Standardsprache	Will die »korrekte« Sprache, die »Hochsprache« lernen.	Hat Vorkenntnisse von gesprochenen, umgangssprachlichen Varietäten, versteht nicht immer, dass (und wie) diese Umgangssprache von der Standardsprache abweicht.
Verhältnis zur dominanten Mehrheitsprache	Erwartet, dass die Zielsprache anders sein wird als seine/ihre Muttersprache, versucht, Transfer zu vermeiden.	Nimmt die reichlichen Transferphänomene und Lehnübersetzungen nicht immer wahr.
Metalinguistisches Bewusstsein	Kann die eigene Sprachproduktion beobachten, darüber reflektieren und Fehler korrigieren, kann bei Aufgaben, die eine bewusste Analyse von Sprachstruktur verlangen, sogar besser abschneiden als ein/e HLL.	Kann die eigene Sprachproduktion oft nicht bzw. nur »holistisch« evaluieren.
Verhältnis zur Sprechergemeinschaft und Kultur	Identifiziert sich nicht mit den SprecherInnen der Zielsprache, strebt keinen Insiderstatus an. Akzeptiert die »Interkulturalität« als Teil des Lernprozesses.	Identifiziert sich mit den SprecherInnen der Zielsprache. Kann nicht unbedingt die Zielsprache als Trägerin einer »anderen« Kultur sehen.

Das österreichische Schulsystem (und nicht nur das österreichische!) hat bisher keine adäquate Unterstützung für die Herkunftssprache Ungarisch anbieten können. Obwohl Ungarisch offiziell als

Minderheitssprache in Österreich anerkannt ist, wird es praktisch fast ohne Ausnahmen *wie eine Fremdsprache* unterrichtet. Sogar in den sog. zweisprachigen Unterrichtsprogrammen, die im Burgenland durch das Minderheitenschulgesetz vorgesehen sind, sind die Unterrichtsgruppen in Wirklichkeit extrem heterogen und beinhalten auch SchülerInnen, die kaum oder überhaupt keine Vorkenntnisse der ungarischen Sprache besitzen<sup>8</sup>. Auch an der Universität Wien liegt der Schwerpunkt der Lehrpläne in der Lehramtsausbildung auf den traditionellen philologischen Inhalten sowie Methoden des Fremdsprachenunterrichts; für den Unterricht einer Herkunftssprache stehen keine speziellen Ressourcen zur Verfügung.

Die meisten von unseren HL-Studierenden sind in Österreich als deutsch-ungarische Zweisprachige aufgewachsen, wobei Deutsch eindeutig die dominante Sprache ist – die Sprache der formellen Bildung und Sozialisierung. Ungarisch dagegen wird hauptsächlich in früher Kindheit erworben und fast ausschließlich in mündlicher Kommunikation verwendet. Nach der Kindheit stagnieren die Ungarischkenntnisse, weil die Sprache außerhalb der Familie kaum verwendet wird.<sup>9</sup>

Die Ungarischkenntnisse unserer HL-Studierenden decken ein breites Spektrum ab: manche können sehr gut (wenn auch oft nur mündlich) aktiv kommunizieren, am anderen Ende sind die *latent speakers*<sup>10</sup>, die Ungarisch als die Sprache ihrer Umgebung in verschiedenem Maß passiv kennengelernt haben, aber keine aktiven Sprachkenntnisse besitzen. Sie vertreten also verschiedene Typen der Zweisprachigkeit, die nach weiteren Kriterien klassifiziert werden können: Sprachbeherrschung, Sprachbiografie und Geschichte des eigenen Sprachgebrauchs, persönliche und familiale Verhältnisse zur ungarischen Sprache und zur ungarischen »Community« oder

---

<sup>8</sup> S. z. B. Pathy 2007.

<sup>9</sup> NB: Obwohl die Schulen im Burgenland gesetzlich verpflichtet sind, zweisprachige Unterrichtsprogramme anzubieten, und obwohl an einigen Schulen anderswo in Österreich Ungarischstunden für ungarischstämmige SchülerInnen organisiert werden, haben die meisten unserer HL-Studierenden keine Erfahrungen von schulischem Ungarischunterricht!

<sup>10</sup> Basham/Fathman 2008.

zum Ungarntum im Allgemeinen.<sup>11</sup> Diese Teilfaktoren müssen nicht im Einklang miteinander stehen: manche von unseren HL-Studierenden weisen trotz einer sehr starken Identifikation und emotionalen Bindung in Wirklichkeit so schwache Ungarischkenntnisse auf, dass sie ihr Ungarischstudium praktisch von Null beginnen müssen.

Mit dem akademischen Hungarologiestudium wird die »Sprachenkonfiguration« unserer HL-Studierenden umgeordnet: aus der HL (ob Muttersprache, L1, oder eher »L0«, ist eine weitere Frage) wird typischerweise die dritte oder vierte »studierte Sprache«, nach Deutsch und weiteren in der Schule gelernten Sprachen (Englisch, Französisch, Latein usw.). Der ungarischen Sprache wird eine neue Rolle zugeordnet, wobei viele Studierende auf unerwartete Schwierigkeiten stoßen.

### **3. Sprachbewusstsein (language awareness) im formellen HL-Studium**

Dass zweisprachig aufgewachsene Sprachlerner auch weitere Sprachen besser und leichter erlernen als ihre einsprachig erzogenen Vergleichsgruppen, ist durch viele Studien bestätigt worden<sup>12</sup> und dürfte sich v. a. mit ihren besseren metalinguistischen Fähigkeiten erklären: Zweisprachige können sprachliche Phänomene besser beobachten, unterscheiden und analysieren. Auf dieser Grundlage könnte man vermuten, dass unsere HL-Studierenden auch für ein formelles Ungarischstudium bessere Voraussetzungen mitbringen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein. Im Alltag des Unterrichts bekommt man oft den Eindruck, dass die metalinguistischen Fähigkeiten dieser Studierenden »blockiert« sind: Sie können auch diejenigen Kenntnisse von grammatischen Phänomenen, die sie im Schulunterricht anderer Sprachen hätten erwerben müssen, auf ihre HL Ungarisch nicht anwenden. Deshalb bleiben idiosynkratische, dialektale oder umgangssprachliche Abweichungen vom Standard in ihrem Ungarisch oft »fossilisiert« und können nicht

---

<sup>11</sup> Vgl. die Typologie von Carreira 2004.

<sup>12</sup> S. z. B. Sanz 2000; Cenoz 2003; Kuyumcu 2007, 81–83; Abu-Rabia/ Sanitsky 2010.

korrigiert werden; auch können diese Studierenden es als sehr frustrierend erleben, dass NichtmuttersprachlerInnen, die keine Vorkenntnisse des Ungarischen haben, manchmal sogar besser in Aufgaben abschneiden, die eine bewusste Analyse von sprachlicher Struktur voraussetzen.

Die typischen Probleme unserer HL-Studierenden befinden sich auf allen Ebenen der Sprachbeherrschung:<sup>13</sup>

- Phonologie (und Orthographie): Sie können lange und kurze Laute nicht immer unterscheiden (auch wenn die Quantitätsopposition mit Differenzen in Vokalqualität verbunden ist!).
- Morphologie (und Orthographie): Sie können Morphemgrenzen und Morpheme nicht immer identifizieren und haben deshalb auch Schwierigkeiten mit der »morphematischen« ungarischen Rechtschreibung. (Z. B. wird in der Form *elkezdetem* »ich begann« der Verbstamm *kezd* nicht erkannt, und deshalb wird das Wort einfach gemäß der Aussprache *elkesztem* geschrieben.)
- Morphosyntax: Sie haben Schwierigkeiten mit dem Verstehen grammatischer Formen (z. B. des Unterschiedes zwischen Illativ und Lokativ) oder ihren syntaktischen Verwendungen (z. B. Konditional statt dem subjunktiv verwendeten Imperativ).
- Wortschatz, Phraseologie: Sie produzieren idiosynkratische Formen und Ausdrücke, auch auf Grund von falsch gehörtem oder missverstandenen Input oder individuellen Analogien (z. B. *Vajdonság* statt *Vajdaság* »Vojvodina«; vgl. z. B. *újdon-ság* »Neuigkeit«), oder verwechseln ähnlich klingende Wörter (z. B. *holnap* »morgen« in der Bedeutung »Monat«, *hónap*). Diese Formen werden »fossilisiert« und etablieren sich in ihrem Sprachgebrauch.
- Pragmatik, Stilistik, Phraseologie: Sie können stilistische Nuancen, Register und Höflichkeitsgrade nicht immer richtig erkennen, und ihre Äußerungen sind manchmal unidiomatisch oder pragmatisch nicht adäquat (z. B.: formelles Anredewort kombiniert mit einem informellen Grußwort: *Szia, professzor!* »Hallo, Professor!«).

---

<sup>13</sup> Ausführlicher s. Csire 2008, Csire/Laakso 2011.

- Metalinguistische Analyse: Sie können ihre Lernziele nicht detailliert formulieren; sie haben oft ein subjektives Gefühl, dass sie Ungarisch »nicht gut genug beherrschen«, und wollen ihre Ungarischkenntnisse entwickeln, können aber nicht genau beschreiben, was dies bedeuten würde.

In Csire & Laakso (eingereicht) schlagen wir einige mögliche Erklärungen für diese Probleme vor. Diese sollen hier kurz zusammengefasst werden:

- Dass Ungarisch von Struktur her so »anders« ist, dass andere Sprachen beim Verstehen der ungarischen Grammatik überhaupt keine Hilfe bieten können, kann für gewisse Phänomene stimmen, so wie die Objektkonjugation. Es soll jedoch bemerkt werden, dass subjektiv empfundene, »psychotypologische« Ähnlichkeit auch zwischen unverwandten Sprachen und unterschiedlichen grammatischen Strukturen möglich ist: z. B. können Kasusendungen und Adpositionen als »Entsprechungen voneinander« empfunden werden.
- Der sogenannte »Fremdspracheneffekt« oder »foreign talking mode«<sup>14</sup>, d. h. dass in der Spracherlernung nicht die Muttersprache, sondern eine erlernte Fremdsprache als Modell und Lieferer von grammatischem Material dient, kann vielleicht die bestehenden Ungarischkenntnisse »blockieren«, so dass sie im Ungarischstudium nicht aktiviert werden können.
- Es ist möglich, dass nicht jede Art von »Zweisprachigkeit«, sondern erst ein relativ balancierter Bilingualismus das Erlernen weiterer Sprachen fördert.<sup>15</sup> Vielleicht sind unsere HL-Studierenden nicht zweisprachig genug, um von ihrer Zweisprachigkeit im Sprachstudium zu profitieren?
- Die Rolle der soziokulturellen Faktoren müsste genauer untersucht werden. Es scheint trotzdem, dass die Identifikation mit der Sprechergemeinschaft der Zielsprache noch nicht

---

<sup>14</sup> S. z. B. de Angelis/Selinker 2001, 56; Falk/Bardel 2010, 195.

<sup>15</sup> Vgl. Dillon 2009.

unbedingt das metalinguistische Bewusstsein oder das Verstehen der Grammatik fördert.<sup>16</sup>

#### **4. Schlussfolgerungen und weitere Fragen**

Wie oben angedeutet, liegt im Ungarischunterricht für HL-Studierende die größte Herausforderung in der »Bewusstmachung« grammatischer Strukturen. Die HL-Studierenden müssten befähigt werden, ihre Herkunftssprache bewusst zu analysieren, denn automatisch, in der heterogenen Unterrichtsgruppe zusammen mit typischen Fremdsprachlernenden, geschieht dies erfahrungsgemäß eher nicht. Deshalb wären gesonderte Ressourcen (Lerngruppen, Lehrmaterialien) für den Unterricht von HL-Studierenden unbedingt nötig.

Die oft vergessene Problematik der HL-Studierenden wirft weitere Fragen auf, die auf grundlegende Probleme im gesamten Sprachunterrichts- und Bildungssystem in Österreich und ganz Europa hinweisen. Erstens: Die Sprach- und Bildungspolitik in Österreich, und nicht nur in Österreich, nimmt die spezifischen Schwierigkeiten der HL-SprecherInnen und HL-Studierenden nicht wahr; Herkunftssprachen werden, falls überhaupt, entweder wie Muttersprachen oder wie Fremdsprachen unterrichtet, und auch in der Ausbildung von SprachlehrerInnen scheint die Erkenntnis dieser Problematik oft gänzlich zu fehlen.<sup>17</sup>

Zweitens: In der Sprachausbildung im Allgemeinen wurden in den letzten Jahrzehnten oft kommunikative Aspekte (simulierte, quasiauthentische Kommunikationssituationen, Umgang mit möglichst authentischen Sprachmaterialien), funktionale Sprachkennt-

---

<sup>16</sup> Vgl. Oh/Au 2005.

<sup>17</sup> So wie übrigens das Verständnis des fluiden und vielfältigen Charakters des Phänomens Mehrsprachigkeit und konkreter Probleme in der Handhabung mehrsprachiger Situationen. Laut Colin Baker (2008) liegt die Konzentration in der Ausbildung von LehrerInnen für Minderheiten- und Migrantensprachen allzu oft auf »soziokulturellen« Fragen, z. B. auf der interkulturellen Kommunikation, auf Kosten der praktischen Mehrsprachigkeitssituationen im Unterricht.

nisse (man soll kommunizieren können und sich trauen, die Zielsprache zu verwenden, ohne Angst vor Fehlern) und Interkulturalität (Kennenlernen »fremder« Kulturen, Toleranz und gegenseitiger Respekt) betont, im Gegensatz zur »trockenen Grammatik« und »realitätsfremden Beispielen« (*la plume de ma tante ...*) der klassischen europäischen Sprachunterrichtstradition. Jetzt scheint das Pendel zurückzuschwingen – es wird anerkannt, dass auch die Bewusstmachung der Grammatik und die metalinguistischen Fähigkeiten beim Sprachenlernen eine wichtige Rolle spielen.

Aus dieser Sicht ist sehr interessant, was die metalinguistischen Fähigkeiten unserer HL-Studierenden vom schulischen Sprachunterricht beweisen: Auch wenn die Studierenden im österreichischen Schulsystem jahrelang mehrere Fremdsprachen sowie Deutsch formell studiert und Grammatiken geübt haben, entsteht daraus offensichtlich noch keine allgemeine *language awareness* oder metalinguistische Fähigkeit, die beim Studium einer weiteren Sprache gleich eingesetzt werden könnte. Wäre es an der Zeit, darüber nachzudenken, wie Sprachen im Plural in Verbindung mit der Sprache als Phänomen unterrichtet werden könnten – nicht nur als Realisationen einer universalen grammatischen Logik (so wie in der alten, auf der lateinischen Grammatik basierenden Tradition), aber auch nicht nur als kulturspezifische Kommunikationsstrategien?

Und drittens sind die Probleme unserer HL-Studierenden ein Beispiel für oft vergessene Aspekte der Mehrsprachigkeit. Zusätzlich zur traditionellen ungarischen Minderheitenforschung und zur Erforschung des Ungarisch-als-Fremdsprache-Unterrichts brauchen wir weitere Studien, die von der spezifischen Situation der ungarischen »HerkunftssprachlerInnen« in Österreich und in anderen Ländern<sup>18</sup> ausgehen und die spezifische Problematik dieser Gruppe anerkennen – von Menschen, die mehrfache, fluide und überlappende Identitäten haben, die sich vielleicht nicht unbedingt als »Ungarn« identifizieren würden, die aber trotzdem eine ganz besondere Bindung zur ungarischen Sprache haben und diese weiterentwickeln und pflegen wollen.

---

<sup>18</sup> Zur Lage in Deutschland vgl. Illés-Molnár 2009.

## Literatur

- Abu-Rabia, Salim/Sanitsky, Ekaterina: Advantages of Bilinguals Over Monolinguals in Learning a Third Language. In: *Bilingual Research Journal* 33 (2010), 173–199.
- Baker, Colin: Postlude. In: Jasone Cenoz/Durk Gorter (guest editors): *Multilingualism and Minority Languages*. AILA Review 21. Amsterdam/Philadelphia 2008, 104–110.
- Basham, Charlotte/Fathman, Ann K.: The latent speaker: attaining adult fluency in an endangered language. In: *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 11 (2008), 577–597.
- Bodó, Csanád: Hungarian in Austria. In: Anna Fenyvesi (Hg.): *Hungarian language contact outside Hungary – Studies on Hungarian as a minority language* (Impact: Studies in Language and Society 20), Amsterdam 2005, 241–263.
- Carreira, Maria: Seeking explanatory adequacy: A dual approach to understanding the term Heritage Language Learner. In: *Heritage Language Journal* 2 (2004), 1.
- Cenoz, Jasone: The additive effect of bilingualism on third language acquisition: A review. In: *The International Journal of Bilingualism* 7 (2003), 71–88.
- Csire, Márta: Ungarisch-deutsche Zweisprachige im Sprachunterricht: Über die Problematik einer speziellen Zielgruppe. In: Johanna Laakso (Hg.): *Ungarischunterricht in Österreich = Teaching Hungarian in Austria*. Finno-Ugrian Studies in Austria 6. Wien 2008, 138–153.
- /Laakso, Johanna: Teaching the Heritage Language as a Foreign Language: on the Questions of Bilingualism and Minority Language Teaching in Austria. In: *ESUKA / JEFUL (Journal of Estonian and Finno-Ugric Linguistics)* 2–1 (2011), 93–108 (Online: <http://jeful.ut.ee/>).
- /Laakso, Johanna (eingereicht): L3, L1 or L0? Heritage-language students as third-language learners. (Eingereicht für eine thematische Publikation auf Grundlage der Beiträge der *Seventh Inter-*

*national Conference on Third Language Acquisition and Multilingualism*, Warschau 15.–17.9.2011.)

- Csiszár, Rita: Magyar nyelv és magyar közösségek Ausztriában: A nyelvcseré és nyelvmegőrzés vizsgálata a bécsi migráns és az alsóőri őshonos kisebbségek körében. (Unveröffentlichte PhD-Dissertation, Universität Pécs, 2007a.)
- Gondolatok a burgenlandi őshonos és a migrációs eredetű bécsi magyar kisebbség anyanyelvi oktatásáról a jogi szabályozás és a gyakorlat tükrében. In: *Iskolakultúra* (2007[b]), 136–149.
- *Hungarian in Austria: an overview of a language in context* (Working Papers in European Language Diversity 1). 2011. <https://phaidra.univie.ac.at/o:80724>
- De Angelis, Gessica/Selinker, Larry: Interlanguage transfer and competing linguistic systems in the multilingual mind. In: Jasone Cenoz/Britta Hufeisen/Ulrike Jessner (Hg.), *Cross-linguistic Influence in Third Language Acquisition: Psycholinguistic Perspectives*. Clevedon 2011, 42–58.
- Dillon, Anna M.: Metalinguistic awareness and evidence of cross-linguistic influence among bilingual learners in Irish primary schools. In: *Language Awareness* 18:2 (2009), 182–197.
- Falk, Ylva/Bardel, Camilla: The study of the role of the background languages in third language acquisition. The state of the art. In: *IRAL (International Review of Applied Linguistics in Language Teaching)* 48 (2010), 185–219.
- Gal, Susan: *Language Shift: Social Determinants of Linguistic Change in Bilingual Austria*. New York/San Francisco/London 1979.
- Illés-Molnár, Márta: Anyanyelv és idegen nyelv között félúton. A magyar nyelv oktatása és a németországi magyar diaszpóra. In: *THL2/Journal of Teaching Hungarian as a 2nd Language and Culture* 5 (2009), 58–65. Online: <http://epa.oszk.hu/01400/01467/00006/pdf>
- Imre, Samu: *A felsőőri nyelvjárás*. (Nyelvtudományi Értekezések 72) Budapest 1971.

- *Felsőöri tájszótár*. Budapest 1973.
- Kuyumcu, Reyhan: Metasprachliche Entwicklung zweisprachig aufwachsender türkischer Kinder im Vorschulalter. In: Michael Hug/Gese Siebert-Ott (Hg.): *Sprachbewusstheit und Mehrsprachigkeit* (Diskussionsforum Deutsch, Band 26). Baltmannsweiler 2007, 79–94.
- Oh, Janet S./Au, Terry Kit-fong: Learning Spanish as a Heritage Language: The Role of Sociocultural Background Variables. In: *Language, Culture and Curriculum* 18 (2005), 229–241.
- Pathy, Livia: Fremdsprache oder Muttersprache? Ungarischunterricht in inhomogenen Lerngruppen im Burgenland. In: *WEBFU* 1/2007 (<http://webfu.univie.ac.at/>).
- Sanz, Cristina: Bilingual education enhances third language acquisition: Evidence from Catalonia. In: *Applied Psycholinguistics* 21 (2000), 23–44.
- Van Deusen-Scholl, Nelleke: Toward a Definition of Heritage Language: Sociopolitical and Pedagogical Considerations. In: *Journal of Language, Identity, and Education* 2 (2003), 211–230.
- Zwitter, Deva: *Legal and Institutional Framework Analysis: Hungarian in Austria* (Working Papers in European Language Diversity 13). 2012. <http://phaidra.univie.ac.at/o:105397>

## **A Pragmatic View of Heritage Language and Its Relation to HSL**

New roads in language teaching, new roads in the transfer of culture: the continuous search for new possibilities characterizes every teacher eager to develop his or her craft. Yet a debate concerning new methods or approaches cannot be held in the case of language students who are of Hungarian descent, yet still need to learn Hungarian, for little attention has been paid to their unique requirements. Indeed, at most we can consult a scattering of studies that—according to laymen—utilize methods used in native language training while those working in the field interpret these studies as examples of Hungarian as a Second Language (HSL).

This is to be expected, for heritage language learners typically display a wide range of language ability and can possess anything from beginner, to highly advanced language levels. Verbal skills are generally more common, while fluency is emphasized over accuracy. It is for this reason that heritage learners—after completing a written language competence test—almost always find themselves amongst »real« foreigners being taught in university courses or language classes utilizing HSL methods. For students like these, the material being covered in this type of course is frequently unnecessary and can, in some instances, even require the completion of tasks that are decidedly harmful in nature. The result: the student who knew a bit more than the others at the beginning of the course starts to lag behind, eventually losing his/her self-confidence. In many cases, by the end of the course this student often shows the least development. Having lost all sense of motivation, the heritage learner becomes far less interested in learning more about the Hungarian language or culture.

In Sunday/Weekend Hungarian Schools operating outside of Hungary, parents usually enroll children between the ages of eight and fourteen as a way to preserve the family's connection to Hun-

gary's language and culture. In many places youth groups are also available to high school students. Teachers of these courses either utilize the curricula and textbooks written for native Hungarian speakers, or they create their own course materials based on these same sources. In institutions such as these students face perhaps a greater challenge in comparison to that experienced by a heritage learner placed in an HSL program; from the very beginning, they find themselves far behind the level demanded by textbooks intended for their counterparts living and studying in Hungary. They do not understand the vocabulary used in reading selections and, by the time they overcome the hurdle of vocabulary, their willingness to continue is gone.

In this lecture I would like to outline possible solutions for the current situation while also calling attention to certain factors that must be taken into consideration. At the same time, I intend to describe the kind of methods used in programs created for the purpose of educating heritage learners at the Balassi Institute in Budapest, Hungary. Emphasis will be placed on language usage as one of the most important aspects of culture; increasing students' awareness of language behavior therefore allows us to develop both linguistic and (inter)cultural competence.

### **Structural and Developmental Aspects of Linguistic Abilities Displayed by Heritage Learners**

The list of general characteristics is lengthy. Among the many traits displayed by those who have only learned a language at home, within the family circle, a lack of linguistic awareness is also characteristic of Hungarian as a heritage language. Verbal skills are far more dominant than written ones, unstructured use of (written and oral) expressions, not surprising given the fact that comprehension is usually valued above accuracy by the language community. Elements of children's speech—or »baby talk«—are frequent. Semantic selection is frequently not based on those stylistic demands imposed by the given context, while elements of formal linguistic requirements are either missing, used improperly, or appear randomly. Knowledge pertaining to language usage—such as how and

when to utilize the formal you versus the informal you, the appropriate form for speech acts—is frequently inadequate.

Language communities unconsciously establish the following order of magnitude in language ability: attention is always paid first and foremost to the size of a speaker's vocabulary. Accent follows; has the speaker got an accent? Does his/her speech seem foreign, or does the speaker »talk nicely«? Correct spelling is next, while grammar usage—does he/she »talk right«?, i.e., use the right cases, conjugate verbs correctly—is last. This short description adequately shows that the standards imposed by a community composed of laymen is not going to be the same as those expected by a teacher responsible for language development.

Not only is it of great importance to discover why a heritage learner has chosen to learn Hungarian, it is also necessary to lay out what goals he or she would like to attain. While HSL learners also frequently want to define what language level they wish to reach, the much more uneven language ability possessed by heritage learners—who actually use a kind of interlanguage—makes it far more difficult for a teacher to map out which areas require additional work. It is therefore essential to define what results can be (and are) expected in the course of the program. If, for example, the student is motivated by emotional reasons, failure in reaching a set of irrationally high goals can result in a feeling of emotional failure. The other important factor is to urge them to put effort into something that has always »come naturally« to them; in other words, unlike their counterparts in Hungary, prior their participation in a language course, they have never studied this language in a conscious way and have never, for example, been exposed to grammar. In the case of heritage learners, we cannot speak of beginning a language with the very basics, but rather of a kind of language learning that demands a combination of methods used in both native and foreign language education.

The question of how to define which areas must be brought to the students' awareness is also a sensitive one. The teacher must decide what level and type of language aspects should be addressed, based on the given individual's or group's needs and as a reflection of their foreign language knowledge and grammatical meta-language. From the time they were small children, heritage learners

have heard the imperative and therefore know how to use the correct expressions. While phrases such as *Tedd le!*, *Hagyd abba!*, *Menj innen!* cause no problems, writing them using the correct Hungarian spelling does. In our experience, it depends on the group and the students' requests whether or not they learn these spellings mostly »by ear«, with help from the teacher, or prefer to learn this according to group the words according to verb endings, the way HSL students do.

### **Language as a Function of Identity**

As previously mentioned, the emotional aspects governing a heritage learner's language ability play a large role in determining the learning process. In the case of third or fourth generation, young Hungarians who have grown up abroad, defining themselves as Hungarian is optional. They can, for instance, also opt not to use the language spoken by their grandparents, great-parents or other relatives and instead communicate with family members in their adopted country's language. According to Ferenc Gereben's research concerning the relationship between language and identity, Hungarians living in minority circumstances are more likely to feel that an attachment to language, culture, or certain historical and religious traditions bears far more weight in defining their Hungarian identity than blood origins do<sup>1</sup>. A lack of a connection to the Hungarian language can also play an important role in self-identity.

This statement is supported by the fact that the importance of the Hungarian language is emphasized far more in regions where few Hungarians live, while less so in places where a larger population is found<sup>2</sup>.

It therefore follows that if a young person of Hungarian descent feels he or she is capable of expressing himself or herself in a nuanced way, similar to how those living in Hungary can, then the initial feeling of being »different« or »foreign« disappears. Fulfilling lingu-

---

<sup>1</sup> Gereben 1998, 97f.

<sup>2</sup> Ibid.

istic ability therefore leads to the fulfillment of a heritage learner's Hungarian identity.

In short, psychological obstacles cannot be ignored; teachers must realize that—in the case of heritage learners—drawing attention to certain mistakes can make the student feel his or her identity is being questioned. Teachers face an incredibly difficult challenge in convincing students that things they have always used—albeit in other surroundings—are actually incorrect, even if these inaccuracies helped them to fulfill their linguistic needs and replaced a missing function. Students may begin to question whether or not someone who does not speak Hungarian correctly can still be considered Hungarian. The right amount of diplomacy and reassurance can naturally keep the student from losing his or her sense of motivation, but the teacher must always keep the students' sensitivity in mind.

Other than obvious grammatical functions, attention should also be paid to the teaching of the rules governing certain linguistic behavior—rules frequently related to correct grammar usage as well. A typical example is found in the way the correct intonation is not used by students who otherwise speak Hungarian well. Intonation is frequently a subject only addressed in beginner level HSL groups; if advanced level students can express themselves correctly and well, then teachers do not draw their attention to the fact that they are not using the right intonation. A partner who is a native speaker, however, will automatically assume that any request in a question form put forth with a descending intonation, as opposed to the correct, rising-descending intonation is impolite and interpreted as a—rude—command.

Students capable of producing correct utterances displaying proper vocabulary and grammar usage no longer receive the kind-hearted forgiveness generally given to foreigners trying to speak Hungarian; native speakers do not view them as being foreign, which is why natives rarely realize that the mistakes being made are not a negative aspect of the speaker's (or, in a much worse case a group's) personality, but rather the product of pragmalinguistic or sociopragmatic deficiencies<sup>3</sup>. The speaker is neither impolite, agg-

---

<sup>3</sup> Thomas 1983, 95f.

ressive nor stupid, but has unwittingly and unintentionally broken the rules simply because they are completely unknown.

If, however, heritage learners feel they fail to make contact with native Hungarian speakers who either deliberately or unconsciously send negative feedback in the course of conversation, then the heritage learner will not want to accept the role being offered. Eventually, the individual decides to belong to a different community or culture that is more forgiving of his or her linguistic capabilities.

Let us examine two of the most common issues in linguistic politeness—greetings and the proper usage of the informal or formal you—from the point of view of a heritage speaker. According to Hungarian culture, greetings are (even today) an important sign of an individual's politeness. Since greetings usually initialize each interaction, the correct usage can be decisive in forming the right kind of impression. In the course of interviews I took with American-Hungarian students attending classes at the Balassi Institute, one student described the situation in the following way: »Well, you have to say hello. It's so important that if you don't, everyone looks at you funny. Here you have to, so I learned how.« Hungarians greet one another upon stepping into an elevator, then say good-bye when leaving the elevator. Hungarians greet one another in a lot of situations and places that seem strange, intrusive or totally unnecessary within the context of American culture. Native Hungarians, however, do not compare the differences between American and Hungarian customs: they simply decide that American-Hungarians are extremely rude. If the teacher clarifies this cultural issue, then students are able to behave in the appropriate manner.

Use of the formal you is also a source of great difficulty for those who come from an English-speaking background. This is partly due to the way the informal you is only used among members of diaspora language communities, a custom that is widespread.<sup>4</sup> While it is perfectly natural for adults to address one another with the informal you, children are also not required to use formal expressions, even if they have left childhood behind and are now teenagers or young adults who should be capable of using it. In

---

<sup>4</sup> Fenyvesi 2005, 313f.

Hungary, correct usage of the formal you is a sign of having reached adulthood. Heritage learners can only protect themselves from the kind of infantilism assigned to foreign speakers if they learn to use the formal you. This, however, frequently proves difficult due to certain established habit as well as the fact that heritage learners are psychologically uncomfortable with the feeling that—in their opinion—the formal you generates a kind of distance not only in connection to the person they are speaking with, but also to the language and speech act itself. It takes a long time for students to learn how to exploit the advantages offered by formal you usage and thereby rid themselves of the feeling that forms such as these are a burden. To quote another American-Hungarian student:

The formal you is really strange to me. If I don't know what to use, I just avoid having to say the *te*, *maga* or *ön*. If I'm talking to someone with the informal you, then we can have a good time talking about anything, but if I have to use the formal you, then I have to watch out and be really careful about what I say, so I don't say much at all.

The frustration experienced by students can perhaps be lessened if a quotation from the famous Hungarian author, Dezső Kosztolányi, is used to point out the unique customs characteristic to using Hungarian in Hungary while simultaneously awakening students' interest in the historical and cultural reasons surrounding their development:

Linguists can reveal the hidden paths and twists and turns a form of politeness takes from culture to culture, in its own kind of international circulatory system. There is nothing more unique than the vocabulary used by a people to express politeness. An entire history lurks behind this, either adding deeper shades of color, or bleaching it pale (Kosztolányi).

There is a process in which intercultural competence between Hungarians can be reached, thereby delicately solving the conflict created by having to relearn the customs of a culture one holds to be his or her own. By following the rules of language usage, the

messages communicated in hidden forms will create a positive impression. As a result, the speaker will be able to realize his or her intention with grammatically correct utterances placed in the correct context, while listeners will feel the speaker possesses good manners. One of the most important tasks in the continuously evolving field of language instruction is therefore the need for language teachers to begin education by increasing awareness of intercultural pragmatic competence.

How can instruction of heritage learners be improved? How can the job of teachers working in isolation from one another be made easier? How can the needs of a heritage learner be met in a university setting? The answer to these seemingly different situations is the same: by developing the kind of strategies, curricula, teaching materials and teaching methods required by heritage language learning. The instructor teaching a group of children in weekend schools faces the same challenges posed by developing various forms of an interlanguage that a university instructor deals with when teaching the one heritage learner placed in a group of »real« foreigners. Each situation requires differentiation and the creation of tasks tailored to the student's needs. It is with this goal in mind that the Balassi Institute has established eMagyariskola, a website devoted to demonstrating different teaching methods, while also making class plans and other teaching materials available to all those who wish to explore new possibilities. It is our hope that generating a virtual professional community will lead to an increased exchange of those methods and tools that have proved effective.

### **Opportunities in Creating a Language Community Outside of Hungary**

Even the most modern means of information exchange—such as those offered by the internet or web 2 applications—cannot replace the value of interpersonal connections and relationships. There are, however, opportunities to develop »real-time« connections between Hungarian communities and those studying Hungarian abroad, or with the cultural and educational institutions available in Hungary. It is one of the duties of Hungarian Cultural Institutes

operating abroad and instructors, visiting professors sent from Hungary to establish contact and maintain connections with the Hungarian communities living in a given country and devoted to promoting Hungarian culture.

For individuals of Hungarian descent, the presence of native-speaking Hungarians currently living abroad provides a serious opportunity for increasing motivation as well as offering opportunities for language practice, the same way time spent at a Hungarian university can accomplish the same.

First and foremost, it is our task to establish a methodology for the instruction of heritage language learners. Teaching materials must be created with the goal of addressing the problems specific to their particular situation. Increased care must be taken in teaching advanced level students linguistic elements rarely taught at an advanced level.

The ultimate goal is therefore for heritage learners to be able to step into the kind of supportive system that views them not as a burden or the kind of student language teachers label as being impossible to teach. The world today has expanded to include a vast array of opportunities in defining cultural identity; it is time we offer a helping hand to those heritage language learners who have—due to failures and misunderstanding—felt discouraged from continuing to develop their language ability. By doing so, the circle of culture and language binding Hungarians together throughout the entire world will not be broken.

## References

- Fenyvesi, Anna (Hg.): Hungarian Language Contact Outside Hungary. Amsterdam 2005.
- Gereben, Ferenc: Az anyanyelv az identitástudat szerkezetében [Die Muttersprache in der Struktur des Identitätsbewusstseins]. In: *Regio* 9/2 (1998), 95–112.
- Kosztolányi, Dezső: *Nyelv és lélek* [Sprache und Seele]. Budapest 1990.
- Thomas, Jenny: Cross-Cultural Pragmatic Failure. In: *Applied Linguistics* 4 (1983), 91–112.
- Interviews with students of the Hungarian Studies Scholarship Programme were taken in Balassi Institute in 2005.

## **Ungarische Faktitiva und Kausativa im kroatischen Kontext im Spiegel einer Übersetzungsanalyse**

Einer der vielfältigsten Problemkomplexe der verbalen Morphosyntax betrifft die in der ungarischen sprachwissenschaftlichen Fachliteratur traditionell als Aktionsart bezeichnete sogenannte Diathese, d. h. das Genus Verbi (gr. διάθεσις, engl. *voice*), die sich durch den Rektionsrahmen des Verbs auch auf den syntaktischen Aufbau des Satzes auswirkt und gleichzeitig dessen Transformationsfähigkeit umfasst. Die Kategorie Genus verbi einer Verbform oder einer Verbalphrase kodiert das Verhältnis zwischen den semantischen und grammatischen Rollen der verbalen Ergänzungen in der jeweiligen Satzkonstruktion; oder, nach der Definition der akademischen Grammatik<sup>1</sup>, bezeichnet die Diathese das Verhältnis zwischen dem Verb und dem sogenannten Agens. Im Hintergrund verbirgt sich ein universales sprachliches Phänomen, nämlich dass Agens bzw. Patiens eines verbalen Vorgangs/Zustands oder Geschehens nicht unbedingt als Subjekt realisiert werden, sondern auch andere morphosyntaktische Formen erhalten können (Objekt, Adverb) bzw. dass, andersherum betrachtet, das grammatische Subjekt des Satzes nicht unbedingt agieren muss, sondern ihm auch andere, mit dem verbalen Inhalt verbundene, funktionale (thematische) Rollen zukommen können (z. B.: *A ház el lett adva. A kérdés megizzasztotta Laci. A főnök megvárakoztatta a munkásokat. Jutka a szomszéddal ásátja fel a kertet.* [›Das Haus wurde verkauft.‹ ›Die Frage brachte Laci in Schweiß.‹ ›Der Chef ließ die Arbeiter warten.‹ ›Jutka ließ den Garten vom Nachbarn umgraben.‹]).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Keszler 2000, 84.

<sup>2</sup> Die Problematik der Diathese ist dadurch eindeutig mit den sogenannten thematischen Rollen der verbalen Valenz verbunden (Agens, Thema,

Die Sprachen der Welt kennen insgesamt etwa 8 bis 9 Klassen der Diathese,<sup>3</sup> von denen jedoch nicht alle Typen in allen Sprachen vertreten sind. Darüber hinaus kann sich eine gegebene Verbartfunktion in den einzelnen Sprachen auch in verschiedenen strukturellen Formen manifestieren (z. B. wird eine der typischsten Formen der Passivkonstruktion im heutigen Ungarischen und in den meisten indoeuropäischen Sprachen durch Zusammensetzung aus der Kopulaform des Verbs *sein* und einer infiniten Form des Hauptverbs gebildet, während die Passivform des Verbs im Lateinischen auch durch das synthetische Verfahren der Derivation zustande kommen kann.) Dies hat weitreichende Folgen für die syntaktischen und morphologischen Eigenschaften von Sätzen, die die gleiche Bedeutung und die gleiche Verbart aufweisen, jedoch in unterschiedlichen Sprachen zustande kommen. Aus dem oben Erörterten folgt, dass die Unterschiede zwischen solchen Sätzen je nach Sprache auch dann ziemlich groß ausfallen können, wenn es sich um Sprachen handelt, die zu derselben Sprachfamilie oder zu demselben Sprachtyp gehören. Für die angewandte Sprachwissenschaft bedeutet dies, dass die Genera Verbi in allen Bereichen des Fremdsprachenunterrichts und der Übersetzungsarbeit eine große Herausforderung bereiten, aber gleichzeitig auch zahlreiche wertvolle Forschungsthemen für theoretisch angelegte Forschungen wie für die kontrastive Sprachbeschreibung oder die Sprachtypologie bieten.

Die vorliegende Forschungsarbeit fokussiert auf ein (im Kontext der indoeuropäischen Sprachen ziemlich einzigartiges) Genus Verbi der ungarischen Sprache, nämlich auf die kausativen und faktitiven Verben. Dabei wird mit der kontrastiven Methode der Frage nachgegangen, auf welche Art und Weise in einer begrenzten Verbgruppe kausative und faktitive Bedeutungsinhalte in eine Sprache (in diesem Fall ins Kroatische) übersetzt werden können, in der diese Aktionsart nicht vorhanden ist. Für die vorliegende Fallstudie wurde die kroatische Übersetzung des Romans *Die Glut* von Sándor Márai

---

Experiens, Patiens usw.), die von Fillmore 1968 ausführlich herausgearbeitet wurden.

<sup>3</sup> Marković 2012, 205 gibt im Hinblick auf die Verbarten zusammenfassend folgende Kategorien an: passive, antipassive, pseudopassive, mediale, reflexive, applikative, zirkumstantielle, faktitive, kausative usw.

mit dem Original verglichen, wobei die Ausdrücke mit kausativen und faktitiven Verben bzw. ihre kroatischen Entsprechungen analytisch erfasst wurden. Die aus der Ausgangssprache gewonnenen und in einem Korpus erfassten kausativen und faktitiven Verben wurden nach Abaffy<sup>4</sup> in vier Klassen unterteilt, und die entsprechenden kroatischen Verbgefüge anhand dieser Typologie analysiert. Unsere Arbeitshypothese, die einzelnen Untergruppen der ungarischen faktitiven und kausativen Verben (also die mit direktem und diejenigen mit indirektem Objekt) könnten auf unterschiedliche Weise ins Kroatische übersetzt werden, wird durch die Ergebnisse bestätigt. Zweck der Arbeit war es vor allem, diese Entsprechungen je nach Untergruppen darzulegen und zu typisieren und dadurch ein detailreicheres Bild über die kontrastiven Unterschiede der Funktionsweise beider Sprachsysteme im Bereich der Kausativität bzw. Faktitivität zu gewinnen.

1.1 Die in der ungarischen Grammatik als Veranlassen oder Einwirken bezeichnete Kategorie wird in der internationalen Forschungsliteratur (und nach ihr in der ungarischen generativen Sprachwissenschaft, z. B. bei Kiefer<sup>5</sup>) vorwiegend aus einem semantischen bzw. logischen Ansatz heraus behandelt und dem Phänomen der Kausativität zugeordnet, die wiederum in der Regel innerhalb der noch allgemeineren grammatischen Kategorie der Transitivität behandelt wird. Die Kausativität wird dadurch eindeutig mit der Variabilität der Verbvalenz verbunden<sup>6</sup>, da es z. B. im Englischen zahlreiche Beispiele dafür gibt, wie ein ursprünglich monovalentes (intransitives) Verb durch Satztransformation (durch die Einfügung eines Objektarguments) ohne morphologische Veränderungen kausativ gemacht werden kann (*They marched to the station* → *John marched **them** to the station*). Neben der Erweiterung der Argumentstruktur werden in der Forschungsliteratur auch die transitiven Formen als eine wichtige Erscheinungsform der Kausativität erwähnt, die ein suppletives Verbpaar mit intransitiven Verbformen von ähnlicher Bedeutung bilden (dazu gehört z. B. das letztere Glied des

---

<sup>4</sup> Abaffy 1977.

<sup>5</sup> Kiefer 2007, 226–230.

<sup>6</sup> u. a. Lyons 1977, 488–494.

oft zitierten Verbaars *to die – to kill*)<sup>7</sup>. Andere Autoren<sup>8</sup> behandeln zusammen mit der Kausativität auch die Verben mit zwingender bzw. manipulativer Bedeutung (sie umfassen den Bedeutungsgehalt: ›befehlen‹, ›verlangen‹, ›jm. zu etwas bewegen‹ usw.), die praktisch als aktive Verben semantisch explizieren, wie das Subjekt auf das tatsächliche Agens einwirkt, während das Verb für das eigentliche Ereignis (je nach Struktur der jeweiligen Sprache) als Infinitivweiterung oder in einem untergeordneten Nebensatz (z. B. in der semantischen Struktur ›er/sie hat ihn/sie gebeten, etwas zu machen‹) realisiert wird.

In der ungarischen Sprache können die kausativen und faktitiven Verben offensichtlich nur mit einiger Mühe in diese Rahmen eingesetzt werden, und zwar nicht nur unbedingt wegen ihres charakteristischen, agglutinationsbedingten Suffixsystems. Auch wenn nämlich einige der oben erwähnten Verfahren im Ungarischen angewandt werden (Verbgefüge mit manipulativen Verben sind ja möglich), bilden diese kein systematisches Paradigma, so wie es beim ausgesprochen produktiven und automatisierten Bildungsmechanismus der verbalen Kausativität mit dem Suffix *-(t)At* der Fall ist.<sup>9</sup> Darüber hinaus postulieren die ungarischen Veranlassungsverben (insbesondere die tatsächlichen Veranlassungsverben<sup>10</sup>) ein viel spezifischeres Verhältnis zwischen dem grammatischen Subjekt und der Handlung, da bei ihnen das Subjekt nicht aktiv an der Handlung beteiligt ist, sondern vielmehr nur motivierend und impulsgebend fungiert (im Gegensatz zum englischen Verb *kill*, das – bei einem Subjekt mit dem semantischen Merkmal [+lebendig] – die aktive Beteiligung des Subjekts am Grundereignis kodiert).

---

<sup>7</sup> Ebd., 489.

<sup>8</sup> Batistić 1978, 76–79.

<sup>9</sup> Übrigens wird bei den oben erwähnten Verfahren zur Bildung kausativer Bedeutungsinhalte (z. B. den Konstruktionen mit manipulativen Verben vom Typ »X führt Y herbei«) das Veranlassen nicht durch Elemente ausgedrückt, die speziell für diese Rolle grammatikalisiert wurden, sondern durch ein nicht schematisiertes Lexem mit vollem Begriffswert, das in einer semantisch motivierten Beziehung zum Hauptverb steht.

<sup>10</sup> Vgl. MMNyR. (1961:2002)

Drittens kommen kausative Bedeutungsinhalte im Ungarischen durch ein grammatisches Morphem zustande, das die oben erwähnte »Nichthandlung« des Subjekts rein schematisch kodiert, jedoch kein begrifflich erfassbares Element der Motivierung detailliert darstellt, während die zwingend-manipulativen Verben als autosemantische, aktive Verben die Art des Einwirkens des Impulsgebers auf das Agens auch begrifflich vereindeutlichen. Daraus ist also ersichtlich, dass die internationale Fachliteratur auch eine Vielzahl von Verben als kausative bzw. faktitive Verben einstuft, die in der ungarischen grammatikwissenschaftlichen Tradition als rein aktive transitive Verben und nicht kausative oder faktitive Verben (nicht einmal als Kausativa) definiert werden. Dementsprechend definiert auch Batistić<sup>11</sup> Kausativität/Faktivität in einem weiten Sinne, indem er nur den Objektbezug der Handlung (also die Transitivität) bzw. ihren absichtlichen Charakter als Grundkriterien festlegt und die »Nichthandlung« des Subjektes, traditionell eines der wichtigsten Kriterien des Begriffs der Kausativität bzw. Faktitivität im Ungarischen, überhaupt nicht betont.

1.2 Aus funktional-semantischer Sicht stellen die ungarischen kausativen und faktitiven Verben zusammengesetzte Ereignisse dar, d. h. sie drücken die Verursachung eines kompakten, abgeschlossenen Ereignisses durch einen nicht beteiligten Initiator aus.<sup>12</sup> Konstruktionen mit kausativer/faktitiver Verbform gelten also logisch als eigenartige Ausdrücke mit zwei Agens, in denen das tatsächliche Agens (das logische Subjekt) in Akkusativ oder Ablativ steht, während der Initiator der Aktion zum grammatischen Subjekt des Satzes erhoben wird. Obwohl die ungarischen Grammatiklehrbücher die Suffixe *-(t)At* als wichtigste Instrumente zur Bildung kausativer und faktitiver Verben betrachten, sind sich die Theoretiker der Forschung einig, dass Kausativität bzw. Faktitivität auf der semantisch-funktionellen Ebene zu deuten sind und keinesfalls nach morphologischen Kriterien (nach dem Vorhandensein bzw. nicht Vorhandensein der Suffixe *-(t)At*).<sup>13</sup> Der Grund hierfür ist, dass sich unter den

---

<sup>11</sup> Batistić 1978, 75.

<sup>12</sup> Komlósy 2000, 217.

<sup>13</sup> Ebd., 23.

kausativen und faktitiven Verben auch solche befinden, die nicht mit den Suffixen *-(t)At* gebildet werden bzw. dass nicht unbedingt alle mit diesen Suffixen gebildeten Verben als tatsächlich kausativ oder faktitiv gelten. Das heißt, auch die Grenzen der Kausativität und Faktitivität sind (ebenso wie bei mehreren anderen Genera Verbi), keine festen Isoglossen, sondern vielmehr verschwommene Übergänge,<sup>14</sup> da zahlreiche Verben, bei denen die zur Bildung der kausativen und faktitiven Verben erforderlichen Suffixe isoliert werden können, semantisch nicht als kausative bzw. faktitive, sondern als einfache aktive Verben gelten (vgl. ung. *nyomtat* (›drucken‹), *tolat* (›rückwärts fahren‹)). Unter anderem trägt auch diese Asymmetrie zwischen Form und Funktion dazu bei, dass einem in der ungarischen Grammatikographie verschiedene Klassifikationen begegnen, die je nach Studie unterschiedliche Aspekte zu dieser Frage (wie z. B. die Transitivität des Grundverbs, den Charakter des Initiators oder die Art des Grundverbs usw.) berücksichtigen.<sup>15</sup>

1.2.1 Die in den letzten Jahrzehnten erschienenen Grammatiken des heutigen Ungarischen unterscheiden grundsätzlich vier verschiedene Aktionsarten (die aktive, die mediale, die reziproke und die kausative), wobei in sprachhistorischem Kontext auch auf

---

<sup>14</sup> Zu den Überschneidungen zwischen den einzelnen Genera Verbi bzw. zur Polyfunktionalität der in den einzelnen Verbartfunktionen typisierten Suffixe vgl. die praktisch angelegte Zusammenfassung von Hegedűs 2006.

<sup>15</sup> Die Verflechtung zwischen faktitiven, kausativen und reinen transitiven Verben zeigt sich bereits in den Terminologien in den Arbeiten, die im vergangenen Jahrhundert zur Kausativität/Faktitivität vorgelegt wurden und die eine Vielzahl an Abstufungen berücksichtigten (vgl. dazu ausführlich: Abaffy 1977, 9–12). Móricz Szilasi (1894, 187–191) sprach bereits vor der Jahrhundertwende von perfekten und nicht perfekten kausativen und faktitiven Verben und reinen transitiven Verben, während die akademische Grammatik ein halbes Jahrhundert später die Veranlassungswörter, zwar nach anderen Kriterien, ebenfalls drei Gruppen zuordnete: (tatsächliche, nicht perfekte und scheinbare Kausativa/Faktitiva). (MMNyR 1960, 202–203). Die akademische deskriptive Grammatik (Keszler 2000, 86) folgt einem anderen Konzept, indem sie feststellt, dass von den Verben mit den Ableitungssuffixen *-at/-et*, *-tat/-tet* nur diejenigen als kausative/faktitive Verben gelten, die aus aktiven Verben gebildet wurden.

die zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts untergegangene Passivform hingewiesen wird. All diese vier Verbarten kommen der Agglutination entsprechend durch Derivation zustande.<sup>16</sup> Die heutige Standardform des Kroatischen bietet hingegen eine ganz andere Skala von Aktionsarten an. Außer den aktiven und medialen Verben gibt es zwar reziproke und passive Verbformen, die Bildung der beiden letzteren zeigt jedoch eine starke morphologische Verflechtung. Hierzu kommt, dass kausative und faktitive Verben im Kroatischen komplett fehlen. Dies legt bereits den Schluss nahe, dass die Vermittlung der ungarischen kausativen und faktitiven Verben in kroatischem Kontext auf mehreren Ebenen des Lernprozesses schwierig ist, und dass auch bei Übersetzungen die gleichen Probleme auftauchen. Kausativität/Faktivität werden übrigens in den meisten europäischen Sprachen sehr verschieden ausgedrückt, und auch im Vergleich zum Ungarischen zeigt sich ein abweichendes Bild. Im Lateinischen sowie in den neolateinischen und germanischen Sprachen gibt es aus grammatikalisierten Verben oder Hilfsverben auf analytischem Wege gebildete Verbgefüge wie z. B. *er ließ sie einsperren* oder *wir heißen sie aushalten*, engl. *she had/made the car repaired*, lat. *fecit renovari* usw., ihre Anwendung und Distribution jedoch weichen von denen der ungarischen kausativen und faktitiven Verben ab. Die meisten slawischen Sprachen drücken hingegen die Kausativität anders aus, durch die enge genetische Verwandtschaft bedienen sie sich jedoch ähnlicher Lösungen. Bei diesen Sprachen ist die Kausativ- und Faktitivbildung nicht einmal in dem Maße paradigmatisch wie in den oben erwähnten anderen indoeuropäischen Sprachen, d. h. sie verfügen über keine distinktiven grammatischen Elemente (Suffixe bzw. Hilfsverben), die gezielt dem Ausdrücken der Kausativität/Faktivität dienen würden. In zahlreichen Fällen bleibt die kausative bzw. faktitive Bedeutung auf der Oberfläche sogar völlig unmarkiert, wobei nur aus den

---

<sup>16</sup> Eine Ausnahme stellt die passive Diathese dar, die gerade weil die Derivation allmählich in den Hintergrund rückt, durch ein Verbgefüge zustande kommt. Gegebenfalls können auch transitive aktive Verben (3. Person Plural) mit unpersönlicher Satzstruktur (wie eine Art Parenthese) an der Passivbildung beteiligt sein. (z. B. *Ellopták a kocsimat.* [›mein Auto wurde gestohlen‹, wortwörtlich ›sie haben mein Auto gestohlen‹]).

übrigen lexikalischen Elementen des Satzes aus dem Kontext oder anhand pragmatischer Kenntnisse darauf geschlossen werden kann, dass das Subjekt des Satzes nicht unmittelbar agiert.<sup>17</sup> Auf die Kausativität/Faktivität kann zwar im Kroatischen in vereinzelt Fällen auch ein grammatikalisches Hilfsverb hinweisen, das vom Verb ›geben‹ (kroat. *dati*) abgeleitet ist (*dali smo oprati tepih* – wortwörtlich ›wir gaben [jemandem] den Teppich zum Auswaschen‹), aber diese Ausdrucksart wird im Kroatischen nur sehr geringfügig verwendet, und die Anzahl von Verben, die geeignet sind, mit dem obigen Verfahren Kausativität/Faktivität auszudrücken, ist sehr eingeschränkt.<sup>18</sup> Da die slawischen Sprachen strukturell sehr ähnlich funktionieren, werden bei der Untersuchung der Kausativität/Faktivität auch bei anderen slawischen Sprachen vermutlich ähnlich komplizierte Zusammenhänge dargelegt.

1.2.2 Aus diesem Grund bildete die Frage, wie die Kausativität/Faktivität des Ungarischen in anderen Sprachen wiedergegeben werden kann, bereits früher den Gegenstand von Forschungen. In der vorliegenden Arbeit soll nur auf die Arbeiten mit slawistischen Bezügen hingewiesen werden. Árpád Mihalovics<sup>19</sup> legte zweimal eine detaillierte Analyse zu russischen (und französischen) Entsprechungen der faktitiven und kausativen Verben vor, während Nada Arsenijević<sup>20</sup> die Möglichkeiten ihrer Wiedergabe im Serbischen unter die Lupe nahm. Diese Studien beruhen auf ähnlichen, aufgrund belletristischer Texte erstellten Korpora, folgen jedoch in der Analyse einem formalen Prinzip, indem sie alle mit den Suffixen *-(t)At* gebildeten ungarischen Verben und ihre Entsprechungen nach den

---

<sup>17</sup> Z. B. lautet die wortwörtliche Übersetzung des kroatischen Satzes *U rujnu sam operirao nos* [›ich operierte mir die Nase im September‹], d. h. es handelt sich formal um eine aktive Diathese, wobei der Zuhörer das Prädikat aufgrund der eigenen pragmatischen Kenntnisse doch in faktitiver Bedeutung dekodiert: Man lässt sich ja in der Regel in einer speziellen Einrichtung von einem Experten operieren und tut es nicht selbst. Mihalovics 1977, 1980 und Arsenijević 2010 führen zahlreiche ähnliche Beispiele aus dem Russischen und dem Serbischen an.

<sup>18</sup> Zur funktionalen Verteilung der *dati*+Infinitiv-Konstruktionen vgl. Žagar Szentesi 2011.

<sup>19</sup> Mihalovics 1977, 1980.

<sup>20</sup> Arsenijević 2010.

gleichen Kriterien untersuchen, wobei die sehr relevante grammatische und funktionale Verteilung der ungarischen Verformen außer Acht gelassen wird. In der vorliegenden Arbeit wird diese Frage einerseits aus funktionaler Sicht betrachtet, d. h. die funktional zwar kausativen/faktitiven, semantisch aber vollkommen lexikalisierten Ausdrücke, bei denen die kausative/faktitive Funktion für das heutige Sprachgefühl nicht mehr zu erkennen ist (wie z. B. das Verb *mulat* (»sich amüsieren«, »sich unterhalten«)), werden nicht berücksichtigt – der Übersetzungsprozess besteht ja in der Äquivalenzfindung für die semantischen Inhalte der Ausdrücke, und ein Vergleich ausschließlich nach formalen Merkmalen würde logischerweise kein glaubwürdiges Bild zur statistischen Häufigkeit einzelner übersetzerischer Operationen liefern. Andererseits werden dabei die ungarischen Verbformen, die tatsächlich Einwirken oder Veranlassen ausdrücken, einer feineren Kategorisierung unterworfen, indem sie in zwei Untergruppen, nämlich in kausative und faktitive Verben geteilt und die Möglichkeiten der zielsprachlichen Wiedergabe je nach Gruppen untersucht werden. Wir sind davon ausgegangen, dass sich die Wahl zwischen den Übersetzungsverfahren nach der jeweiligen Untergruppe der kausativen/faktitiven Verben richtet, die gewonnenen Ergebnisse scheinen diese Arbeitshypothese zu bestätigen. Unseres Erachtens kann dadurch auch die systematische kontrastive Untersuchung der Kausativität auf einer zuverlässigeren Basis durchgeführt werden.

1.3 Die »Inkonsequenz« zwischen Form und Bedeutung bei der Kausativität in der ungarischen Sprache macht die Frage der untersuchten Aktionsart an sich schon kompliziert. Aus diesem Grunde müssen vor einem kontrastiven Vergleich diese inhärenten Vielfältigkeiten und inneren Widersprüche erfasst und erörtert werden.

Die Kausativität/Faktitivität im Ungarischen ist ein transparent funktionierendes Paradigma, das in der Regel »voraussagbar« ist, d. h. in pragmatisch begründeten Fällen erscheint auch auf der Ausdrucksebene ein gut abgrenzbares Wortbildungselement (in der Regel die Suffixe *-[t]At*, seltener *-Aszt* oder *-ít*), die nur die eine Funktion haben, dem Verb ( beim Suffix *-ít* meistens dem Adjektiv) die kausative/faktitive Bedeutung zu verleihen. Da jedoch das System, wie bereits erwähnt, durch viele innere Asymmetrien und

Komplexitäten durchsetzt ist, werden zu Beginn der Arbeit diese zu behandeln sein.

a) Wie bereits oben erwähnt, sind die Morpheme zum Ausdrücken der Kausativität/Faktivität im heutigen Ungarischen auch in Verbformen aufzufinden, deren heutige Bedeutung sehr weit entfernt von der Kausativität ist (z. B. *vágtat*, *mulat*, *tolat* [›galoppieren‹, ›sich amüsieren‹, ›rückwärtsfahren‹]). Der semantische Gehalt folgt also nicht aus der Bedeutung und Funktion der Morphemelemente, das Vorhandensein der Suffixe der Kausativität/Faktivität ist nur formal, und die Bedeutung der Verbform hat sich als ihre aktive Diathese lexikalisiert. Zu dieser Gruppe gehören auch die für das heutige Sprachgefühl als aktiv empfundenen Verbformen, bei denen nur das Suffix transparent ist, der Verbstamm jedoch, dessen Bedeutung schon längst verblasst ist, alleine nicht gebraucht wird *zaklat*, *firtat* (›belästigen‹, ›nachhaken/bohren‹).

b) Die kausativen bzw. faktitiven Verbformen können im Ungarischen mit verschiedenen Suffixen gebildet werden, und für Nichtmuttersprachler ist es nicht leicht zu prognostizieren, wann welche Suffixe zu verwenden sind (z. B. wieso beim Verbstamm *nő* (›wachsen‹) die Form *nőveszt* (›wachsen lassen‹) und nicht *\*nővet* richtig ist, oder wieso aus dem Verbstamm *áll* (›stehen‹) beim Einwirken oder Verursachen von außen *állít* (›stellen‹) und nicht die zwar vermeintlich paradigmatische, jedoch unrichtige Form *\*áll(t)at* zustande kommt).

c) Wie wir später noch sehen werden, gibt es im Ungarischen aus logisch-semantischer Sicht zwei Arten der Kausativität (Faktivität und Kausativität), deren typische Suffixe innerhalb derselben Verbform sogar gleichzeitig auftauchen können (*fagy+aszt+at* [›einfrieren lassen‹], *ébr+eszt+et* [›wecken lassen‹], *híz+lal+tat* [›mästen lassen‹]). Aus aktiven Verben (*fagyaszt*, *hízal* [›gefrieren lassen‹, ›mästen‹]), die aus medialen Verbformen (*fagy*, *hízik* [›frieren‹ (intr.), ›zunehmen‹]) gebildet wurden, kann also durch eine weitere Ableitung das in den älteren Grammatiklehrbüchern als authentisches Kausativ genannte Faktitiv gebildet werden. Dies macht das System der kausativen bzw. faktitiven Verben für Nichtmuttersprachler sehr kompliziert.

Zur Komplexität der Frage tragen zusätzlich die Verbformen bei, die, je nach den semantischen Merkmalen des Arguments, entweder kausative oder aber faktitive Bedeutung haben. Dies erfordert u. a. beim Übersetzen viel Aufmerksamkeit, weil die unterschiedlichen Konzepte in der Zielsprache möglicherweise unterschiedliche Lösungen erfordern (*leülteti a vendégeket* (›er bittet die Gäste, Platz zu nehmen‹) ~ *leülteti a fél éves kisbabát* (›er setzt das sechs Monate alte Baby hin‹), *sarokba állította Peti* (›er stellte Peti in die Ecke‹) ~ *állítsd a sarokba a vázát* (›stell die Vase in die Ecke‹)).

2. Zur Systematisierung der durch die Übersetzungsanalyse des Romans *Die Glut* von Sándor Márai gewonnenen Korpusdaten müssen anhand der Studie von Abaffy<sup>21</sup> zur Kausativität/Faktivität im Ungarischen zunächst die Untergruppen der mit den Suffixen -(t)At gebildeten Verben behandelt werden, die eine tatsächliche Kausativität ausdrücken. Dabei wird auch darauf eingegangen, nach welchen Kriterien diese Untergruppen voneinander abgegrenzt werden können.

Der Ausgangspunkt für Abaffy war die umfassende Studie von Sándor Károly<sup>22</sup> zur Transitivität des Verbs, deren Typologie in vervollkommener Form zur Basis seiner bis heute aktuellen Klassifizierung der transitiven Verben wurde. Einer der Vorteile von Abaffys Typologie ist, dass durch sie endlich alle Verbtypen berücksichtigt werden konnten, die im Ungarischen traditionell zu dieser Aktionsart gerechnet werden.

Die folgende Tabelle veranschaulicht Abaffys Typologie:

---

<sup>21</sup> Abaffy 1972.

<sup>22</sup> Károly 1967.

	Untergruppe	Art des Grundverbs	Beispiele
Konstruktionen mit indirektem Objekt	faktitive Bedeutung	Aktives transitives Grundverb	<i>ásat, írat</i> (›graben lassen‹, ›schreiben lassen‹)
	kausative Bedeutung	Transitive Grundverben, die eine automatische Wahrnehmung ausdrücken	<i>sejtet, éreztet</i> (›ahnen lassen‹, ›spüren lassen‹)
Konstruktionen mit direktem Objekt	faktitive Bedeutung	Aktives intransitives Grundverb	<i>futtat, ugráltat</i> (›laufen lassen‹, ›springen lassen‹)
	kausative Bedeutung	mediale Grundverben, die Geschehen ausdrücken, passive Stämme, Adjektive	<i>éget, fogyaszt, barnít</i> (›verbrennen‹, ›verbrauchen‹, ›bräunen‹)

Wie die Tabelle zeigt, unterscheidet Abaffy zwischen Veranlassungs-  
 verben mit direkter und indirekter Transitivität. Der Unterschied  
 zwischen den beiden Gruppen besteht darin, dass beim ersteren  
 das Subjekt nicht aktiv an der Aktion beteiligt ist, während bei der  
 direkten Transitivität irgendeine Subjektaktivität nachzuweisen ist.  
 Darüber hinaus werden in beiden Hauptgruppen weitere Unter-  
 gruppen je nach Faktitivität und Kausativität aufgestellt.

Die beiden Hauptgruppen unterscheiden sich durch den seman-  
 tischen Charakter des Grundverbs: das Grundverb der indirekten  
 Kausativität ist ein transitives oder transitiv verwendetes Verb, das  
 eine beabsichtigte Handlung (*ír ~ írat* [›schreiben‹ – ›schreiben las-  
 sen‹]) bzw. eine automatische Wahrnehmung (*sejt ~ sejtet* [›ahnen‹  
 – ›ahnen lassen‹]) bedeuten kann. Das Grundverb der direkten Kau-  
 sativa hingegen ist jeweils ein intransitives aktives oder mediales  
 Verb (*fut ~ futtat, ég ~ éget* [›laufen‹–›laufen lassen‹, ›brennen‹–  
 ›verbrennen (trans.)‹]). Aus aktiven Verben werden also, wie aus

der Tabelle ersichtlich, immer Faktitiva gebildet, und aus den medialen Verben, die ein Geschehen ausdrücken, Kausativa. (Diese Typologie kann durch weitere satzsemantische und syntaktische Faktoren wie den grammatischen Kasus des Subjekts des Grundverbs oder ob das Subjekt lebendig oder nicht lebendig ist, verfeinert werden. Für unsere Korpusanalyse sind diese Aspekte jedoch irrelevant).

3. Obwohl bei der Übersetzung belletristischer Texte andere Äquivalenzprinzipien geltend gemacht werden als bei anderen Texttypen, standen uns für ein kroatisch-ungarisches Korpus keine Texte aus anderen Textsorten von repräsentativer Länge zur Verfügung. Der Diskurstyp des Romans *Die Glut* steht der gehobenen Umgangssprache sehr nahe, daher fanden wir den Text zum Aufbau eines Textkorpus geeignet, das Rückschlüsse auf die breiteren Zusammenhänge der beiden Sprachsysteme im Bereich der Kausativität/Faktivität ermöglichen könnte.

3.1 Während der Parallelektüre des Romans *Die Glut* konnten insgesamt 49 kausative bzw. faktitive oder im Sinne von Kausativität/Faktivität benutzte, mit den Suffixen -(t)At gebildete Verben erfasst werden. Verben, die mit anderen, mit der Kausativität/Faktivität eng verbundenen Suffixen gebildet worden sind, werden in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt. Außer verbalen Formen wurden 20 weitere Ausdrücke anderer Wortarten gefunden, die kausativen/faktitiven Verben entspringen, diese haben wir ebenfalls nicht berücksichtigt. 20 Verben gelten als Faktitiva nach Abaffys Typologie; bei 8 von ihnen handelt es sich um direkte (vgl. *futtat* – laufen lassen), bei 11 Verben um indirekte Faktitivität<sup>23</sup> (vgl. *írat* – ›schreiben lassen‹). Die Anzahl der kausativen Verben ist etwas höher, aber alle 27 erfassten Verbformen drücken direkte Kausativität aus (vgl. *fogyaszt* – ›schlank machen‹), d. h. im vorliegenden Korpus ist Abaffys vierter Typ, das indirekte Kausativ (vgl. *sejtet* – ›ahnen lassen‹) nicht vertreten.

3.2.1 Bei der Übersetzung der indirekten faktitiven Verben ins Kroatische (vgl. *írat* – ›schreiben lassen‹, d. h. Faktitivbildung aus

---

<sup>23</sup> Eine dieser Verbformen kommt zweimal vor.

intentionalen, aktiven transitiven Verben) wandte die Übersetzerin vier Übersetzungsverfahren an:

a) *dati* + Infinitivkonstruktion: *bezáratta ~ dao ju je zatvoriti* (er ließ es einschließen bzw. zum Einschließen übergeben; es wurde zum Einschließen übergeben)

b) Der Verbstamm ist von gleicher oder sehr ähnlicher Bedeutung, aber das Verb hat eine aktive (und kausative) Diathese: *neveltettem ~ uzgajao sam* (ich habe ihn/sie erzogen),

c) Untergeordneter Nebensatz, mit einem Befehlsverb im entsprechenden Hauptsatz, das die Art des Einwirkens/Initialisierens ausdrückt, das Hauptverb wird mit einem konjunktiven Bindewort (mit der Bedeutung ›dass‹) in den Nebensatz versetzt: *megeskette ~ tražio je da se zakune* (er/sie bat ihn/sie, dass er/sie schwört.),

d) Eine vom ungarischen Textoriginal abweichende lexikalisch-syntaktische Konstruktion: *nem tudtam hozatni ~ nisam uspjela naručiti* (es gelang mir nicht, zu bestellen).

Wie bereits erwähnt, kommt die Kausativität/Faktivität im Kroatischen in zahlreichen Fällen sprachlich nicht explizit zum Ausdruck, trotzdem kommen die im kroatischen Teil des Korpus sporadischen *dati*+Infinitiv-Konstruktionen (die möglicherweise dem Konzept der im Ungarischen vorhandenen Kausativität am nächsten kommen!), ausgerechnet in den Fällen am häufigsten vor, in denen es sich im Ungarischen um indirekte Faktitivität handelt. Die Korpusbelege zeigen sogar, dass die Übersetzerin alle *dati*+Infinitiv-Konstruktionen für die ungarischen Verben benutzte, die in die obige Gruppe gehören. An sich ist aber dieses Modell im gesamten Korpus sehr unterrepräsentiert, da sich die Übersetzerin nur bei drei von elf ungarischen Veranlassungsverben für ein Hilfsverbgefüge entschied:

- (1) az asszony szobáit (...) **lezáratta** ~ **dao je zatvoriti** (...)  
ženine sobe
- (2) a heverő nagy volt, látszott, hogy külön **csináltattad** ~  
ležaj je bio velik, vidjelo se da si ga **dao** posebno **napraviti**
- (3) Figyeltesselek? ~ Da te dam slijediti?

Zwar lassen sich die Kausativität bzw. Faktitivität der Prädikate in den ungarischen Sätzen zweifelsohne durch dieses Schema am treue-

sten wiedergeben. Tatsache ist jedoch, dass das Hilfsverbgefüge den Satz in einem unerwünschten Maße erweitern kann, so dass es nur bei einfacheren Satzstrukturen ohne Stilbruch anwendbar ist.

Im gleichen Anteil ist unter den Übersetzungsvarianten der indirekten faktitiven Verben das Modell b) vertreten, d. h. die Verwendung eines Grundverbs gleicher Bedeutung ohne faktitives Bedeutungsmerkmal, wie auch die nachstehenden Belege zeigen:

- (4) sokáig **neveltetem** itt (...) ezt a (...) növényt ~ dugo **sam uzgajao** ovdje (...) tu (...) biljku  
(5) ezt a könyvet (...) te **hozattad** és adtad kölcsön Krisztinának ~ kako **si** tu knjigu (...) ti **donio** i dao Kristini  
(6) te vagy az, aki hangjegyeket **másoltattál** apjánál ~ ti **si prepisivao** note njezinu ocu

Trotz des identischen semantischen Charakters der Grundverben wird sich die Übersetzerin in den ersten zwei Beispielen aus ästhetisch-stilistischen Gründen entschlossen haben, das Hilfsverb *dati*, durch das die Faktitivität eindeutig zum Ausdruck gekommen wäre, wegzulassen. Im Beispielsatz (4) handelt es sich um einen mehrfach zusammengesetzten Satz, den die Einfügung eines zusätzlichen Hilfsverbs in den prädikativen Teil des betroffenen Nebensatzes unnötig verkomplizieren würde. Im Beispielsatz (5) finden wir ein mehrfaches Prädikat, dessen erste Komponente (*donio si*) der Bedeutung »bringen lassen« entspricht, während das andere (*dati*, d. h. geben) in der Bedeutung »borgen« verwendet wird. Es handelt sich hier also um die ursprüngliche volle Bedeutungsfunktion derselben Verbform, aus der sich durch Grammatikalisierung die Hilfsverbbedeutung entwickelte, die dem Ausdruck der Faktitivität dient. Die Übersetzerin nahm also, um Wortwiederholungen zu vermeiden, das Weglassen der faktitiven Bedeutung in Kauf, was jedoch einen Bedeutungsverlust zur Folge hatte. Ferner sind die Entsprechungen unter (6) bemerkenswert. Hier handelt es sich nämlich um ein weniger überlegtes Weglassen des faktitiven Bedeutungsgehalts, dem womöglich ein Interpretationsfehler zugrunde liegt und, anders als im Beispielsatz (5), zu einer drastischen Änderung der ursprünglichen Bedeutung des Ausdruckes führt.

Im ungarischen Satz ist das Subjekt typischer Initiator, d. h. er kopiert nicht in der Werkstatt seiner zukünftigen Frau, sondern er lässt es jemand anderen tun, was wie folgt ins Kroatische übersetzt wurde: »du hast Noten für ihren Vater kopiert«. Hier wurde die Handlungsstruktur unbegründet vereinfacht, wobei außer Acht gelassen wurde, dass das Subjekt nicht selbst agierte und dass der Vater nicht der Benefizient, sondern ein zirkumstanzieller Akteur ist (das Kopieren erfolgt zwar in seiner Werkstatt, aber nicht für ihn!). Das Beispiel ist auch aus sprachwissenschaftlicher Sicht interessant, weil es deutlich vor Augen führt, dass die morphosyntaktischen Veränderungen bzw. die Umstrukturierung der prädikativen Erweiterungen, die sich durch die Verwendung von kausativen bzw. faktitiven Verben ergeben, zu massiven Interpretationsstörungen führen können. Darauf gilt es u.a. im Sprachunterricht näher einzugehen.

Bei den indirekten faktitiven Verben ist das Modell c) (Befehlsverb + untergeordneter Nebensatz) durch ein einziges Beispiel vertreten:

(7) elhatároztam, hogy orvossal **figyeltetek** ~ odlučio sam  
**potražiti** liječnika **da te motri**

Dieses Modell kann eigentlich als Variante des Modells a) gesehen werden (Hilfsverb *dati* + Infinitiv), da hier die Faktitivität auch, zumindest auf der Bedeutungsebene, vorhanden ist, sie wird jedoch nicht durch ein schematisches, grammatikalisches Hilfselement (vgl. *dati*), sondern durch ein Verb von voller Bedeutung ausgedrückt, das genau beschreibt, wie das grammatische Subjekt das logische Subjekt zur Handlung »bewegt«.

Auf diese Weise gibt die kroatische Übersetzung semantisch mehr her als das ungarische Textoriginal, da sie die Faktitivität durch ein Begriffselement ausdrückt, während die Faktitivität im ungarischen Text nur durch ein schematisiertes grammatisches Element zum Ausdruck kommt. Der Satz erhält jedoch dadurch praktisch keine zusätzlichen Informationen, da wir aufgrund unserer pragmatischen Erfahrungen unter dem faktitiven Bedeutungsgehalt des Ausdruckes *orvossal figyeltetek* (»ich lasse dich vom Arzt beobachten«) ungefähr die gleiche vorangegangene Handlung des passiven Subjekts »mit hineininterpretieren« die auch das Verb

*potražiti* (›versuchen‹, ›aufsuchen‹) im kroatischen Text als zusätzliche Information kodiert. Darüber hinaus kommt in der kroatischen Übersetzung die Eigenschaft der tatsächlichen Kausativität, zwei Agenten zu haben, deutlich zum Ausdruck: ›én felkerestem egy orvost‹ (›ich habe einen Arzt aufgesucht‹), ›az orvos megfigyel téged‹ (›du wirst vom Arzt beobachtet‹), also die Übersetzung mit einem Befehlsverbgefüge ist in diesem Falle vollkommen gerechtfertigt.

Der Anteil der Übersetzungsvarianten vom Typ d) (also die Verwendung einer vom Ungarischen wesentlich abweichenden lexikalisch-syntaktischen Struktur im Kroatischen) ist in dieser Gruppe niedriger als bei den anderen Arten der Kausativität/Faktivität, was wohl damit zu erklären ist, dass die faktitiven Verben mit indirektem Objekt die besten Voraussetzungen für eine Übersetzung mit dem oben erörterten Verbgefüge (entweder mit dem Hilfsverb *dati* oder mit einem Befehlsverb) liefern. Das erfasste Korpus enthält nur zwei indirekte faktitive Verben, bei denen die Übersetzerin auch die lexikalisch-syntaktische Struktur des Ausdrucks umgestaltete, weshalb die Faktitivität in diesen Sätzen nicht zum Ausdruck kommt.

(8) Mintha hetvenöt éven át nem **csináltatott** volna új ruhát. ~ Kao da je sedamdeset pet godina **nosila uvijek istu odjeću**.

(9) nem tudtam a városból **hozatni** ~ nisam uspjela **naručiti** iz grada

In der kroatischen Übersetzung des Beispielsatzes (8) bekommt der Bedeutungsgehalt des ungarischen Satzes einen nicht nur grammatisch, sondern auch konzeptuell radikal abweichenden Charakter: die im Ungarischen vermittelte Bedeutung ›nem csináltatott új ruhát‹ (›sie ließ sich kein neues Kleid anfertigen‹) wird im Kroatischen als ›sie trug dasselbe Kleid‹ ausgedrückt. Selbstverständlich werden bei der Übersetzung von belletristischen Texten andere Äquivalenzprinzipien geltend gemacht als bei nicht-belletristischen Narrativen, und meistens kann die Übersetzung (sogar die eines einzigen Satzes) nur unter Berücksichtigung der allgemeineren sprachlichen Beschaffenheit des Textes, seiner Motive und seiner

kompositorischen Merkmale als »zutreffend« gewertet werden. Dies bedeutet also, dass sich die Bedeutung von Ausdrücken in Folge einer übersetzerischen Entscheidung unter Umständen in dem Maße ändern kann, wie das auch im Beispielsatz (8) der Fall ist, vorausgesetzt, dieses Verfahren fügt sich harmonisch in das Gesamtkonzept der Textproduktion ein. Betrachten wir jedoch das obige Satzpaar ohne den Kontext, sehen wir, dass sich der ungarische und der kroatische Satz in ihren Bedeutungen stark unterscheiden,<sup>24</sup> was vor allem auf das Weglassen der Faktitivität zurückzuführen ist. Hinzu kommt, dass den faktitiven Verbformen in der Welt des ausgewählten Romans eine wichtige Funktion zukommt, handelt es sich doch um ein aristokratisches Milieu, in dem die kausativen und faktitiven Verbformen über ihre rein erzählende Funktion hinaus auch zur Charakterisierung der Figuren beitragen, eine Möglichkeit, die im zielsprachlichen Beispielsatz genutzt worden ist.

Im Satz (9) erscheint die semantische Modifizierung der Verbalphrase etwas gerechtfertigter. Die Verwendung des Verbgefüges mit *dati*, was den Stil des Textes schon sowieso umständlich, wenn nicht holperig macht, wäre hier schon wegen des Vorhandenseins des Modalverbs *tudott* (›konnte‹) keine glückliche Wahl gewesen, da die zwei Hilfsverben die Informationsstruktur des Satzes überlastet und zum Stilbruch geführt hätten. Trotz der abweichenden Übersetzung konnte die Übersetzerin das faktitive Moment im Verb *hozatni* (›bringen lassen‹) augenscheinlich durch die Verwendung des aktiven Verbs *naručiti* (›bestellen‹) vermitteln. Dieses Verb impliziert durch seine Bedeutung und seine dreifache Valenz von vornherein mehrere Aktanten, was bereits ankündigt, dass das Subjekt am Vollzug der Zielaktion (d. h. an der Anlieferung der im vorangegangenen Satz erwähnten Krebse) nicht beteiligt sein wird.

---

<sup>24</sup> Bereits aus dem Grund, dass die kroatische Übersetzung den Bedeutungsinhalt wiedergibt, sie hätte dasselbe Kleid 75 Jahre lang getragen, während das Original vermittelt, dass der Agens des Satzes sich 75 Jahre lang kein neues Kleid anfertigen ließ, was auch die Möglichkeit offen lässt, dass das Subjekt nur die vorhandenen Kleider, aber nicht unbedingt ein einziges benutzte. Diese Interpretation ist auch deshalb richtig, weil es im Roman tatsächlich darum geht.

3.2.2 Bei den aus intransitiven aktiven Verben gebildeten Faktitiva mit direktem Objekt bewegen sich die kroatischen Übersetzungsvarianten auf einer engeren Skala. Der auffälligste Unterschied ist, dass die Übersetzungslösung mit dem Hilfsverb *dati* beinahe vollständig fehlt (vgl. Modell a) bei der vorangegangenen Verbgruppe). Dies ist darauf zurückzuführen, dass die direkte Faktitivität im Gegensatz zur indirekten schon von vornherein der aktiven verbalen Diathese nahesteht, da es hier kein faktitives Subjekt gibt, sondern auch das grammatische Subjekt des Satzes in irgendeiner Form an der von ihm veranlassten Handlung beteiligt ist. Da die Faktitivität dieser Ausdrücke wenig ausgeprägt ist, bedarf es in der kroatischen Übersetzung keiner (ohnehin umständlicher) Hilfsverbgefüge.

Bei der Mehrheit der acht Beispiele dieser Gruppe lassen sich die Bedeutungen der ungarischen faktitiven Verbformen gewissermaßen schon als lexikalisiert betrachten, es handelt sich dabei vorwiegend um stark transitive Verbinhalte, die sich jedoch vom Begriff der Faktitivität bereits entfernt haben. Demnach sind die Bedeutungen, die sich aus dem Grundverb und dem Suffix der Faktitivität ergeben, nicht vollständig transparent, sie spiegeln die ursprünglichen Bedeutungen dieser Elemente höchstens geringfügig wider. Für eine sprachliche Interpretation (und so auch für den Übersetzer) ist natürlich nur der finale semantische Gehalt des Verbs relevant, so dass das faktitive Moment auch aus der kroatischen Entsprechung der Verbkonstruktion weggelassen werden kann, ohne dass die Satzbedeutung beeinträchtigt wird.

Die angewandten Übersetzungsverfahren lassen sich grundsätzlich zwei Schemata zuordnen: bei dem einen wird ein Grundverb mit abweichender Bedeutung verwendet, das den Satz nicht selten auch semantisch umstrukturiert, bei dem anderen wird eine Hypotaxe mit einem Befehlsverb konstruiert.

Einige Beispiele für die Übersetzung direkter faktitiver Verbformen mit abweichender lexikalisch-syntaktischer Struktur:

(10) *megvitatja mindazokkal, akik idejuttatták ~ raspraviti sa s vima koji su ga dotjerali do toga*

(11) Szemembe nézett, mintha **vallatna**. ~ Gledala me u oči, kao da me **ispituje**.

(12) Hasztalan **járatta** az európai folyóiratokat. ~ Uzalud su mu **stizali** europski časopisi.

Im Beispielsatz (10) wird das Verb *idejuttatták* (›in diese Lage bringen‹) mit dem Verb *dotjerali* (›treiben‹, fig. ›zu etwas bewegen‹) übersetzt, das auf *tjirati* (›treiben, jagen‹) zurückgeht; im Beispielsatz (11) wird das ungarische Verb *vallat* (›verhören‹), mit dem Verb *ispituje* (›befragen‹, ›ermitteln‹) wiedergegeben, das seinerseits aus dem Substantiv *ispit* gebildet wurde. Die Bedeutung der ungarischen und kroatischen Verbformen ist identisch, der Unterschied zwischen den beiden Sprachen besteht in der Art der Konzeptualisierung der einzelnen Bedeutungen: im Ungarischen entsteht die lexikalisierte Bedeutung in beiden Fällen durch die Ergänzung eines medialen Verbs mit den Suffixen *-(t)At*, während sie sich im Kroatischen um ein anderes Derivationsverfahren (Präfigierung bzw. verbalisierte Substantive) ergibt. Beispielsatz (12) zeigt eine radikalere Änderung, die sich auch auf die Syntax auswirkt: Der Ausdruck *lapokat járát* (›Zeitschriften abonniert haben‹) wird im Kroatischen mit einem Konstrukt mit der Bedeutung ›es kamen für ihn Zeitschriften an‹ wiedergegeben, d. h. ein formal faktitives ungarisches Verb wird mit einem Zustandsverb mit medialer Diathese ins Kroatische übersetzt. Im Gegensatz zum Beispielsatz (8) wurde hier die Informationsstruktur des Satzes trotz der scheinbar ebenfalls massiven lexikalisch-syntaktischen Umstrukturierung nicht wesentlich verändert. Zwar wird einerseits das Subjekt im Originaltext durch das Verb *járat* (›abonniert haben‹, wortwörtlich ›regelmäßig kommen lassen‹) aktiver, als Initiator eines Vorgangs, postuliert, aufgrund unserer Kenntnisse über die Wirklichkeit wissen wir jedoch, dass es sich hier um eine recht einfache und nicht besonders dynamische Handlung handelt. Andererseits stellt die in der Übersetzung erfolgte Transformation, die dieselbe Person als einfachen Benefizienten ausweist, ebenfalls eine sehr ähnliche Geschehnisstruktur dar, zumal der Ausdruck *stizali mu časopisi* (›es kamen für ihn Zeitschriften an‹) in diesem Kontext auch voraussetzt, dass der Vorgang von einem Initiator mit dem semantischen Merkmal ›lebend‹ bereits früher eingeleitet worden ist. Auf der Rezeptionsebene der Leser

taucht also sowohl in der Original-, als auch der Zielsprache eine Ereignisreihe mit doppelter Komponentenstruktur auf, die aus einem Herbeiführen (dem Abonnieren, Bestellen der Zeitschriften) und einem Folgevorgang (dem regelmäßigen Eintreffen der Zeitschriften) besteht.

b) Bei den faktitiven Verben des Originaltextes mit direktem Objekt lässt sich ein hypotaktischer Satzbau mit einem Befehlsverb nur an einer Stelle belegen:

(13) Konrád **megeskette** Henriket, hogy tisztán élnek. ~  
Konrad je **tražio** od Henrika **da zakune** da će oni živjeti čisto.

Der hervorgehobene kroatische Ausdruck bedeutet: ›Konrad bat Henrik dass er schwört / zu schwören‹, d. h. die Übersetzerin verzichtete nicht auf das explizite Ausdrücken der Faktitivität, sie gab sogar die Art der Motivation an. In diesem Falle ist es also die kroatische Übersetzung, die mehr Zusatzinformationen über den Ablauf der Geschehnisse enthält. Relevant ist dieses Mehr an Informationen jedoch trotzdem nicht, setzen doch auch die ungarischen Leser aufgrund ihrer pragmatischen Vorkenntnisse in ihrer Interpretation eine vorangehende Handlung im Sinne von ›bitten‹ seitens des Subjektes voraus.

3.2.3 Bei den 27 kausativen Verben des Korpus zeugen die Übersetzungslösungen von einer noch geringeren typologischen Vielfalt, da sie sich im Grunde genommen auf zwei Kategorien beschränken. Der eine Grund dafür ist, dass alle ausgangssprachlichen Verben dieses Typs eine direkte Kausativität ausdrücken (d. h. Kausativa des Typs *sejtet* (›ahnen lassen‹) sind im Korpus praktisch nicht vertreten). Dementsprechend ist diese Gruppe auch inputseitig homogener als die unter 3.2.1 und 3.2.2 behandelten Faktitiva.

Beide Typen der Übersetzungsverfahren sind uns bereits bei den faktitiven Verben begegnet: bei dem einen haben die kroatischen Entsprechungen die gleiche Bedeutung wie die Ausdrücke des Originaltextes, allerdings ohne faktitiven Gehalt; beim anderen Verfahren handelt es sich hingegen um Ausdrücke, die sich sowohl lexikalisch als auch syntaktisch wesentlich vom Original abweichen.

a) Bei den meisten Kausativa im Korpus wird das erste Verfahren angewendet, indem die entsprechenden ungarischen Verformen trotz ihrer *-(t)At*-Suffixe funktional eher als aktive transitive Verben gelten. Daher liegt es also nahe, dass die kroatische Übersetzung auch mit solchen Verben arbeitet, wie auch folgende Stellen belegen:

(14) Hatig szellóztetnek, aztán terítetek. ~ Do šest će prozračiti, onda postaviti.

(15) áram, amely a bábszínházban mozgatja az (...) alakokat ... ~ struja (...) koja u lutkarskim kazalištima pokreće likove

(16) a tábornokot szoptatta ~ došla je generala

(17) ruhájának fodrait lobogtatta a szél ~ tamnoplava haljina vijorila je na vjetru.

Syntaktische Umstellungen erfolgen bei diesem Typ nicht oder nur sehr geringfügig. Ein Beispiel für letzteres liefert Beispielsatz (17): in der kroatischen Übersetzung steht hier für das kausative Verb *lobogtat* (›flattern lassen‹) der Ausgangssprache ein Verb mit der Bedeutung ›flattern‹, das zwar aus demselben Stamm des Kroatischen gebildet wurde, jedoch medial ist. Das Subjekt des Satzes der Ausgangssprache (›der **Wind** lässt die Falten des Kleides flattern‹) wird in der Zielsprache zum adverbialen Ausdruck (›die Falten flattern **im Wind**‹), während das Wort (ihr Kleid bzw. dessen Falten), das in der Ausgangssprache Akkusativobjekt war, die Rolle des Subjektes übernimmt: Die ungarische Bedeutungsstruktur ›der Wind ließ die Falten des Kleides flattern‹ wird durch die Variante ›ihr Kleid flatterte im Wind‹ wiedergegeben. Die Übersetzerin wird sich für diese Lösung, die auch die Syntax beeinflusst, einerseits deshalb entschieden haben, weil das Kroatische diese Form für die Darstellung des betreffenden Geschehnisses bevorzugt. Andererseits handelt es sich hierbei um einen rein grammatischen Umstand: Das Verb *vijoriti*, das das Flattern im Wind am genauesten beschreibt, ist an sich nicht transitiv; transitiv wird es erst durch die Ergänzung mit dem Präfix (*za-*), wodurch es jedoch gleichzeitig eine inchoative Aktionsart erhält, was aber angesichts des Ausgangssprachlichen Satzes völlig überflüssig ist.

Das Problem lässt sich also am adäquatesten durch die Änderung der Verbart und die Neuverteilung der Rollen der Verbergängen überwinden – genau dies erreicht die Übersetzerin durch ihre Transformation.

b) Bei den kausativen Verben kann das nächste Übersetzungsverfahren, d. h. die Verwendung einer von der Ausgangssprache abweichenden lexikalisch-syntaktischen Struktur, nur durch einige Beispiele belegt werden:

(18) címét (...) nyomtatták ~ naslov je stajao

(19) puffogtatják az erdőben a fegyvereket ~ puškaraju po šumi

Im Beispielsatz (18) ist die ungarische Verbform vollkommen lexikalisiert, da der semantische Gehalt des Verbes *nyomtat* (›drucken‹) mittlerweile sehr wenig mit dem Begriff des Drückens (›nyom‹) assoziiert wird. Darüber hinaus ist die Funktion des kausativen Suffixes *-tat* ebenfalls verblasst, es weist im Vergleich mit dem Verb *nyom* (›drücken‹) nur auf das Spezifische der Handlung, auf die Einschränkung der Bedeutung hin (›Druckereiprodukte maschinell herstellen‹). Aus diesem Grunde erscheint dieses Verb als ein aktives und transitives Verb, weshalb die Übersetzerin es freier handhaben konnte, indem sie den Ausdruck sowohl syntaktisch als auch lexikalisch umgestaltete. Im Beispielsatz (19) (*puffogtat*, d. h. ›knallen lassen‹) entspricht dem ungarischen lautnachahmenden Verb mit Akkusativobjekt und Adverb im Kroatischen nur ein aktives Verb mit Adverb (›mit dem Gewehr umgehen, herumballern‹), das das Objekt des ungarischen Satzes (Gewehr) einverleibt. Das Ergebnis ist ein sehr plastischer Stileffekt, wobei gleichzeitig auch angedeutet wird, wie ziellos und leer der Erzähler die Herumballerei findet.

4.1 Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die drei Typen von Kausativa und Faktitiva im Roman von Sándor Márai mittels vier Verfahren ins Kroatische übertragen wurden: a) Hilfsverb *dati* + Infinitiv; b) Hypotaxe mit einem sogenannten Befehlsverb im Hauptsatz; c) Verb mit identischem lexikalischem Stamm ohne kausativen/faktitiven Bedeutungsgehalt; d) eine von der ungarischen abweichende lexikalisch-syntaktische Struktur. Im Hinblick auf das

ganze Korpus kommt zweifelsohne das Verfahren c) am häufigsten zum Einsatz d. h. die Übersetzung mit einem Verb mit identischem oder sehr ähnlichem lexikalischem Stamm, jedoch ohne kausativen/faktiviten Bedeutungsgehalt. Allerdings dominiert dieses Verfahren dort am deutlichsten, wo im Ausgangssatz ein Kausativ mit direktem Objekt vorhanden ist (*mozgat* ›bewegen‹, *szellőztet* ›belüften‹ usw.).

Von den vier Modellen wurde am wenigsten von der *dati*-Infinitiv-Konstruktion Gebrauch gemacht. Da einerseits diese Konstruktion mit ihrer strukturellen Komplexität den Satz leicht unnötig verkomplizieren kann, und andererseits auch im Standardkroatischen sehr selten zur Verwendung kommt, ist die Zurückhaltung der Übersetzerin, was diese Form betrifft, durchaus verständlich. Alle drei Übersetzungslösungen mit dem Hilfsverb *dati* kommen bei den ungarischen Faktitiva mit indirektem Objekt, die die stärkste Stufe der Faktitivität darstellen, vor; in diesen Fällen hat sich die Übersetzerin trotz der komplizierteren Struktur für die funktional eindeutigste Art und Weise der Wiedergabe der Faktitivität entschieden.

Ebenfalls sehr geringfügig vertreten sind die Lösungen mit einem Befehlsverb (auch sie lassen sich nur dreimal belegen). Der Grund dafür dürfte sein, dass hierbei die Art und Weise, wie das kausative/faktitive Subjekt auf das tatsächliche Agens einwirkt, in der Zielsprache eindeutig expliziert ist, so dass solche Sätze zwingenderweise zusätzliche Informationen tragen müssen, was jedoch für eine korrekte Übersetzung nicht immer erwünscht ist.

Im Vergleich zu den drei anderen Verfahren zeigen die vom Ungarischen abweichenden lexikalisch-syntaktischen Strukturen nur eine mittlere Häufigkeit, sind jedoch gleichmäßig auf die Untergruppen der Veranlassungswörter verteilt: sie kommen im Korpus sowohl als Entsprechungen von Faktitiva mit indirektem und direktem Objekt als auch als Entsprechungen von Kausativa mit direktem Objekt vor.

4.2 Für die einzelnen Abaffyschen Untergruppen der Kausativität bzw. Faktitivität und die entsprechenden typischen Übersetzungsverfahren lässt sich feststellen, dass die Verben, die im Ungarischen als Faktitiva mit indirektem Objekt gelten, die vielfältigsten Übersetzungsmuster hervorrufen. Wie unsere Korpusdaten zeigen, sind bei diesen ausgangssprachlichen Verben alle vier Übersetzungsverfahren beinahe gleichmäßig vertreten. Bei den wenigen

Faktitiva mit direktem Objekt dominieren eindeutig die Übersetzungen mit abweichenden lexikalisch-syntaktischen Strukturen. Bei den faktitiven Verben mit direktem Objekt kommt jedoch das Verfahren c), also die Übersetzung mit einem ähnlichen lexikalischen Stamm ohne kausativen/faktitiven Bedeutungsgehalt am häufigsten zum Einsatz.

Obwohl bei der Übersetzung belletristischer Texte einerseits zum Teil andere Äquivalenzprinzipien gelten als bei umgangssprachlichen Texten und ferner in diesen Texten die Häufigkeit der einzelnen grammatischen Formen nicht unbedingt mit ihrer umgangssprachlichen Frequenz übereinstimmen muss, können die Ergebnisse solcher Übersetzungsanalysen zur weiteren Erschließung fremdsprachlicher Entsprechungen von einzelnen grammatischen Strukturen beitragen.

## **Literatur**

### *Primärliteratur*

Márai, Sándor: *A gyertyák csonkig égnek*. Budapest 2003.

— *Kad svijeće dogore*. Zagreb 2003

### *Siglen*

MMNyR = *A mai magyar nyelv rendszere* (Hg. József Tompa). Budapest 1961.

MNy = *Magyar Nyelv* (Zeitschrift)

*Fachliteratur*

- Abaffy, Erzsébet: A műveltető igékről 1 [Über die Faktitiva]. In: *MNy* 73 (1977), 9–19.
- A műveltető igékről 2 [Über die Faktitiva]. In: *MNy* 73 (1977), 176–188.
- Arsenijević, Nada: *Tišmini prevodi mađarskih faktitivnih glagola*. Zbornik radova V. međunarodnog interdisciplinarnog simpozija »Susret kultura« [Tišmas Übersetzungen der ungarischen faktitiven Verben. Vorträge des V. internationalen interdisziplinären Symposions »Treffen der Kulturen«], Novi Sad 2010, 721–728.
- Batistić, Tatjana: *O nekim aspektima analize kauzativnih glagola* [Zu einigen Aspekten der Analyse kausativer Verben]. Beograd 1978, 59–87.
- Fillmore, Charles: The case for case. In: Emmon Bach/Robert T. Harms (Hg.): *Universals in Linguistic Theory*. New York 1968, 1–90.
- Hegedűs, Rita: Az igenemekről – funkcionális megközelítésben. In: Szende, Virág (Hg.): *A magyar mint idegen nyelv oktatásának módszertana* [Methodik der Didaktik des Ungarischen als Fremdsprache]. Budapest 2006, 137–147.
- Károly, Sándor: A magyar intranszitiv – tranzitiv igeképzők [Die ungarischen intransitiven und transitiven Verbalbildungssuffixe]. In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok V* (1967), 189–218.
- Kiefer, Ferenc: *Jelentélmélet* [Bedeutungstheorie]. Budapest 2007.
- Komlósy, András: A műveltetés. In: Kiefer, Ferenc (Hg.): *Strukturális magyar nyelvtan 3. Morfológia*. Budapest 2000, 215–293.
- Lyons, John: *Semantics* 1–2. Cambridge 1977.
- Magyar grammatika* [Ungarische Grammatik] (Hg. Borbála Keszler). Budapest 2000.
- Marković, Ivan: *Uvod u jezičnu morfologiju* [Einführung in die Morphologie]. Zagreb 2012.

- Mihalovics Árpád: A magyar -at,-et, -tat, -tet képzős műveltető igék (verba factitiva-causativa) orosz és francia fordításai [Russische und französische Übersetzungen der ungarischen verba factitiva und causativa mit den Bildungssuffixen -at, -et, -tat, -tet]. In: *Acta Academiae Paedagogicae Nyíregyháziensis* 7/H (1977), 67–79.
- Kauzatív-faktitív igék, igei szerkezetek magyar–francia–orosz összevető vizsgálata [Kausative/faktitive Verben, Verbalkonstruktionen im ungarisch–französisch–russischen Vergleich]. Russisztika. In: *Acta Academiae Paedagogicae Nyíregyháziensis* 8/H (1980), 80–89.
- Szilasi, Móricz: Kombinált műveltető és mozzanatos igeeképzők [Kombinierte Faktitiv- und Momentan-Verbalbildungssuffixe]. In: *Nyelvtudományi Közlemények* 24 (1984), 168–202.
- Žagar Szentesi, Orsolya: Funkcionalne varijante konstrukcije dati (se) + infinitiv u hrvatskom jeziku – u okviru gramatikalizacije [Funktionale Varianten der Konstruktion dati (se) + Infinitiv im Kroatischen im Rahmen der Grammatikalisierung]. In: *Suvremena lingvistika* 37 (2011), 295–318.

## **Possible Teaching Methods for Drilling Simple Sentence Word Order in Teaching Hungarian As a Foreign Language**

### **1. Introduction**

»Teachers teaching Hungarian as a foreign language start correcting flawed word order from the start without fail for the simple reason: there are no rules, according to which one could generate a well-formed sentence/text with a correct word order.«<sup>1</sup> Naumenko-Papp Ágnes is a tutor for teaching English as a foreign language. She has drawn attention to a most delicate issue of teaching Hungarian. »Hungarian is generally considered a language with a »free« word order«<sup>2</sup>. Free word order results in a multiform syntactic representation of a single semantic panel. In addition, sentences constituted by the same words would generate a brand new meaning in comparison with another syntactic combination constituted by the very same words, or, for that matter, might provide delicate discursive differences in its meaning. Therefore Hungarian does not have a »free word order« but one with a »word ordering algorithm that has not yet been depicted« (ibid). We, native speaker regularly do make use of the choices provided by this syntactic variability. Selection within this prolific set of formatted sentences, however, goes on almost unconsciously.

Are there syntactic rules for the word order in the Hungarian language that can be depicted explicitly? If there are explicit rules, how can we drill them when teaching word order skills? How could these rules be »learnt«? What linguistic paradigms might help teachers and learners of Hungarian as a foreign language to »pattern« this issue?

---

<sup>1</sup> Naumenko-Papp 1987, 433.

<sup>2</sup> É. Kiss 1980, 507.

This paper raises questions concerning two basic topics and provides probable solutions for them. We shall present a model that consists of 1) a set of rules promoting the generation of well-formed Hungarian sentences with a correct word order that could be successfully introduced in the teaching of Hungarian as a foreign language; 2) teaching methods for drilling these rules in education; and 3) a complex of applications – from flash cards to teaching software units.

## **2. Historic-Theoretical Approach**

Native speakers with use of Hungarian awareness, minds reflecting on linguistic phenomena, pragmatists have been observing the exceptional variability of word order in the Hungarian language that is quite unique in comparison with languages spoken in countries neighbouring Hungary. **The early grammars** of ours, early linguistic studies of ours were trying to establish the construction of Hungarian sentences in surveillance to the Latin language and via the conceptual network of Latin grammar from the perspective of Hungarian as a foreign language to be taught in education. Linguistic research progressed with pace and without fail towards a self-reflective Hungarian grammar, some of the outstanding linguists have been: Fogarasi (1838), Brassai (1852–53; 1860; 1863–65; 1885), Arany (1873), Kicska (1890; 1891; 1892; 1893), Simonyi 1879; 1880; 1883; 1902; 1903), Molecz (1900) and others who were always making some further impact on tracing Hungarian linguistic construction.

Our current linguistic theory, besides making use of the progressive paradigms of our great predecessors, assuming a scientifically viable continuity, acknowledging a shared interest, has also framed the Hungarian language as a possible language to be mapped via paradigms provided by most recent theoretical frameworks. There have been quite many novel conceptions to set up a new Hungarian grammar and they all have shaped an exceedingly targeted description of Hungarian syntax. They have even provided in theoretical linguistic paradigms concerning word order explanation for the development of these syntactic schemata.

The conceptual framework of this paper has been shaped by linguists researching transformational generative grammar, especially É. Kiss (1978–2009), Alberti (1994), and Alberti/Medve (2002). Their theories have provided the most thorough generative construction of Hungarian sentences so far, supplemented by an analysis of the semantic and prosodic layers of sentences. Transformational generative grammar, however, has been targeting to set up a model of the inventory of all the well-formed sentences within a language via an application that will, at the same time, select and refuse flawed syntactic constructions. This scope results in such complex frameworks of rules and requires such abstract understanding of variability, in comparison to basic syntax, that it overwhelms linguistic competence accessing Hungarian as a foreign language.

The solely grammatically oriented generative syntax is supplemented by a pragmatic segmentation of sentences and by a grammar-in-use providing pragmatic-functional explanations that are useful in teaching Hungarian. I shall often refer to conclusions made by Brassai 150 years ago where he made his point concerning 1) »cues that sentences are suspended from and at which points they also turn around«<sup>3</sup> 2) the verb at the kernel on account of Brassai's discovery, the queuing operator in actual syntactic segmentation. In addition to Brassai's paradigm I also rely on Brassai's recent followers studies, especially on *Magyar nyelvtan* (2004) by Hegedűs that provides functional Hungarian word order queuing rules. Hegedűs depicts the framework of patterns and functions. This framework, however, is heavily situation-dependent, and, furthermore, it is combination-in-progress all the time (296), the rules Hegedűs (2004) has set up – however good a starting point they provide for research – are difficult to convert into actual language teaching.

Consequently, for the purpose of teaching Hungarian word order rules, we need a synthesis that merges early and recent paradigms of Hungarian word order, theoretical models that are adaptable for teaching purposes, and is supplemented by further issues that teaching Hungarian as a foreign language (hence, HFL)

---

<sup>3</sup> Brassai 1860, 368.

cannot avoid, e.g. teaching native Hungarian, and, studies that have been done on HFL.

### 3. Native Language Approach

The more exact a linguistic construct is the more complex explanation is needed to understand it, the understanding of which would challenge native speakers profoundly, too. **Native language skills** (native language teaching) with the purpose of educating speakers with a metalinguistic awareness is actually targeted at adapting complex linguistic description to provide junior school pupils with material fit for junior comprehension. Junior and secondary school pupils who study the grammar of their mother tongue benefit from native grammar comprehension since they, possibly, are competent enough in the objective of research, that is, their native language: the foreign language instructor may as well experiment, can play with words, syntagms so that pupils could get the construction of various structures, and specific features of meaning.

The benefit of being in possession of our mother tongue, may, however, become a drawback, when we are expected to provide explanation for the word order of our sentences. *»This sounds good.«* – We cannot refer to *»feelings«* when teaching Hungarian for non-native speakers. For him one sentence sounds like another one, whether good or odd. Native language competence enables us to select structures that *»sound the best«* but teaching Hungarian as a foreign language needs more than this.

The first two researches I discuss in my paper target native language intuition and native language grammar competence, and their availability for the purpose of setting up a framework of rules.

#### 3.1 *The Role of Native Language Intuition in Selecting Word Order*

The first research has been measuring how far a Hungarian native speaker can make his way in the profusion of Hungarian word order constructs, and looking for syntactic constructs that are favoured by native speakers. I selected interviewees for my experiment at ran-

dom from my mailing list and via a social website: I asked them to explain the representations of a single sentence with all the possible word order variations. A sentence consisting of five elements would make 120 permutations each of which is, provided certain criteria suffice, well-formed, grammatically correct, with a proper word order, and meaningful. In this experiment I was monitoring whether the interviewees recognize and depict the focus in a sentence that is without context and social linguistic, pragmatic embeddings; would they track any difference between neutral statements and the ones with an emphasis? Which word order sequence would they consider the most acceptable and the most regular one from the variations of the same sentence with a unanimous meaning. 62 questionnaires were returned. I checked them for choices dependent on native language intuition with reference to the sentence featuring on the questionnaire. The sentences consisted of identical elements (*teszi, a pincér, a süteményeket, az asztra, ebéd után*), yet the vast majority of the interviewees have recognized the correctness of these sentences with various word orders, irrespective of their being either neutral or having an emphasis. Without the support of situation and context the most difficult to decide on the grammatical correctness of sentences were sentences starting with the verb: **7-7** (11 %) of the interviewees have judged the two sentences starting with verbs to be correct.

The task to depict the focus has also verified the previous result: native speakers – just like I had expected – could hardly depict the verbal focus in the two sentences starting with verbs in the focus (16,6 %), while they have depicted foci for the subject, object, local and time adverbial segments correctly – 50,76 %.

Choices related to sentences with an emphasis proved my hypothesis: there are constructions that native language intuition accepts more regular and easier to comprehend. The experiment has shown that the following sentences can be considered to be structures that native speakers prefer (the most preferred sentence and the second best one):

- time adverb + subject + focus + VP;
- subject + focus + VP;
- focus + VP.

Considering neutral sentences have also resulted in similar cues: choices, however, were more unanimously marking preferences: according to them, native speakers consider the following schema the most regular one: »regular« *T (topic) + Q (quantor) + F (focus) + VP* (**36** most regular, **8** second most regular). On the whole, the schema, *time adverb + subject + place adverb + verb + object* schema is considered almost as regular as the former one (**14** most regular, **26** second most regular).

I rely on the conclusion of this experiment when I am setting up a rule for the purpose of teaching EFL which promotes the generation of the syntactic construction that has been considered the most regular one in the experiment out of the many possible choices.

### *3.2 Native Language Learning and the Choice Made by Native Language Intuition with Reference to Free Word Order*

My second experiment concerning the mother tongue also measures »standard native speaker« word order competence: what abstract schemata does a Hungarian native speaker with average education get access to concerning word order, and, what does he think of the free choices with word order in Hungarian. For this purpose I have asked students whether had studied any word order rules ever before, and I also enquired them about their attitude towards Hungarian word order.

I had presupposed in this study (187 students participated in the study, filling in questionnaires) that students I interviewed had not learnt word order formation rules in grammar classes, they would not be able to list rules like that, and, that they were holding the view that there were no rules supervising syntactic construction for word order.

The outcome of the experiment seemed to provide me with ambiguous figures. The 52 % (88 persons) of the respondents recalled that they had studied Hungarian word order rules in grammar classes, 73 % (138 persons) also thought that Hungarian word order construction was processed according to rules. A detailed analysis of the answers repainted the picture, though. Considering the

students who »had studied« word order rules there were only 10 persons (11 %) who could also provide effectively relevant and correct word order rules (*correct answer*); further 10 of them provided at least one correct answer or element, that is, these students »knew something by instinct«. While, on the other hand, 61 % (67 persons) of the ones selecting »yes« either did not answer, answered that he did not know, declared that it was irrelevant, or provided a bad answer, or, for that matter, he had learnt that word order was free, by the rule.

In the second set of questions I inquired about the individual perspective of each student. 138 students (73 %) declared that there were rules for word order. And in their commentary they provided me with 145 data. These figures, by ratio, resulted in similar scores according to which there are more students by one third who are convinced that there are word order rules in the Hungarian language than the number of those who have actually studied these rules. From their commentary I have learnt that answering the second question only 10 % (14 persons) of them listed effective word order observations, 11 % (16 persons), on the other hand, provided observations that were partially correct, and each of these latter students provided either the interrogative construction or a well-formed variation of the sentence with emphasis for an example. Altogether 6 of the students (4 %) considered Hungarian word order free. 32 students (22 %) ignored the space left for commentary; the rest – 77 persons, 53 % – provided a genuinely mistaken answer (*wrong answer*: 23 %; *irrelevant answer*: 13 %; *unaware*: 17 %).

My research supports the hypothesis according to which native speakers mostly provide well-formed sentence constructions via unconscious generation which process he would not be able to account for either with reference to his grammar studies with reference to his native language intuitions. An awareness of formerly intuited rules of the native language and targeted language use, however, can bring about a good proper native linguistic performance and may also considerably gear the effectiveness of learning foreign languages and, also, the effectiveness of teaching one's native language as a foreign language to non-native speakers.

#### 4. Teaching Word Order in Hungarian as a Foreign Language

The question is how we can introduce word order in HFL classes. The issue has been cropping up ever since the early grammars and there has been a demand for sufficient methodology communicated especially in recent HFL methodology studies. Teaching Hungarian as a Foreign Language methodology is still incomplete, however, there have been innumerable teaching guides and studies published to help teaching in this field. Some of the authors have made progress on word order within the framework of the overall process of language teaching, declaring basic principles<sup>4</sup>. Others have been researching way of making use of the paradigms of general linguistics in teaching Hungarian<sup>5</sup>, while in 2006 a teaching manual was published – the first one to provide, however shortly, functions and word order formation rules fit for teaching<sup>6</sup>. And there have also been studies concerning specific cases of word order published that have been shaping those issues that have to be considered by every teaching word order formation model. A most urgent issue among them is the timing of introducing word order schemata in teaching, its methodology, the principle of gradation, using heuristic scenarios, applying contrasting presentations to filter word order, communicative pragmatic classroom work framed in dialogues, and, also, an emphasis on the importance of drilling.

Approved Hungarian language course-books that have been in use for long reflect the suggestions, demands and perspectives of practicing language instructors. Some of them step forward with a direct claim for word order skills to be introduced in teaching HFL. C.f. *Színes magyar nyelvkönyv*<sup>7</sup>; *Hungarian in Words and Pictures*<sup>8</sup>; *Itt magyarul beszélnek*<sup>9</sup>, the recent *Új színes magyar nyelvkönyv*<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Hegyi 1976; Giay 1997, 1998, 2006.

<sup>5</sup> Kovácsné 1985, 1988; Naumenko-Papp 1987; Rózsavölgyi 2002.

<sup>6</sup> Szili 2006.

<sup>7</sup> Erdős et al. 1979.

<sup>8</sup> Erdős et al. 1986.

<sup>9</sup> Kovácsi 1993.

<sup>10</sup> Erdős 2007.

and – partly – the first volume of *Hungarolingua*. Further addendum and summary with reference to the Hungarian language is provided by *Küszöbszint*<sup>11</sup>, which summarizes references for the teaching of word order within Hungarian as a foreign language. A thorough overview of the way these language course-books handle word order marks such challenges as timing the introduction of word order skills and drills, representing word order formation rules; the nature and conception of rules depicting positioning sentence functions; the question of the sole status of the verb, and its immobility within syntactic construction, and, the mapping of those pragmatic features that rule the construction of word order in Hungarian. We might as well set up a paradigm of word order formation that, from the start, guides the language learner in the making of sentences, yet would overwhelm the learner's Hungarian competence-in-progress with excessively complex formulae. It could still be a transparent skill which is based on intelligible linguistic principles.

### **5. A Model for Introducing Hungarian Word Order in Teaching Hungarian as a Foreign Language**

The objective of my paper was to set up a model that can guide both tutor and learner of HFL ruler-style: we map a complete framework of word order formation rules that is fit for teaching and learning; it urges sentence formation awareness from the very beginning both in teaching and in learning, and will be guiding the language learner through the abyss of multiple choices safely toward a single sentence construction that would represent truly represent his intentionality.

#### *5.1 Ground Rules for the Introduction of Teaching Word Order Formation*

In this paper I have undertaken some major work to be done. I have already indicated that the ground rules for a model of such nature

---

<sup>11</sup> Aradi/Erdős/Sturcz 2000.

and scope interface with innumerable co-fields in linguistics: this paper refers to discoveries and notes provided by early predecessors; it relies on most recent research done in linguistic theory – which theories have deconstructed Hungarian sentence patterning a couple of times and from various perspectives during the last 30–40 years. This approach cannot help – and is also keen on – relying and building on native language intuition, especially while tracing preferred patterns, and relying on studies done within our hosting paradigm, teaching Hungarian as a foreign language, and, in addition, on Hungarian tutors' experience gathered during decades, and some of them providing paradigmatic methodology.

This teaching word order formation programme is based on the hypothesis according to which word order formation and sentence construction (also) have to be introduced in teaching Hungarian as a foreign language. We have surveyed historical trends but current Hungarian theoretical approaches obviously mark that it might not be simple to establish rules that are fit for teaching. Hungarian linguistics does not hold the view that with the exception of the stressed word and that of the verb the rest »might traffic forward, within, and backwards depending on which position would crop up in the speaker's mind«<sup>12</sup>. On the contrary: the profusion of varieties indicate an underlying system of word order formation<sup>13</sup>, and during the last 30 years Hungarian linguists have reached the depth of this closeted framework. Hungarian sentences are characteristically generated via two constitutions: the beginning of the sentence, the word order of the segment before the verb, is bound<sup>14</sup>; freedom of word order is available for the »tail of the sentence« exclusively: it is the privilege of the extension after the verb to the right hand. Some linguists<sup>15</sup>, however, claim that there is bound word order in the right hand side of the sentence, after the verb – this is verified on the pragmatic »surface« in language use, supported by data concerning sentence construction preferences (see my research). A teacher who teaches his mother tongue to non-natives

---

<sup>12</sup> Fogarasi 1838, 243.

<sup>13</sup> É. Kiss 1980, 507.

<sup>14</sup> É. Kiss 2006, 2; 23.

<sup>15</sup> Varga 1981; 1982; É. Kiss 2006; 2009.

as a foreign language has to step out of the magic closet of native language intuition so as to be able to present the most suitable – representative yet not exclusive – sentence construction within a scenario.

### *5.2 Methodology Proposal for the Teaching of Word Order Formation*

The model summarizes the results of multifaceted research and presents a methodology for the teaching of word order formation that has an extra feature: it has been shaped and developed for ten years in scenarios of practical language teaching via success and failure, through many of them paced by learner-instructor interactions. Instructor–instructed, asking–answering – this cast of roles has been the other way around with word order formation rules: the language was curious about the reason why one of his sentences was incorrect while the other one was correct – which one should be relied on when forming a third statement? The tutor, then, started to be desperately looking for the answers for these many issues. The model for the teaching of word order formation I am presenting in this paper has been filtered in many ways in language classes and has been proved fit for teaching, learning: it provides rules for word order formation and is supplemented by teaching aids starting from flash cards via making use of colours to the experimental word order formation tutoring software.

The model regenerates in every new teaching scenario and shapes in accordance with the Hungarian language competence of learners from the very start. Whether we want it or not, when we introduce ourselves at the very beginning during the first Hungarian as a foreign language class we have already been teaching word order formation. When we utter the simple sentence, »X. Y. *va-gyok*« we flash three characteristic features of the Hungarian sentence. We do not use a first person singular subject, and in the lack of this we do not start the sentence with the verb, either: we issue the most important information of the speech act, that is, our name, at the beginning of the sentence. This construction almost unnoticeably generates a neutral, stressed three-part statement

containing a name, and either a place adverb or an indirect object that is not determined by a definite article. The basic didactic principle of the model is a stepping forward carefully – and gradually – up on this imaginary winding staircase that drives the learner towards the heights of long meaningful well-formed statements. Novel syntactic structures generate and extend from former simple ones we can again and again have a look at the former step, at a now familiar word order formation rule. With the introduction of the time adverb and the verbal prefix our student is ready to make a statement via a five-part syntactic construction. The five parts, however, can naturally be extended: at certain functions various parts can be inserted in the construction. The same rules suffice – with a couple of addenda – for this purpose. The rules do not ignore the primary objective of sentence formation, that is, communication, telling. They provide, at an early stage, a choice for the formation of interrogatives, answers, for the expression of specific intentional modalities (e.g. negation). The aim of the model is to make the rules and the methodology we propose for the introduction of these rules match every possible teaching scenario, every possible language instructor and course-book. Consequently we provide modules that do not rely on any specific prior grammatical competence because the routine of application is not in surveillance to either grammatical structures or elements but to the intentionality of the speech act. The formation rule of a three- or four-part sentence can be introduced even if the learner is only familiar with a sole type of adverb, and, for the purpose of the model that is irrelevant which type of adverb that would be.

In this rule formation routine we can witness the formation of four rules: 1–2) rules I and II for neutral statements with stress and without verbal prefixation; 3) rule III for neutral statements with verbal prefixation; and 4) rule IV for statements with stress and with verbal prefixation. One of the benefits of the teaching word order formation model is that it provides as much information for learners as much information they are ready to make use of at the given level of linguistic competence of theirs. This is the reason why word order formation rules start out at the modelling of three-part neutral statements and slowly arrive at the point where a total framework of formation rules can be set up (*figures 19–22*).

The initial three-part statement is gradually extended into a four-part construction and, with the entry of the time adverb; it extends into a five-part construction. This paradigm does not position a particular part of the sentence, but a functional part within a sentence. At the initial position of the sentence we reserve the initial word status for the subject (positions 1) which is not obligatory and which can only be preceded by the unstressed time adverb determining the overall clause. At a later stage the initial subject position can be preceded by any anaphoric part of the sentence. This latter unstressed position is marked by the label, »position 0«.

When teaching Hungarian as a foreign language it is extremely important to focus on the rule that in the Hungarian language we have two elements that especially imply a bound word order: the verb and the element preceding the verb. These elements take position 2 and 3 in the position-mapping of sentences. Position 2 is functionally the most focussed distinguished one the depiction of which in sentences with a stress is easy: this is the position that is the locus of the most important word/phrase to be emphasized in sentences with a stress. This position also deserves our attention in neutral statements. When the position is filled in the SOV feature of the Hungarian sentence is complete.

Position 3 is reserved for the verb, but for that we have to take a detour: course-books drilling word order formation and, also *Küszöbszint* features a fixed position for the verb that never changes in any case; this entails extra rules in case of verbs with stress – that is the verb with stress, unlike other elements with stress, claim rules of its own. This may bring about systematic insecurity in the learners' heads. This specification, however, seems to be unnecessary. It is simpler and easier to learn if we make position 2 preceding the verb the place for the element with a stress irrespective of its word class and the function it has with the syntactic construction. So we move the verb from its assigned position 3 in order to be able to describe every syntactic construction with a stress with the same rule. This saves us the unsolved problem we have seen with other concepts: the verb is not in a privileged position any more: it will not be receiving rules that would be different in comparison with the rest of the words and constructions. And this might make the

framework of rules simpler and more transparent for language learners.

Finally in position 4 which is not extended any further, the construction of the sentence is completed by elements without stress that are neutral with reference to word order.

These positions – the sentence construction constituted by 5 positions – are fit for elementary level sentence formation. We have provided altogether four word order formation rules at the elementary level. Our learners have participated in the making of these rules: we need two rules for neutral statements – where the unstressed verb with prefixation claims for an extra rule; we can also shape sentences with stress via two formation rules irrespective of what function these sentences with stress perform.

### 5.2.1 Word Order in Sentences Without Verb Prefixation

The filling in of position 2 is also obligatory in **neutral statements**: this will realize SOV word order that is primarily characteristic of Hungarian (however, not exclusively characteristic). There is some kind of queuing for the fulfilment of position 2 within the sentence: the unstressed object undetermined by the definite article before the verb to be followed by a inessive place adverb, or, in case we do not have these, a place adverb in ablative or lative, or, in case we do not have them either, a complement may crop up semantically modifying the verb (*figure 1*):



Figure 1: rule I – Basic word order for neutral statements

In case of **sentences with stress** we suggest to start with a question answer panel. It is the question word or the answer which is the most important element. And this way the stressed word order within **interrogative** sentences and affirmative/negative **answers** could also be explained. Statements conveying new information

also get stressed in the second position. The fourth case of stressing is **negation**: we started out negating parts of the sentence in sentences without verbal prefixation. Transformations in this construction matches »stress rules«, we have already depicted quite well. Relying on this we transfer the verb to be negated from position 3 to the position with stress. So we do not need a new rule for the verb; and the transposition of the verb is coherent with the transferral of the verb to initial position used in transformation generative notation (*figure 2*):

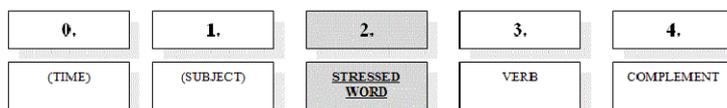


Figure 2: rule II – Basic word order in sentences with stress

### 5.2.2 Word Order in Sentences with Verbal Prefixation

Verbs with prefixes seemingly do not match the framework so far set up. In case of verbal prefixes learners have to become familiar with various new aspects (e.g. marking direction, word modifier, perfecting function) which are extended with verbs with prefixes in neutral sentences. In sentences like this a new element is added to queuing for the position 2 which element has not yet been there but from this moment on it precedes the rest of the words. In neutral sentences the verbal prefix is exclusively positioned before the verb. Besides, it closely attaches to the verb which is marked both in spelling (prefix and verb making up a single word) and in word order formation routine (concatenating two positions (*figure 3*)).

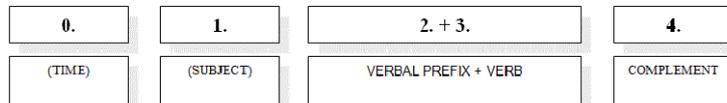


Figure 3:

Rule III – Basic word order in sentences with verbal prefixes

The construction of **stressed sentences**, with verbal prefixes, strongly resembles the construction of stressed sentences without verbal prefixes: extending the schema we only have to find the position of the verbal prefix. Since the verbal prefix keeps on being attached to the verb it does not move far: the verbal prefix shares the verbal position with the verb (*figure 4*):

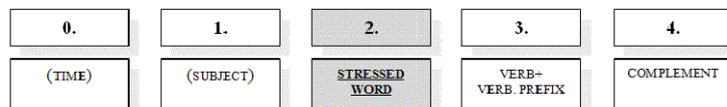


Figure 4:

Rule IV – Basic word order in sentences with verbal prefixes

Now we are ready with the system that, on elementary level, guides language learners in the seemingly obscure task of sentence construction. The rules do not depict details of generating all correct Hungarian sentences like descriptive syntax and syntactic theory does – it has not been an objective of ours, anyway. We have arranged the syntactic formation of sentences to depend on their function – and only partly on their formal specification or on the syntactic function of parts of the sentence. Language learners get help making statements providing information and facts, providing stressed information and in interrogation, answering and negation, and, in addition, they can participate in real-time dialogues giving grammatically and pragmatically correct answers. Rules are more or less formed by learners themselves, since from the moment we introduce ourselves students are getting familiar with the basic principles of sentence construction, with the distancing of subject and predicate in word order and with the task of taking the two distinguished positions (verb and the position preceding the verb). This way learners develop a competence to use SOV word order and the recognition of rules transforming them practically by themselves on time. For this no complex framework has been required; language learners, with the help of a couple of rules, will be able to make correct statements/utterances in accordance with their intentionality.

### 5.2.3 Factors Modifying Ground Rules

The rules we have just introduced provide the elementary level of learning word order formation in Hungarian as a foreign language. Some factors that modify word order attach semantic-pragmatic supplements to the rules previously formed, and, at the same time set the possibilities and direction for the development of the model towards the stage of actual sentence segmentation and towards complex sentences. The modifying factors include various infinitival phrases and universal quantors that convey overall features.

We have not left »space«, for example, for universal quantors in the word order paradigm we have presented before, neither have we listed the word order facets of particular infinitival constructions, yet we shall witness that no rule is necessary to add: with semantic interpretation and with some minor additions the former four rules are applicable.

#### 5.2.3.1 Infinitives in Sentences

Recent HFL course-books do not dare to trespass to the territory of sentences containing infinitives at an early stage in learning. This field is seemingly complex. Language course-books present infinitival phrases filtered by their grammatical function (their syntactic function within sentences<sup>16</sup>; the intentionality conveyed by the phrases presented, and the word order that partly depends on this (too), is left to be discussed by the instructor.

Infinitival phrases should be categorized – unlike in current HFL course-book routine – in a new way so that the various infinitival syntagms could be explained by the rules we have already presented. The infinitival phrases with *tud*, *szeret* + infinitive in neutral sentences display features similar to that of a sentence with stress: it lacks narrative word order<sup>17</sup>. This emotional excess is worth to be depicted as the semantic feature of basic verbs. These constructions can be interpreted as sentences with a stress from the start where

---

<sup>16</sup> Aradi 2003, 12.

<sup>17</sup> Hegedűs 2004, 297.

the stressed position 2 is taken by the inflected verb. These sentences, however, may also receive a »real« stress-marker, that is there can be other words in the sentence that may go for the status of new information, question, answer or negation. In this case we transpose another word before *tud* and *szere*t according to the regular stress rule (figure 5). Phrases like *szabad*, *tilos*, *érdemes*, *lehet* are generated according to a similar principle with an infinitive that has no verbal prefix. So when introducing them it is enough to refer to a rule.

1.	2.	3.	4.
(SUBJECT)	<b>STRESSED WORD</b>	VERB	COMPLEMENT
<i>A madár</i>	<i>tud</i>	–	<i>énekelni.</i>
<i>Tamás</i>	<i>szere</i> t	–	<i>úszni.</i>
<i>A gyerekek</i>	<i>engem</i>	<i>szere</i> t.	

Figure 5: The infinitive in sentences (*tud*, *szere*t)

The verb, *akar* often crops up in the company of *szere*t and *tud*, yet it behaves differently. It is a stress-evasive verb<sup>18</sup> and does not require new rules; it can be positioned without fail within the framework of neutral and stressed sentence constructions we have already presented.

Now near an infinitive with a prefix it is not that simple because syntagms within the same category do not behave the same way. There is some form of a hierarchy among the distinguished syntagms: a fairly stressed feature in neutral statements<sup>19</sup> may be traced especially with *szere*t and *szere*tne, so they are staying in position 2, but do not split the sequence, *prefix + infinitive* which is the internal word order (e.g. *Szeretek felsétálni a Várba.*). This is also valid for words with a nominal (nominal-verbal) status (*tilos*,

<sup>18</sup> Hegedűs 2004, 300.

<sup>19</sup> Ibid., 297.

*fontos* etc.). *Tud, akar, kell* display a stress-evasive nature<sup>20</sup>, that is, they deploy the prefix belonging to the infinitive before themselves (e.g. *Meg tudom fogni a legyet.*).

It follows from the passage above that sentences containing infinitives did not require the formation of new rules: principles already in use remain valid. We only have to add some explanation and semantic complements.

### 5.2.3.2 Specific Elements in Sentences – the Question of Quantors

Some of the syntactic constructions – actually regular ones – cannot be generated via the framework of rules so far presented. When I was doing research on native language intuition I found that native speakers preferred the construction *T + Q + F + VP* among neutral sentences. Yet there is no place for the quantor among the rules we have presented. This research on the mother tongue also detected that sentences starting with an unstressed time adverb make a frequent construct. We can find many examples for both constructs in language course-books which verify the correct applications coming from the native language intuition of language course-book writers. The framework of rules on display offers an initial position within the sentence that is not obligatory on behalf of considerably simple time adverbs (e.g. seasons, months, days, parts of the day, hours) and this offer makes establishing the correct word order for language learners easier. There are time adverbs, however, for which the zero positioning rule is unavailable. These elements – generative syntax calls them *universal quantors with a broad scope* – (e.g. *mindig, mindennap, általában, gyakran*) cannot precede the subject. In order not to have to restructure sentences and to add a new position within the sentence we shall consider these elements as »lexical signposts«<sup>21</sup>, in which case semantic meaning is to be supplemented in teaching with reference to word order operation. Hegedűs<sup>22</sup> presents a categorization – semantically and functionally based,

---

<sup>20</sup> Ibid., 302.

<sup>21</sup> Aradi 2008, 240.

<sup>22</sup> Hegedűs 2004.

also surveillancing word order – of this kind: some adverbs complementing verbs weaken the semantics of the verb, others strengthen it. Adverbs narrowing the meaning of the verb (e.g. *ritkán, soha*) stand straight before the verb. Adverbs extending the reference of the predicate (e.g. *mindig, néha*) stand before the prefixed verb (or before any modifier of the verb). Adverbs with full semantic scope (e.g. *korán*) can also stand right before the verb or before the syntagm constituted by the *verb modifier + verb*<sup>23</sup>. This unique operation can be treated as the semantic feature of quantors selected for teaching (e.g. adverbs beginning with *mindig, mind-* and other adverbs, *gyakran, néha* etc.) and can be introduced in language class with some additional reference to word order positioning.

## **6. Methodological Issues Concerning the Application and the Introduction in Language Classes of the Model Proposal**

This paper has set up a framework of rules. Besides this framework it also lists the teaching aids we have developed during these years and summarizes the methods of their application with the help of which the system for the teaching word order formation in discussion can be introduced in language classes effectively. Simple teaching aids must already be in use: the moving of words on flashcards may illustrate the generation of particular constructions and their accidental difference in comparison with the native tongues of HFL learners well. This is supplemented by the colour-cards we have introduced for pupils in Hungarian classes: positions within the sentence are (also) marked by colours which mark the syntax of the sentence with logic. Careful development, carefully selected colours may make the colour/position interface meaningful. An ambiguous sentence is constituted by the ice-blue subject without declination and by the verb reddening like the soul of the sentence. Marked (affixated) elements, adverbials that further complement predication with the introduction of some of the circumstances of the event depicted will be coloured green. The very same words may

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 296f.

also come to the beginning of the sentence – coloured light green – provided they are unstressed, that is they do not convey new information with reference to the utterance. At the end of the sentence colours merge – this »greyness« provides space for the further, less important complements.

Rules divide sentence construction into positions; the syntactic table is a natural aid which features every word of each sentence in a position that serves it well. This »schema« helps learners a great deal: they are able to notate rules and they can practice the making of various constructions; and they may be used as reminders helping the making of living speech. The syntactic table has been the constitution of the teaching aid, »Szóforgató« which is the 3D version of the rules: it is a booklet with pages that can be rotated via syntactic positions. It contains all the rules already introduced or the rules to be introduced, and any rule can be reconstructed by rotating the cards starting from the three-part neutral to the five-position one consisting of many words, including the stressed construction with a verbal prefix.

The booklet has been developed into a teaching word order formation software, »Szóforgató«. At this experimental stage the programme can display the operation of generating three- and four-part neutral statements with a time adverb complement, and it also features the word order of *questions* and *answers*. The thorough framework of rules based on questions and answers that have been proven in practice via alternate applications, and the guiding principle, that is, levels operating according to the same principle, and its learner- and teacher-friendly use secure that the experimental teaching software can be developed into a proper purposeful well-operable teaching aid.

## **7. Model Proposal in Use**

The model we have proposed for the teaching of word order formation in simple sentences has been under continuous learning and teaching surveillance because of its basic practical features. Yet to measure the efficacy of this framework and to measure the fitness of teaching aids for practical teaching it has had to be piloted real

time. These pilots were done between 2008 and 2011 in three rounds: at real time language classes for foreign language learners; at presentations for language instructors, and in a control group who represented the interface between native speakers and language instructors – they were Hungarian native speaker university students learning about the methodologies of teaching Hungarian. Pilots were supplemented in these groups by research questionnaires the questions of which were segmented with reference to the levels represented in the experimental teaching software. Participants could evaluate rules for three-part neutral, three-part stressed (question-answer), and four-part (containing a time adverb complement) sentences, their presentation, the sample task on the software and the drills, the choice for individual working through. They could also measure how far the model was intelligible, and how much they liked this method of teaching word order formation. Language instructors could also judge the educative clarity of the rules for language learners, and could declare whether the method was fit for classroom activities for language classes.

### *7.1 Hypotheses*

Prior to the launching of research I had presumed that the rules will prove intelligible (H1); language learners would be able to perform the tasks provided by the teaching word order formation software and they would not require any help from their instructor or multiple drilling (H2); every interviewee would find this method of teaching word order formation interesting (H3). With language instructors I also supposed that they would also consider the rules intelligible for students (H4); teaching word order formation software is useful (H5), this method of teaching word order formation would be considered fit for the teaching of Hungarian as a foreign language (H6).

## 7.2 Piloting Results

Each segment of the questions has been mapped separately and each segment has provided an enormous amount of data concerning the reception of the teaching word order formation model. I have chose questions for the testing of my hypotheses that represent the opinion both of language learners and of Hungarian native speaker tutors and university students together.

### 7.2.1 The Intelligibility of Rules (Hypotheses H1 and H4)

The most important ground hypothesis of mine had been, prior to the launching of research, that both language learners and instructors and Hungarian university students would understand the rules without any difficulty (hypothesis H1). This is complemented by hypothesis H4 which presupposes that the rules would be intelligible not only for instructors/university students but this was also expected of language learners.

The analysis of the results shows that word order formation rules were best understood by language instructors (79–86 %). Students were second best in this (68–74 %), and foreign language learners were also quite close (57–81 %). Besides the ones who evaluated the model as *excellent* the majority of participants evaluated the model with the second best marker *fair*, and, furthermore, only few respondents evaluated the intelligibility of rules concerning the three types of the sentence lower than this (*figure 6*).

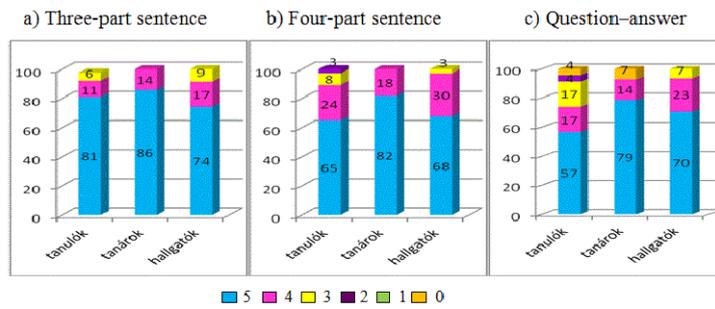


Figure 6: Responses concerning the intelligibility of word order formation rules by %

### 7.2.2 The Reception of Drills (Hypotheses H2 and H5)

According to hypothesis H2 the drills of the teaching word order formation software would not cause any difficulty for language learners and they would not require help from their instructors and they would need to repeat the drills. According to question ›f‹ the language learner could do the exercises without any difficulty; ›g‹ marked that the respondent needed help to do the exercises and ›h‹ marked that the respondent needed further drilling for the understanding of the rules – this was a question marking a negative attitude, that is, its statement represented difficulty, and in these cases a lower score in many cases marked a better score.

Hypothesis H5 presupposed that according to language instructors the drills of the teaching word order formation software would be helping the understanding of word order formation rules and are fit for individual learning.

Language learners saw the difficulty of drills (questions ›f‹) fairly unanimously; they gave an excellent or a good evaluation in 78–86%. Only one or two respondents referred to difficulties, consequently this part of the hypothesis H2 has been verified. And 49–68% of the students did not require help from their instructor (scores, *bad* and *fair*) to assist them in doing the exercises which is also and indicator of the realization of the hypothesis. When

learners were asked about the statement that they did not need multiple drilling and help to do the exercises 39–51 % of the learners chose scores, *bad* and *fair*, that is, they did not agree with the statement. Yet the rate of those who demanded more drilling was altogether 8–13 %. This, however does not prove the failure of hypothesis H2, it only proved the importance of drilling sentence construction.

The language instructors judged the exercises to be better: 86–91 % of them thought the word order formation exercises for all the three sentences were satisfactory (question *ij*). Instructors considered it to fit for individual work a bit less: 64–91 % gave *excellent* and *good* evaluation for this which marks that instructors were divided concerning the three types of sentence construction.

Hungarian native speaker university students have evaluated the usefulness of the exercises even higher: 94–99 % of them gave *excellent* and *good* evaluation for the impact of exercises in anchoring the rule. Students have considered the possibility of individual learner's activity somewhat lower: the proportion of *excellent* and *good* evaluations has been 91–93 %.

The realization of hypothesis H5 has been verified by the cumulative average scores calculated from data received which have been in all cases between 4.00 and 4.91 on the average (*figure 7*):

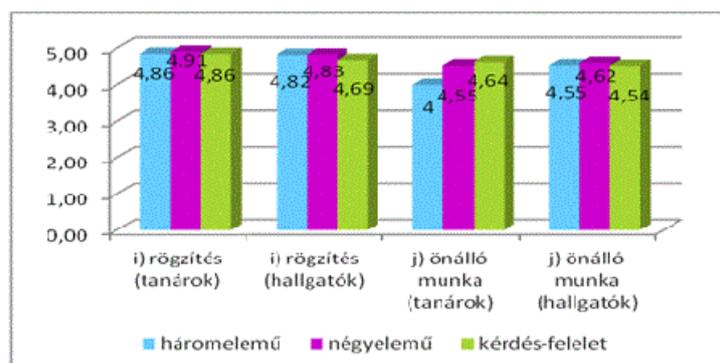


Figure 7: Fitness of exercises for anchoring rules and for individual learner's activity (average scores)

### 7.2.3 The Prestige Index of Teaching Word Order Methodology

The final question on the questionnaire in the research enquired about respondents' opinion: how much did they like the method presented in classroom work/in presentations (questions 21 and 22).

According to the responses received it was the language instructors who had received the above presented/monitored method of teaching word order formation methodology: they evaluated this almost exclusively *excellent* or *good*. The three- and four-part sentences got *excellent* 86–91 %; 14–9 % *good*. 86 % of the evaluations were *excellent* for the question and answer segment, and 7 % of them were *good* – and there was also a single *fair* evaluation (7 %). The prestige index provided by Hungarian native speaker university students has also been a balanced one: 93–97 % of them gave *excellent* and *good* evaluation with the three types of sentences. The results are more variable with foreign language learners: 89 % of them evaluated three-part sentences *excellent* and *good*. 8 % of them (3 persons) gave an *average*, 1 learner ignored the question. With four-part sentences 83 % of them gave *excellent* and *good* evaluation; 4 persons gave *average*, 1–1 person *failed* it (11 %/3 %/3 %). 70 % of the students evaluated the teaching question-answer word order method *excellent*, a further 13 % of them considered it *good*; 1 person gave *average*, 2 persons gave *fair*, 1 respondent *failed* it. The average scores mark the general reception of teaching word order formation methodology (figure 8):

## Possible Teaching Methods

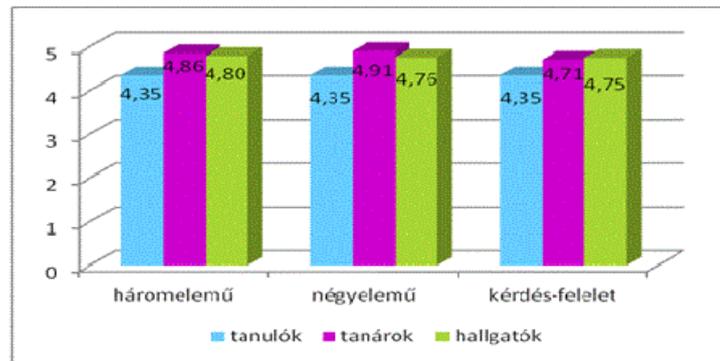


Figure 8: Average scores calculated from the prestige index of teaching word order formation methodology

The results obviously reflect that language instructors have received our teaching word order formation methodology happily. Hungarian native speaker students who study HFL teaching methodology have held a similar positive opinion concerning the methodology presented. The most important reference point, however, was the opinion of foreign language learners: they evaluated the project high above 4.00 and that verifies our hypothesis.

### 7.2.4. Evaluating Language Class Availability

According to hypothesis H6 language instructors, students would consider teaching word order formation fit and available for language class use. Only 3 of the language instructors have monitored word order formation rules »in operation« – they have made their point with reference to actual classroom application. Two of them have evaluated the availability of the method *excellent*, the third one of the party evaluated it *good*. They had considered all the three types of rules. This has scored an average 4.66. Putting together the former three instructors and the ones who had learnt about the method at a presentation the availability of the methodology concerning the three types of sentences varied between 4.14

and 4.6 which verifies the hypothesis and, furthermore, marks that the interviewed language instructors have accepted the proposed teaching word order formation methodology. The perspective expressed by Hungarian native speaker university students also verifies our hypothesis since they have evaluated the presented teaching word order formation methodology at the average score of 4.75–4.79.

### *7.3 Conclusion*

The research-oriented piloting of word order formation rules we have discussed in this paper, the teaching word order formation methodology and the teaching aid supplements – primarily the experimental word order formation tutoring software started during the final phase of model-generation. The nucleus of the proposed methodology, however, is to introduce language learners into the auxiliary rules with the help of which they can develop their Hungarian sentence formation competence and their familiarity with word order formation rules would be developing and would become more effective along with their developing linguistic competence in Hungarian. For reasons of measurability students, instructors and prospective teachers who were participating in research learnt about the rules and methodology in a targeted presentation. In spite of this fact rules have proved available in all three groups interviewed. Respondents appreciated understanding word order formation and the aids supporting the mastering of rules. The majority of the participants have liked the methodology presented. Differences among the opinions expressed concerning individual learner's activities, multiple drilling and the availability of methodology in classroom work have set the path toward the possibilities of a further development of methodology: we need to set up alternative ways of application which consider particular specific language learning scenarios (e.g. few teaching hours, low motivational level).

## 8. Summary

I have presented a model in my paper I have set up during the long years of teaching HFL. The model has been designed to create a framework of word order formation rules that can be used from the very start for the teaching of Hungarian as a foreign language – for the presentation of Hungarian word order formation so that language learners could reconstruct this framework, under the targeted guidance of instructors gradually and continually by themselves.

We have prepared a teaching aid kit – word flashcards, the table of sentences, the »coloured sentences«, the booklet, »Szófor-gató« and the teaching word order formation software, »Szófor-gató« – gives a hand both to the instructor and to language learners to learn rules, anchor them and drill.

The validity of the model has been acknowledged via the results of piloting the proposed teaching word order formation methodology: each aspect has received an evaluation above the score, 4.00 on the average. Further wide-range public promotion and piloting with learners might decide whether the proposed methodology could provide a reference point for instructors of Hungarian as a foreign language – shall we have listed the rules Naumenko-Papp was missing for the purpose of generating correct Hungarian statements/texts? Could it have the honour »*the most beautiful task for a language teacher, ... to be babysitting the birth of a sentence*«?<sup>24</sup>

## References

- Alberti, Gábor/Medve, Anna: *Generatív grammatikai gyakorlókönyv* [Übungsbuch der generativen Grammatik]. Budapest 2002.
- *Bevezetés a magyar generatív mondatelemzésbe* [Einführung in die ungarische generative Satzanalyse]. Pécs 1994.
- Aradi, András: A főnévi igeneves szerkezetek szórendje [Die Wortstellung in Infinitivkonstruktionen]. In: *Hungarológiai Évkönyv* 4 (2003), 11–17.

---

<sup>24</sup> Hegyi 1991, 27.

- Lexikai »útjelzők« a magyar szórendi szabályok alkalmazásában (Szórendi ismeretek tanítása külföldieknek) [Lexikalische »Wegweiser« für die Anwendung der Regeln zur ungarischen Wortstellung (Didaktik der Wortstellung für Ausländer)]. In: *Hungarológiai Évkönyv* 9 (2008), 17–25.
- /Erdős, József/Sturcz, Zoltán: *Küszöbszint: magyar mint idegen nyelv* [Schwellenniveau: Ungarisch als Fremdsprache]. Budapest 2000.
- Arany, János: A szórend [Die Wortstellung]. In: *Magyar Nyelvőr* 2 (1873), 7–11.
- Brassai, Sámuel: Tapogatódzások a magyar nyelv körül [Annäherungen an die ungarische Sprache]. In: *Pesti Napló* (1852/53).
- A magyar mondat [Der ungarische Satz]. In: *Akadémiai Értesítő* 1 (1860), 279–399 (= Budapest 2011).
- A magyar mondatról II–III [Über den ungarischen Satz]. In: *Akadémiai Értesítő* 3 (1863–65), 3–128.
- *A mondat dualizmusa* [Der Dualismus des Satzes]. Értekezések a Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Széptudományi Osztálya Köréből 12. Budapest 1885.
- É. Kiss, Katalin: Egy magyar transzformációs generatív szintaxis néhány alapvető transzformációs szabálya [Einige grundlegende Transformationsregeln für eine ungarische transformative generative Syntax]. In: Samu Imre et al. (ed.) *A magyar nyelv grammatikája* [Die Grammatik der ungarischen Sprache]. Nyelvtudományi Értekezések 104. Budapest 1980, 507–514.
- Jól megoldottuk? Rosszul oldottuk meg? Az összefoglaló és a kirekesztő kifejezést tartalmazó mondatok szórendjének magyarázata [Gut gelöst? Schlecht gelöst? Erklärung der Wortstellung in Sätzen mit zusammenfassenden oder ausschließenden Formulierungen]. In: *Magyar Nyelv* 102 (2006), 442–459.
- Is free postverbal order in Hungarian a syntactic or a PF phenomenon? In: Nomi Erteschik-Shir/Lisa Rochman (eds.): *The Sound Pattern of Syntax*. Oxford 2009, 53–71.

- Erdős, József et al.: *Színes magyar nyelvkönyv* [Buntes Ungarischbuch]. Budapest 1979.
- et al.: *Hungarian in Words and Pictures*. Budapest 1986.
- *Új színes magyar nyelvkönyv* [Neues buntes Ungarischbuch]. Budapest 2007.
- Fogarasi, János: Euréka! In: *Athenaeum* 2 (1838), 193–198; 241–249; 289–297.
- Giay, Béla: A magyar mint idegen nyelv/hungarológia oktatásának módszertani alapkérdései [Methodische Grundfragen der Didaktik des Ungarischen als Fremdsprache/der Hungarologie]. In: *Modern Nyelvoktatás* 3 (1997), 25–44; In: B. G./Orsolya Nádor (eds.): *Magyar mint idegen nyelv/Hungarológia*. Pécs/Budapest 1998, 351–391.
- A magyar mint idegen nyelv/hungarológia oktatásának módszertani alapkérdései. In: Rita Hegedűs/Orsolya Nádor (eds.): *Magyar nyelvmester*. Budapest 2006, 125–144.
- Hegedűs, Rita: *Magyar nyelvtan. Formák, funkciók, összefüggések* [Ungarische Grammatik. Formen, Funktionen, Zusammenhänge]. Budapest 2004.
- Hegyí, Endre: *Hogyan tanítsuk idegen nyelvként a magyart? A vonzatközpontú nyelvoktatás és módszere* [Wie soll Ungarisch als Fremdsprache gelehrt werden? Die rektionszentrierte Sprachdidaktik und ihre Methode]. Budapest 1976.
- *Hogyan tanítsuk idegen nyelvként a magyart?* [Wie soll Ungarisch als Fremdsprache gelehrt werden?] Hungarológiai Ismeret-tár 6. Budapest 1991.
- Hlavacska, Edit et al.: *Hungarolingua. Magyar nyelvkönyv 1*. Debrecen 1991  
<http://www.nytud.hu/oszt/elmnyelv/ekiss/publ/Is%20free%20p%20ostverbal%20order2.pdf> [2011.06.01.]
- Kicska, Emil: Hangsúly és szórend [Betonung und Wortstellung]. In: *Magyar Nyelvőr* 19 (1890), 6–18, 153–158, 203–209, 390–395, 433–440; *Magyar Nyelvőr* 20 (1891), 292–298, 337–345, 385–

394, 433–445, 481–491; *Magyar Nyelvőr* 21 (1892), 385–395; 434–448; 486–497; *Magyar Nyelvőr* 22 (1893), 6–13, 52–63.

Kovácsi, Mária: *Itt magyarul beszélnek* [Hier wird Ungarisch gesprochen]. Budapest 1993.

Kovácsné Réczai, Margit: A nyomtatéktalan mondatok optimális szórendje a magyar mint idegen nyelv oktatása szempontjából [Die optimale Wortstellung in unbetonten Sätzen aus Perspektive der Didaktik des Ungarischen als Fremdsprache]. In: *Magyar Nyelvőr* 109 (1985), 333–337.

Molecz, Béla: *A magyar szórend történeti fejlődése* [Die historische Entwicklung der ungarischen Wortstellung]. Budapest 1900.

Naumenko-Papp, Ágnes: A magyar szórend jó rendező elveiről [Gute Organisationsprinzipien der ungarischen Wortstellung]. In: *Magyar Nyelvőr* 111 (1987), 433–443.

Rózsavölgyi, Edit: A magyar szórend kérdéséhez [Zur Frage der ungarischen Wortstellung]. In: László Keresztes/Sándor Maticsák (eds.): *A magyar nyelv idegenben. Előadások az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson* [Die ungarische Sprache in der Fremde. Vorträge auf dem V. Internationalen Hungarologie-Kongress]. Debrecen/Jyväskylä 2002, 135–145.

Simonyi, Zsigmond: »Is« a szórendben [Die Wortstellung von »auch«]. In: *Magyar Nyelvőr* 8 (1879), 373–374.

— Az »is« szórendi szerepe [Die Rolle des »auch« in der Wortstellung]. In: *Magyar Nyelvőr* 9 (1880), 289–299; 337–345.

— Szórendi szórszálhasogatások [Haarspaltereien zur Wortstellung]. In: *Magyar Nyelvőr* 12 (1883), 354–359.

— A magyar szórend [Die ungarische Wortstellung]. In: *Magyar Nyelvőr* 31 (1902), 57–61; 121–129; 180–186; 234–241; 289–301; 359–379; 424–441; 473–496.

— *A magyar szórend [Die ungarische Wortstellung]. Budapest 1903.*

Szili, Katalin: *Vezérkönyv a magyar grammatika tanításához* [Anleitung zur Lehre der ungarischen Grammatik]. Budapest 2006.

- Varga, László: A topicról és a fókusz utáni elemek sorrendjéről [Über das Topic und die Reihenfolge der neuen Elemente nach dem Fokus]. In: *Magyar Nyelv* 77 (1981), 198–200.
- Két szintaktikai pozícióról [Zu zwei syntaktischen Positionen]. In: *Magyar Nyelv* 78 (1982), 156–169.

## **Architektur der Sprache – die Rolle der Veranschaulichung im Sprachunterricht**

1. Hört man den Ausdruck: *Architektur*, fällt einem selbstverständlich die *Baukunst* ein. Die Metapher: »Sprache ist ein Gebäude« ist besonders alltäglich, »eine Parallele kann zwischen der inneren Struktur von Sprache und Baukunst, ihrer Semiotik, ihrer kulturschaffenden Kraft gezogen werden«<sup>1</sup>. Viele alte und neuere Werke tragen sogar im Titel einen Hinweis auf ein Bauwerk: *Grundsteine*, *Bausteine*, *Grundriss* etc. Diese Bezeichnungen deuten auch etwas Statisches, Festes, Unveränderliches an – zu Recht: meist gehören sie zur formalen Seite von Sprachbetrachtung bzw. Sprachtheorien.

In der Universalgrammatik versteht man unter Architektur generelle Prinzipien, nach denen die Grammatik jeder Sprache aufgebaut ist, »die aus sehr abstrakten, rein syntaktischen Konstruktionen besteht, die den Sprachen der Welt zur Verfügung stehen, in diesen aber verschieden semantisiert werden können«<sup>2</sup>. Die verschiedene Semantisierung weist darauf hin, dass sich der Begriff Struktur auflockert und die sprachliche Variation – über das Lexikon – auch zu einem Teil der Architektur geworden ist.<sup>3</sup>

Heutzutage wird der Terminus *Architektur* oft im Forschungsfeld der Sprachvarietäten verwendet. Das heißt, die Veränderung, die Bewegung, der Sprachgebrauch werden ebenfalls in Betracht gezogen; unter *Architektur* wird nicht nur das statische Bauwerk, sondern auch das Wohnen, die Bewegung in diesem Gebäude verstanden, der sich dauernd verändernde, variierende Funktions-

---

<sup>1</sup> »Párhuzam maximum a nyelv és építészet belső szerkezete, szemiotikája, a nyelviség kultúrateremtő ereje között vonható.« (Martinkó 2011)

<sup>2</sup> Fischer/Stefanowitsch 2006.

<sup>3</sup> S. Chomsky 1995.

wechsel eines alltäglichen Hauses<sup>4</sup>. Auf dem Gebiet der Sprachpädagogik pflegt man sich nicht mit weniger zu bescheiden: außer der statischen Struktur soll den Studierenden auch die Funktion, die Veränderung, die dauernde Bewegung des Sprachgebrauchs beigebracht werden.

1.1 Die im Titel eingeführte Bezeichnung »Grammatik« soll genauer erläutert werden. Im Verlauf der verschiedenen Epochen des Sprachunterrichts wurde unter »Grammatik« nicht immer dasselbe Konzept verstanden. Im Rahmen der übersetzenden bzw. grammatisierenden Methode setzt sie sich das Ziel, dass der Lernende geschriebene Texte jederzeit aus dem Stegreif analysieren und übersetzen kann. Diese Methode beruht auf der theoretischen Grundlage des Strukturalismus, in dem die Elemente des Sprachsystems einander bestimmen. Wie Janos Lotz formuliert: jedes Element darf nur ein einziges Mal vorkommen<sup>5</sup>.

R. A. Hall, Kritiker des Generativismus und der formalen Ansätze im Allgemeinen, charakterisiert in einer seiner Schriften diese Theorie besonders bildhaft:

The end-product of this type of description is in some ways comparable to a geographical map, which like-wise presents its subject-matter as if it were wholly unchanging and could be taken in at a single glance<sup>6</sup>.

Zu Recht: die flache Ebene einer geographischen Karte gibt über die Bewegung Berg auf und Berg ab, durch Täler und Wälder keine Auskunft – hier geht es keinesfalls um Architektur, sondern um eine zweidimensionale Darstellung.

Mit der kommunikativen Methode tritt die Sprachkompetenz in den Vordergrund. Die Methode, die zum Erwerb der Sprache führen

---

<sup>4</sup> »Diese Strukturierung [die Strukturierung der Sprache in der Gesellschaft] ist eine äußere Strukturierung, weil sie die Gestaltung der Verhältnisse zwischen verschiedenen Sprachsystemen in einer Gemeinschaft betrifft. Wir nennen sie die Architektur der Sprache.« (Coseriu 2007, 148)

<sup>5</sup> Lotz 1976, 113.

<sup>6</sup> Hall 1987, 1.

sollte, beruhte auf dem Beibringen von unanalysierten Einheiten, »chunks«, wobei Form und Bedeutung an einen bestimmten sozialen Kontext, an einen Sprechakt gebunden wurden. Diese »vorgefertigten« Sprachbausteine ermöglichten den Sprechern, in den häufigsten alltäglichen Situationen ihren Mann zu stehen, aber auf Universitätsniveau zeigten sie sich als keinesfalls genügend.

Beim ersten Ansatz trennt man sich vom sozialen Kontext, beim zweiten von dem kreativen und bewussten Gebrauch der formalen Seite der Sprache. Aber in keiner der vorhergenannten Methoden wurde die Beziehung zwischen Form, Bedeutung und sozialem Kontext aufgedeckt, die Art und Weise gezeigt, wie diese Beziehung ermöglicht wird.<sup>7</sup> Widdowson fasst die Problematik folgendermaßen zusammen: »Der strukturelle Ansatz erklärt bloß einen Aspekt der Kompetenz durch das Konzentrieren auf die Analyse, tut dies auf Kosten des Zugangs, während der kommunikative Ansatz sich konzentriert auf den Zugriff mit einer relativen Vernachlässigung der Analyse.«<sup>8</sup>

Durch die kommunikative Methode mit ihren idiomatischen/lexikogrammatischen Einheiten wurde eine direkte Verbindung zwischen Form, Bedeutung und Funktion zustande gebracht, aber die Frage von *Wie/Warum/Wozu* bleibt unbeantwortet. Die Entschlüsselung des Rätsels bleibt die Aufgabe des kognitiven Ansatzes.

1.2 Kognitive Linguistik geht vom Symbolcharakter der Sprache aus. Wie bei der wissenschaftlichen Erforschung des Spracherwerbs, ist auch beim Erwerb der fremdsprachlichen Kompetenzen das zu lösende zentrale Problem das Auffächern metaphorischer und metonymischer Prozesse, entlang derer die Erscheinungen der Welt konzeptualisiert werden. Beim Fremdsprachenunterricht stößt man ständig auf Gegenüberstellungen: die einzelnen Sprachen strukturieren, konzipieren die Welt verschieden. Diese Relativität verlangt

---

<sup>7</sup> »The objective of giving second language learners a communicative competence implied a strong link between linguistic form and the social objectives and meaning the form realised.« (Holme 2009, 4–5)

<sup>8</sup> »[T]he structural approach accounts for one aspect of competence by concentrating on analysis but does so at the expense on access, whereas the communicative approach concentrates on access to the relative neglect of analysis.« (Widdowson 1989, 132)

eine genaue Erklärung, besonders oft auch eine visuelle Darstellung. Die Grammatiken auf kognitiver Grundlage sind reich an Abbildungen, mit deren Hilfe sie versuchen, das komplizierte Verhältnis zwischen den »mehrstöckigen«, in sich auch nicht absolut stabilen Strukturen und der flüchtigen Situation darzustellen und all diese Prozesse und Tatsachen für den Unterricht nutzbar zu machen.

2. Die Veranschaulichung im Unterricht ist ein altes Mittel. Es genügt, an Comenius zu denken, dem es in seinem Lehrmaterial *Orbis sensualium pictus* gelingt, den Lernenden mit Hilfe von Bildern den Aufbau und das Funktionieren der Welt beizubringen. Ihre wichtigste Funktion im Lehrprozess/Unterrichtsprozess besteht darin, die Vorstellungsfähigkeit der Schüler zu unterstützen, damit ihnen die Begriffsbildung erleichtert wird<sup>9</sup>.

Unsere Studierenden auf der BA-Stufe sind längst jenseits des Alters des »voroperatorischen, anschaulichen Denkens« im Sinne von Piaget<sup>10</sup>, aber die Fehler »unangemessene Generalisierungen; Egozentrismus des Kindes; Zentrierung; eingeschränkte Beweglichkeit; fehlendes Gleichgewicht« lassen sich in ihrem Umgang mit der Grammatik eindeutig erkennen. (Mit den Ursachen – z.B. Fehler im Unterricht der unteren Stufen, Alleinherrschaft der englischen Sprache in der Sprachpädagogik – und mit dem Problembereich des Sprachenlernens mit oder ohne Grammatik will ich mich hier nicht besonders befassen, als Hypothese nehme ich das Bedürfnis und die Existenz von Grammatik an.)

In meinem Aufsatz beschäftige ich mich mit einem speziellen Gebiet der Visualisierung, das spezielle Methoden verlangt. Gleichzeitig mit dem Spracherlernen – manchmal anschließend – soll auch ein grammatisches Wissen entwickelt werden. Das ist eine Art des »bewusstmachenden Vermittlungsverfahrens<sup>11</sup>«, nicht bloß sprachbezogene, sondern auch auf die Sprache bezogene Kognitivierung. Die Mittel, die am häufigsten verwendet werden, sind logische Bilder. Nach Raabe<sup>12</sup> gehören in diese Gruppe *Schema, Diagramm*

---

<sup>9</sup> S. Kusel-Studienseminar 2011.

<sup>10</sup> Piaget/Inhelder 1977.

<sup>11</sup> Tönshoff 1997, 203.

<sup>12</sup> Raabe 1997, 159f.

und *Notationssystem*. Ich verwende gern und mit Erfolg die figürliche Darstellung, nämlich Strichmännchen.

Um das reichhaltige Beispielmateriale systematisieren zu können, sollen zwei grundlegende Fragen gestellt werden: *wann* und *warum* greift man zum Mittel der bildlichen Darstellung?

Mit einer Vereinfachung können beide Fragen auf einmal beantwortet werden: *weil/wenn* der alltägliche Weg der mündlichen Kommunikation nicht befriedigend ist, d. h. wenn er beim Verstehen der zu klärenden Daten und Zusammenhänge nicht mehr hilft.

Ein grobes Skizzieren der Problematik erweist, dass Veranschaulichung während des Sprachunterrichts verlangt wird, falls sprachliche Erscheinungen a) zu konkret oder b) zu abstrakt sind bzw. c) im Falle von Kontrastivität.

2.1 Auf den ersten Blick bedeuten Konkreta, also z.B. Lexik, keine großen Schwierigkeiten im Sprachunterricht. In der ersten Phase des Sprachlernens scheint unter den lexikalischen Einheiten zweier Sprachen eine 1:1-Entsprechung zu existieren, jedes Wort hat sein anderssprachiges Pendant im Wörterbuch. Dieser ideale Zustand aber dauert nicht allzu lange: im Laufe der Wortschatzerweiterung kann Polysemie nur mit der Erläuterung des unterschiedlichen Metaphorisierungsprozesses erklärt werden.

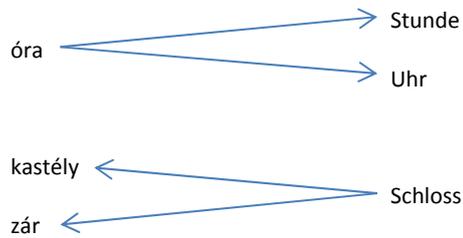


Abbildung 1

Im Laufe des Sprachunterrichts lohnt es sich, den Metaphorisierungsprozess anhand ähnlicher Beispiele aus dem Bereich der Lexik und Semantik detailliert darzustellen. Dies erleichtert es, kompliziertere, schwierige durchschaubare grammatische Abstraktionen zu verstehen.

Schwieriger ist das Problem im Fall der strukturellen Unterschiede. Die besonders im grammatischen Aufbau verkörperte sprachliche Relativität verursacht ganz konkrete methodisch-didaktische Schwierigkeiten im Sprachunterricht, die oft nur mit Hilfe von Abstraktion zu lösen sind.

2.2 So sind wir beim Zentralproblem unseres Gedankengangs gelangt: wie kann das abstrakte grammatische System einer Sprache mit dem ebenso abstrakten, aber im gegebenen Fall typologisch völlig anderen System einer anderen Sprache verglichen werden? Eine möglichst zielgerichtete Methode ist das Suchen nach einem *tertium comparationis* (TC).<sup>13</sup>

Im Falle des Vergleichens der ungarischen und der deutschen Sprache trifft man sofort auf tiefliegende strukturelle Unterschiede. Die Kasussysteme der beiden Sprachen weichen stark voneinander ab: die ungarischen Adverbialfälle mit ihren aus dem agglutinierenden Aufbau sich ergebenden Einzelsuffixen sind mit den sehr abstrakten Fällen der indoeuropäischen Sprachen schwer zu vergleichen. Der »Kasus« – egal welcher Art – ist schon *ab ovo* eine abstrakte Kategorie. Nach der Klassifizierung von Talmy (2000) wird er bei den »implicit closed classes« eingeordnet – das heißt, Fälle sind abstrakte, »körperlose« Kategorien wie *Genus, Aspekt* aber auch *Intonation, Wortfolge, 0-Suffix* usw.

In dieser konkreten Situation – also bei der Unterscheidung von Fällen bzw. Satzgliedrollen hilft die Darstellung mit Farben. Mit dieser Methode wurden auf der Grundlage des Lehrbuches *Szines magyar nyelvkönyv* [Buntes Ungarischbuch] jahrzehntelang Ausländer in Ungarisch unterrichtet.<sup>14</sup> Zu seinen Methoden der Veranschaulichung gehört auch die Anwendung verschiedener Formen: z.B. das Unterstreichen einzelner Satzteile mit einfacher oder doppelter Linie, mit Punkten oder Wellen – diese Art der Kennzeich-

---

<sup>13</sup> Eine besonders ausführliche Analyse des Sachverhalts des *tertium comparationis* bietet Lehmann. Den wichtigsten Beitrag zum hiesigen Thema sehe ich in der Betonung der Tatsache, dass die disziplinären Grenzen überschreitbar sind. Das heißt, dass dieser empirischen Aufgabe keine theoretischen Beschränkungen im Wege stehen können (Lehmann 2005).

<sup>14</sup> Erdős et al. 1979.

nung wird in den deutschen Schulen nicht mehr praktiziert. Die Zweigabbildung ist ein untrennbares Requisit der generativen und Dependenzgrammatik.

## Abbildungen für die formale Seite der Grammatik

- Unterstreichen, Zweigabbildung, Farben

A kutya a konyhából ellopta a kolbászt.

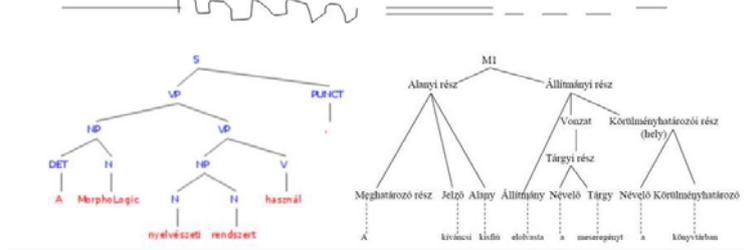


Abbildung 2

Auf Universitätsniveau reichen jedoch die Farben nicht aus, um die Unterschiede zwischen den Kasussystemen zu verdeutlichen, daher werden die semantischen Kasus als TC gewählt. Diese funktionalen Kategorien operieren nicht mehr mit Strukturbegriffen, sondern nähern sich dem Thema mit Elementen der funktionalen Betrachtung. *Agens, Patiens, Rezipient* usw. – also die thematischen Rollen bzw. semantischen Funktionen – operieren nicht mehr mit grammatischen, sondern mit wirklichkeitsbezogenen Funktionen, fechten die grammatischen Kognitionsprozesse der Grammatik an.<sup>15</sup>

Die Erscheinung ist eng an die lebendige, funktionierende Sprache – einschließlich ihrer Sprechakte – gebunden, deshalb hilft eine figürliche Darstellung.

<sup>15</sup> Halliday 1985, 173.

## Thematische Rollen

- Agens-Subjekt
- Péter kidönti a fát.
- Quelle-Subjekt
- A szél kidönti a fát.

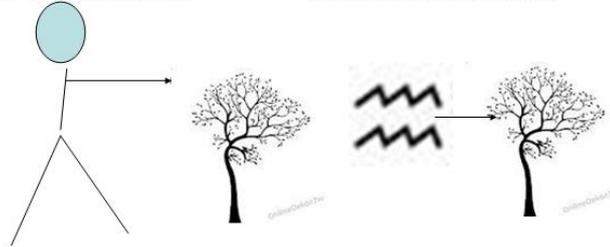


Abbildung 3a

## Thematische Rollen 2.

- Agens-Subjekt:
- *A fiú levelet ír.*
- Quelle-Subjekt:
- *A gyógyszer meggyógyítja a beteget.*

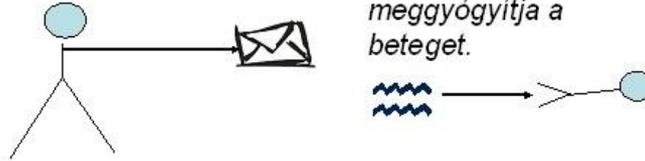


Abbildung 3b

Im Fall der Satzglieder dient als TC eine in mehreren Satzgliedern vorhandene semantische Funktion der »Subjektheit«. Diese kann als ein gemeinsames Vorhandensein von *Dynamik* und *Kontrolle*<sup>16</sup> derselben handelnden Person bestimmt werden. Dieser Parameter<sup>17</sup> ist in jeder Handlungssituation vorzufinden, in der Sprache der Mathematik wird er als größter gemeinsamer Teiler (ggT) bezeichnet.

Umgekehrt ist die Vorgehensweise bei der Erklärung des Unterschieds zwischen den deutschen und ungarischen Adjektiven und Adverbien. Auf der morphosyntaktischen Ebene zeigen sich grundlegende Unterschiede, die in zwei Phasen erklärt werden können.

Der erste Schritt ist die Suche nach dem TC, das jetzt wieder im funktionalen Bereich zu finden ist. Bzw. es ist eine Kategorisierungsfrage, ob die *Begleitwörter* voneinander getrennt oder nach einem höheren Gesichtspunkt in eine gemeinsame funktionale Klasse eingestuft werden. Die weder sprachhistorisch noch funktional begründete Vorgehensweise der scharfen Trennung von Begleitwörtern in der ungarischen deskriptiven Linguistik erschwert das Erkennen der funktionalen Parallelitäten. Abbildung 4 zeigt, dass die einander überschneidenden Flächen der Kombination ›Begleitwortart‹ + Verb auf eine adverbiale Funktion, die von ›Begleitwortart‹ + Substantiv auf attributive Funktion hinweisen.

---

<sup>16</sup> Dik entwickelt in *The Theory of Functional Grammar* die Vendlersche Verbklassifikation weiter. Dik 1989, 90; Vendler 1957.

<sup>17</sup> Um die *Genera Verbi* besser verstehen zu können, habe ich an anderem Ort das *Agens* noch ausführlicher aufgeteilt. Hegedűs 2002 und 2004.

## Architektur der Sprache

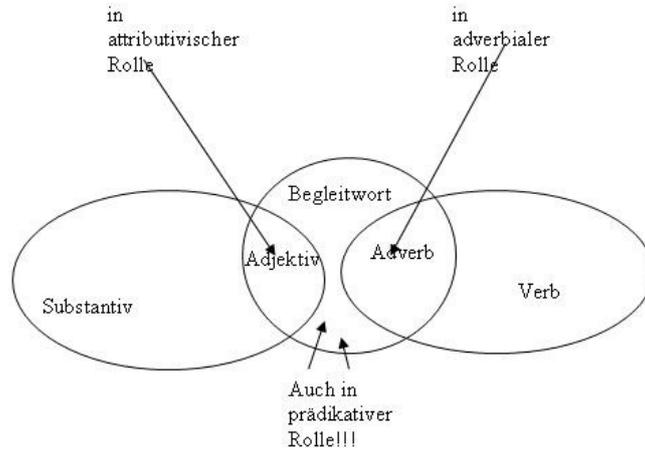


Abbildung 4

2.3 Ein besonders geeignetes Mittel zur Zusammenfassung grammatischer Erscheinungen sind Tabellen. Oft ist jedoch festzustellen, dass die Tabelle irgendwie zum Selbstzweck wird und der Auffassung von der Einheit von Gesehenem und Gehörtem widerspricht: Derart getrennt wie auf Abbildung 5 werden diese Informationen nie gespeichert. Um diese Tabelle nutzbringend zu machen, hätte der Verfasser zur Erinnerung mindestens ein Beispielwort über die Endung schreiben müssen.

Die visuelle Vorstellung und die Termini müssen miteinander übereinstimmen. Die ungarische Benennung der vorn und hinten gebildeten Vokale sind *magas* (hoch) und *mély* (tief) – die Vorstellung operiert also mit vertikalen Werten. In der Wirklichkeit wird mit dieser Bezeichnung die in erster Linie horizontale Bewegung der Zunge gemeint. So stimmt die Benennung mit der Wirklichkeit nicht überein, und diese Inkonsequenz wird durch die graphische Darstellung noch stärker betont.

# Konjugationstabelle

## 3.1.2.4. Az igei személyragok áttekintése

ik. o.	ind. praes.			imperf.		cond. praes.		imperat.		
	subj.		obj.	subj.	obj.	subj.	obj.	subj.	obj.	
		ik					ik		ik	
sg. 1.	ok ek ök	om em öm	om em öm	am em		k <sup>4</sup>	m <sup>5</sup>	m	ak ek em <sup>5</sup>	am em
2.	(a)sz <sup>1</sup> (e)	ol <sup>2</sup> el <sup>2</sup> öl	od ed öd	ál él	ad ed	l	d	ál él Ø <sup>7</sup>	ad ed d <sup>8</sup>	
3.	Ø	ik	ja <sup>3</sup> i	Ø	a e	Ø	k <sup>4,5</sup>	Ø <sup>6</sup>	on en ön	ék <sup>5</sup> a e
pl. 1.	unk ünk		juk <sup>3</sup> jük <sup>3</sup>	unk ünk	uk ük	nk		unk ünk	uk ük	
2.	(o)tok (e)tek <sup>1</sup> (ö)tök	játok <sup>3</sup> itek		atok etek	átok étek	tok tek		atok etek	átok étek	
3.	(a)nak <sup>1</sup> (e)nek	ják <sup>3</sup> ik		ak ek	ák ék	nak nek	k	anak enek	ák ék	
sg. 1. (obj.2.)			(a)lak <sup>1</sup> (e)lek			alak elek			lak lek	alak elek

Abbildung 5

# Terminus als »Störfaktor«

	Magas magánhangzók				Mély magánhangzók			
	Széles ajaknyílással képzettek		Ajakkerekítéssel képzettek		Széles ajaknyílással képzettek		Ajakkerekítéssel képzettek	
	rövidek	hosszúak	rövidek	Hosszúak	rövidek	Hosszúak	Rövidek	Hosszúak
Felső nyelvállás	i	í	ü	ű			o	ó
Középső nyelvállás	e	é	ö	ő			o	ó
Alsó nyelvállás	E					Á	a	

Abbildung 6

2.4 Gut bekannt ist die Abbildung der Passivtransformation. Ihre vermutlich erste graphische Darstellung lässt sich auf Tesnière<sup>18</sup> zurückführen:

Subjekt	Verb (aktiv/passiv)	Objekt	Subjekt	Verb (aktiv/passiv)	Objekt
A szomszéd	épít/épül	egy házat	Der Nachbar	baut/wird gebaut	ein Haus.
Egy ház		(a szomszédban)	Ein Haus		(vom Nachbar/in der Nachbarschaft)

Abbildung 7a

<sup>18</sup> Tesnière 1959, Károly 1972, 169.



Abbildung 7b

Die Bedeutung der graphischen Darstellung ist im kontrastiven Bereich besonders groß. Auf Abbildung 7 steht das Verb auf der Kreuzung der Transformationswege; im aktiven Satz die aktive, im passiven Satz die passive Form. In der ungarischen Entsprechung übernimmt die Rolle des Genus verbi ein Derivationssuffix, also kein syntaktisches, sondern ein morphologisches Mittel. Das alles lässt darauf schließen, dass die akzeptable kontrastive Betrachtung keine Grenzen kennt, sie überschreitet die künstlich gezogenen Grenzen der einzelnen Sprachschichten.

Eine besonders große Schwierigkeit verursacht im deutsch-ungarischen Kontrast die konträre Markiert- und Unmarkiertheit der Adverbien und/oder Adjektive. Diese Wortart, die als Begleiter zum Substantiv/Verb auftritt, weist in gleicher syntaktischer Rolle in beiden Sprachen völlig entgegengesetzte Eigentümlichkeiten auf. Außer einer gründlichen verbalen vergleichenden Analyse kann auch eine tabellarische Übersicht sehr viel verdeutlichen:

	Deutsch		Ungarisch	
vor Substantiv en:  attributivis che Rolle	verändert: Genus/Kas usmarkier ung	<i>mit dem schönen Auto, schönes Auto</i>	unverändert:	<i>a szép autóval, szép autó</i>
	<i>Mit was für einem Auto?</i>		<i>Milyen autóval?</i>	
	<i>Mit welchem Auto?</i>		<i>Melyik autóval?</i>	
vor Verben: adverbiale Rolle	unveränder t:	<i>fährt schnell, singt schön</i>	verändert: Adverbialsuf fix	<i>gyorsan megy, szépen énekel</i>
	<i>Wie fährt das Auto?</i>		<i>Hogy megy az autó?</i>	
prädikativ e Rolle (Prädikats- nomen)	unveränder t:	<i>Das Auto ist schön.</i>	verändert: Kongruenz in Zahl	verändert: <i>Az autó szép. Az autók szépek.</i>
	<i>Wie ist das Auto?</i>		<i>Milyen az autó?</i>	

Abbildung 8

3. Die bislang angesprochenen graphischen Darstellungsmethoden beziehen sich auf die Struktur. Bewegung ist höchstens bei der Passivtransformation zu bemerken. Viel fragwürdiger und gleichzeitig interessanter ist die funktionale Seite der Sprache, wie der soziale Charakter geäußert wird. Hier kann festgestellt werden: je mehr eine Erscheinung in der Struktur verwurzelt ist, desto gerader sind die Linien der Abbildungen. Und umgekehrt: je funktionaler die betroffene Erscheinung ist, desto verschwommener sind die Linien, desto unschärfer die Grenzen. Zu beschreiben, wie die Zusammenhänge der Welt konzeptualisiert, wie die unzählbaren Situationen –

State of Affairs – mit Hilfe von zählbaren Mitteln ausgedrückt werden können, ist Aufgabe der funktionalen Grammatik auf kognitiver Basis. Der Mechanismus, wie die einzelnen Situationen konzeptualisiert werden, lässt sich abbilden. Falls es diskrete Punkte der Wirklichkeit festzustellen gibt, dann können sie den diskreten Punkten der Struktur zugeordnet werden:

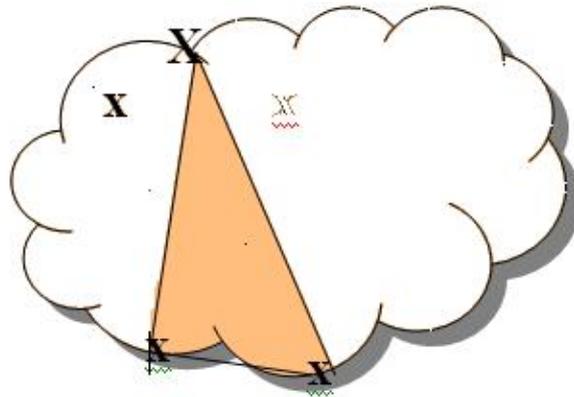


Abbildung 9

Sind nur Richtlinien bzw. mit sprachlichen Mitteln nur schwer fassbare Stützpunkte vorhanden, so lässt sich die gegebene Situation bloß mit unscharfen Konturen beschreiben. Die Regeln, die sich daraus ergeben, sind lückenhaft. In solchen Fällen beruft man sich oft auf das Sprachgefühl, anstatt die Erscheinung weiter zu analysieren. Ein typisches Beispiel bietet der Zusammenhang von Zeitadverbien und Aspektualität des Verbs bzw. die Analyse der perfektiven Verben<sup>19</sup>.

- (1) *A gyerek elaludt.* ›Das Kind ist eingeschlafen‹ – eine typische achievement-Situation, die als Punkt dargestellt werden kann.
- (2) *A gyerek éjfélre végre elaludt.* ›Das Kind ist bis um Mitternacht endlich eingeschlafen‹ – ein accomplish-

---

<sup>19</sup> Hegedűs 2004, 255.

ment-Sachverhalt, wo der Punkt viel größer ist, es wird mehr Zeit gebraucht, um ein Ergebnis zu erreichen.

- (3) *5 és 8 között elkészül az autó.* ›Zwischen 5 und 8 wird das Auto fertig.‹ – Zeitrahmen.
- (4) *5-6-ig részt veszek a tréningen.* – ›Von 5 bis 8 nehme ich am Training teil‹ – aus einem Prozess herausgelöstes Intervall.
- (5) *Ötötől nyolcig filmet nézek.* ›Von 5 bis 8 sehe ich mir einen Film an.‹ – Ein Prozess, der mit dem angegebenen Zeitintervall zusammenfällt.

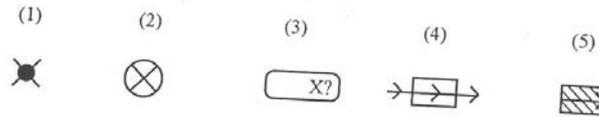


Abbildung 10

Die einzelnen Teilsituationen sind nicht scharf voneinander getrennt, sie gehen ineinander über, bilden ein Kontinuum. Obwohl Situation (5) ein Intervall ist, kann sie aus größerer Entfernung als ein »großer Punkt« aufgefasst werden. So ist es keine wirkliche »Endstation«, falls die Geschichte weitergeführt wird: Im Satz *Filmnézés alatt tökmagot rágcسالunk* ›Während des Filmsehens kauen wir Kürbiskerne‹ wird das *Filmsehen* als ein »größerer« Punkt wahrgenommen, und das Ganze beginnt von vorn.

### 3. Fazit

Studenten erwarten Gesetze ohne Ausnahmen. Am liebsten würden sie nur mit attributivischen Adjektiven und Verbalprädikaten operieren, wenn es schon unbedingt nötig ist, sich mit Grammatik zu beschäftigen. Dass die Regeln nicht in Stein gehauen, sondern Produkte einer Entwicklung sind, lässt sich den langweiligen grammati-

schen Analysen nie entnehmen. Das Entdecken der Regelmäßigkeiten einer Sprache beginnt mit wahren Fragen: warum ist einmal die eine, ein anderes Mal eine andere Form richtig? Wie kann es vorkommen, dass in bestimmten Situationen mehrere Formen akzeptabel sind? Diese Fragen sind nur mit Hilfe der Funktionalität zu beantworten. Und diese betrachtet nicht nur das System, kennt nicht nur die strukturellen Regeln, sie rechnet auch mit der außersprachlichen Welt. Und in dieser Welt sind die Kategorien weniger steif, sie gehen ineinander überein, bilden neue Einheiten. Von der methodologischen Frage der Abbildungen sind wir unversehens zur Funktionalität und kognitivem Ansatz gelangt. Mein Ziel lag darin, zu beweisen, dass die Abbildung nicht nur bei der Darstellung struktureller Zusammenhänge eine sehr wichtige Rolle spielt, sondern auch, wenn den einzelnen Situationen der Außenwelt strukturelle Eigenschaften zugeordnet werden sollen. Der Abbildungsprozess läuft auf der Bahn kognitiver Prozesse, deren Methode die Metaphorisierung bzw. Metonymisierung ist. Es ist kein Zufall, dass kognitive/funktionale Grammatiken voller Abbildungen sind. Symbolcharakter ist eine untrennbare Eigenschaft sprachlicher Mittel bzw. der Sprache selbst. Beim Sprachunterricht stützt sich der Lehrer auf eine weitere Ebene der Symbolhaftigkeit, auf das Bild.

### **Literatur:**

Chomsky, Noam: *The Minimalist Program*. Cambridge 1995.

Coseriu, Eugenio: *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*. Tübingen <sup>2</sup>2007.

*Curriculare Struktur der Lehrerinnen- und Lehrerausbildung im Vorbereitungsdienst*. Rheinland-Pfalz, Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur, 2012.

[http://studienseminar.rlp.de/index.php?eID=tx\\_nawsecuredl&u=0&file=uploads/media/Curriculare\\_Struktur\\_des\\_Vorbereitungsdienstes.pdf&t=1342452556&hash=918aaeeb06b63add36eb934a18a16a74bd920256](http://studienseminar.rlp.de/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=uploads/media/Curriculare_Struktur_des_Vorbereitungsdienstes.pdf&t=1342452556&hash=918aaeeb06b63add36eb934a18a16a74bd920256) (abgerufen am 06.07.2012).

- Dik, Simon C.: *The Theory of Functional Grammar. Part I: The Structure of the Clause*. Berlin 1989.
- Erdős, József et al.: *Szines magyar nyelvkönyv 1–2* [Buntes Ungarischbuch]. Budapest 1979.
- Hall, Robert Anderson: *Linguistics and Pseudo-Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia 1987.
- Halliday, Michael A. K.: *An Introduction to Functional Grammar*. London 1985.
- Hegedűs, Rita: Funktionale Betrachtung der *Genera Verbi* im Hinblick auf die Vermittlung des Ungarischen als Fremdsprache. In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio Linguistica XXV*. (2002), 65–80.
- Hegedűs Rita: *Magyar nyelvtan. Formák, funkciók, összefüggések* [Ungarische Grammatik. Formen, Funktionen, Zusammenhänge]. Budapest 2004.
- Holme, Randal: *Cognitive Linguistics and Language Teaching*. Houndmills 2009.
- Fischer, Kerstin/Stefanowitsch, Anatol (Hg.): *Konstruktionsgrammatik: Ein Überblick*.  
<http://www.uni-leipzig.de/~muellerg/konstruktionen/fischerstefanowitsch06.pdf>. (abgerufen am 10.10.2011).
- Károly Sándor: Tesnière szintaxisa és a szintaxis néhány kérdése. In: *Általános Nyelvészeti Kiadványok* 1(1972), 161–186.
- Kusel-Studienseminar:  
[http://studienseminar.rlp.de/fileadmin/user\\_upload/studienseminar.rlp.de/gs-kus/bilder/Unterrichtsprinzip\\_Veranschaulichung.pdf](http://studienseminar.rlp.de/fileadmin/user_upload/studienseminar.rlp.de/gs-kus/bilder/Unterrichtsprinzip_Veranschaulichung.pdf) (abgerufen am 20.01.2012)

- Lehmann, Christian: Zum Tertium comparationis im typologischen Sprachvergleich. In: Christian Schmitt/Barbara Wotjak (Hg.): *Beiträge zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich*. Akten der gleichnamigen internationalen Arbeitstagung (Leipzig, 4.–6.10.2003. 2 Bde. Bonn 2005, 157–168.  
= <http://www.christianlehmann.eu/publ/tertium.pdf> (abgerufen am 22.01.2010).
- Martinkó, József: Az újlipótvárosi Colosseum [Das Colosseum von Neu-Leopoldstadt]. *ÉS* LV. Jg. 32, 12. August 2011.
- Piaget, Jean/Inhelder, Bärbel: *Von der Logik des Kindes zur Logik des Heranwachsenden*. Olten 1977.
- Raabe, Horst: »Das Auge hört mit«. Sehstrategien im Fremdsprachenunterricht. In: Uta Rampillon/Günther Zimmermann (Hg.): *Strategien und Techniken beim Erwerb fremder Sprachen*. Ismaning 1997, 150–173.
- Talmy, Leonard: *Toward a Cognitive Semantics. Volume I: Concept Structuring System*. Cambridge/Mass. 2000.
- Tesnière, Lucien: *Éléments de syntaxe structurale*. Paris 1959.
- Tönshoff, Wolfgang: Training von Lernstrategien im Fremdsprachenunterricht unter Einsatz bewusstmachender Vermittlungsverfahren. In: Uta Rampillon/Günther Zimmermann (Hg.): *Strategien und Techniken beim Erwerb fremder Sprachen*. Ismaning 1997, 203–216.
- Vendler, Zeno: Verbs and Times. In: *The Philosophical Review* 66 (1957), 143–160.
- Widdowson, H. G.: »Knowledge of Language and Ability for Use«, In: *Applied Linguistics* 10 (1989), 128–137.

## **New paradigms in teaching languages to adults, focusing on Hungarian**

In the last two decades western societies have been going through a series of big crises and changes. Consequently how we look at human sciences and how we teach them are changing as well. The way we teach languages is deeply affected by all these conditions, especially when considering life long learning – that is teaching to adults – and/or teaching less taught languages.

The need for new teaching models is clearly experienced at the university, where the two cases combine. Having studied Hungarian as a foreigner and teaching it now to foreign students, I directly met these questions on both sides. I am now publishing a book on teaching Hungarian at university in Italy based on my teaching practice<sup>1</sup>, trying to face these changes through the implementation of the Functional Grammar<sup>2</sup> and the Functional Discourse Grammar<sup>3</sup>.

The main idea is to bring language knowledge as close as possible to the necessities of contemporary life in a multicultural environment that is offering colloquial and working opportunities at least, while keeping and widening the competences offered by higher education whenever necessary. This scope is quite far from that of the established higher education focused on (traditional) grammar and culture, although we must recognise that if a university is also supposed to prepare future teachers (and not only), then grammar and culture can't be missed in one's career.

My work has also been inspired by Cook's book »Portraits of the L2 user«<sup>4</sup>, which depicts the situation of language teaching more clearly. This point is well abridged by the distinction of »lan-

---

<sup>1</sup> Driussi 2012.

<sup>2</sup> Abbreviated FG. See Dik 1997.

<sup>3</sup> Abbreviated FDG. See Hengeveld/McKenzie 2008.

<sup>4</sup> Cook 2002.

guage learning« and »language acquisition«<sup>5</sup>. According to Cook, didactics must not only recognize this difference, but also apply it to teaching models. For the colloquial and working competence (that can comprise also translation and interpretation skills) students must be able to speak the language automatically, almost like a mother-tongue speaker. For that, no grammar is needed<sup>6</sup>. Many language manuals, though, still teach conversational patterns mixing them with some grammar and drill patterns. The European syllabuses focus on linguistic abilities in everyday usage with a plethora of lexical competence, but the time needed for learning them takes students away from practice in learning the structures and understanding the cultural milieu of the given language.

Language teaching in the Italian universities is an interesting defly under this respect because of the small amount of teaching hours. Moreover, Hungarian is taught in Italy almost only to non-Hungarians.

My book was conceived in order to teach Hungarian to the biggest possible number of students to learn it at the highest possible level. But problems come when defining teaching scopes. As Cook puts it, some only need to study the way to use a language for example for work<sup>7</sup>. The number of such people is steadily growing. Others study a language in order to teach it or to use it with refined competences like translating or writing special texts, therefore they must acquire it in a deeper way.

As we have already seen Cook is convinced that in order to »only« learn a language people do not need any knowledge on grammar, and the teaching methods should take this into account. This idea is obviously quite far from the most common patterns. The same communicative model, which is perhaps still too widespread in our days, tends to explain grammar in order to widen the speakers' competences.

General linguists might even discuss whether these grammatical presentations are correct. These doubts arise when students

---

<sup>5</sup> This opposition is especially considered in De Bot-Lowie-Verspoor 2005, 9.

<sup>6</sup> Use of grammar in teaching is questioned, among others, by Cook 2002 and by Scalzo 2005.

<sup>7</sup> Cook 2002, 3–5.

work with more than one language, and have to learn different descriptions and explanations for similar grammatical functions and their structures. These are the reasons why I try to keep language teaching and grammar teaching distinct, as Cook suggests, while making an effort to teach grammatical constructions applicable to all languages. To do this, I had also to reflect about the scopes of teaching, helped by the Italian university model, where mother tongue »tutors« make students practice the languages, while lecturers teach frontally, possibly subjects that can improve the competence of the students.

I hope that confronting my thoughts on the subject can lead to a fruitful discussion about the actual language teaching. This is a target that is probably a natural step in university researches, and not only on languages but in didactics as well.

I believe the best way to introduce my thoughts is by explaining the structure of the book<sup>8</sup>, that also reflects my way of teaching, regarding especially the order of presenting the different subjects.

First, I had to face the key issue concerning the learning mechanisms of adults. There is a wide range of literature on the subject, but still, I didn't meet with any models that would present more than the first steps in learning and/or acquiring a language<sup>9</sup>. After a certain point all manuals start explaining clauses and their adverbials through grammar. Moreover, in all the cases I met, students were required to be motivated to reach adequate results. I strongly believe, though, that any serious students can reach good results however they are taught, but the point today is that we need to offer good knowledge (please note: knowledge, not necessary competence) to the highest possible number of people.

University courses are also supposed to teach adequate competences, though, in order students acquire a language and use its many facets. I usually tell students who claim they only want to meet people and speak with them, that going to Hungary and fall in love is a quicker and less expensive method than studying at university.

---

<sup>8</sup> Driussi 2012.

<sup>9</sup> Many possible approaches are well abridged in the articles of the book edited by Serra Borneto, 2005.

The distinction between practice with a mother tongue tutor and front lectures suggested the first steps to be taken, which corresponds to the aforementioned attitude listed by Cook.

When teaching adults we must notice that students have previous knowledge<sup>10</sup>, which again adds to the asymmetrical competences in grammar among the eventually known languages.

I was therefore inclined to have students automatically reproducing structures of the target language, as we have seen it being pointed out by Cook. To be able to accomplish building up knowledge by simple consequent steps I believe that we must avoid learning difficult structures together, or structures that compose different parts of the speech. This is how the whole book is built up, taking functionalism to its extremes. The need to exercise, to practice is always considered of utmost importance.

A necessary first step is the introduction to the general mechanisms of the linguistic communication. I tell the students about theoretical issues, not specific for the taught language, but that can be applied also to their mother tongue, and I try to do it with as little grammatical terminology and methods as possible.

Within this more general presentation of the language as a means of communication I introduce from this very first moment the concepts of Theme and Rheme together with the Topic and Focus. The point is to make students understand the difference between the strictly formal devices and the suprasegmental and/or emotional devices of the speaker.

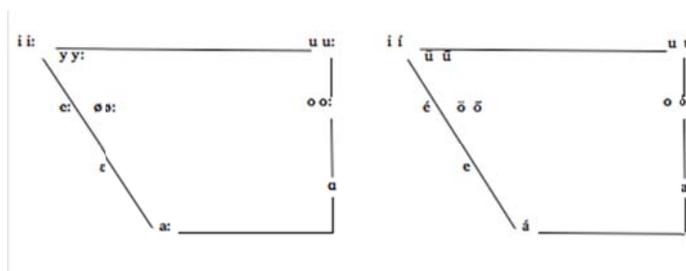
Introducing the Focus gets obviously a special role due to its importance in Hungarian. Pragmatics in this initial part of teaching is very important also because adults often ask about the ways of the language mechanisms. In most cases this presentation helps the students to better understand some features of their mother tongue, and consequently we can also loosen the difficulties that learning a new code may induce.

The first necessary step in studying a language is to learn its sounds correctly and their corresponding orthographical signs. I suggest to teach it via the IPA, and I always start my explanations by making students conscious of their phonatory systems. Students will

---

<sup>10</sup> Upon this admission is based the article by Cook, 2002a.

understand about their parts of the body by paying attention to the way sounds are produced by themselves. This is a demanding effort, and needs quite a long time. I am convinced that it is a very important step. Putting side by side the IPA model and its correspondences in Hungarian makes this effort relatively simple.



The IPA transcription of Hungarian vowels and their graphical correspondences

The use of images and the awareness of the phonatory system allows the immediate understanding of mistakes and their correction during the lessons as well, because the teacher can simply recall an explanation which is always the same: it does not depend on the hearing of sounds, as strange as it can be.

Then it comes to the basic forms of the language: substantives and adjectives of the lexicon, properties by which a speaker can describe the world: *szék; ház; csinos; szorgalmas; tanár; szabadság; épület; portás; tér; széles; ajtó; fehér; görög ...* The central importance of the lexicon is manifest especially in contemporary theories, among which cognitivism deserves a special mention.

Hungarian substantives and adjectives do not differ, but in some derived forms. Therefore morphology has a minimal role here. What is very important, though, according to functionalist views, is the central place of phrases in communication. As to Hungarian, it has already been described in the functional grammar of László Hadrovics<sup>11</sup>. Introducing articles and plural forms (which are

<sup>11</sup> Hadrovics 1969, passim.

only grammatical instruments, called operators in functionalism, not lexical ones) helps to understand the structure of a phrase.

The simplest clausal structures in Hungarian are the nominal predications, which relate many possible phrases. Hence students can produce the first clauses, even complex ones, such as *A szorgalmas diák a görög fiú*.

[A fiú]	[diák]
[A görög fiú]	[diák]
[A görög fiú]	[egy szorgalmas diák]
[A fiúk]	[diákok]
[A diákok]	[görögök]
[A ház]	[magas]
[Az épület]	[egy híres szálloda]
[A házak]	[régiek]
[A magas épületek]	[szép házak]

These clauses are far from communicative-oriented forms, but with an adequate number of terms students can reach unexpected satisfaction in expressing themselves. The structure of phrases introduces the characteristic restriction that modifiers are to be placed before the heads in most cases.

Hopefully students will acquire these non-communicative structures and produce (and understand) them almost automatically. They can still continue practicing them without syntactical changes if personal nominal suffixes are introduced, and right at this point I teach the suffixes that are normally labelled as »possessive« and »personal«.

By teaching both personal and demonstrative pronouns, nominal predications are almost completely described, while students still concentrate only on phrase structures and monovalent predications, that is: they acquire new morphosyntactic strategies without having to learn new clausal features.

[A diák táskája]	[nagy]
[A diák nagy táskái]	[feketék]
[A szálloda híres vezetője]	[egy görög tanár]
[Két gyermeke]	[szorgalmas diák]
[Ez]	[egy finom torta]

[Ez a torta]	[nagyon finom]
[Te]	[orvos vagy]
[Mi]	[magas olasz nők vagyunk]
[A szobád]	[rendetlen]
[Rendetlen]	[a szobád]

At this point I introduce the negation particles. Practicing it requires more attention on the function of the Focus, which has already been discussed, but still does not require the knowledge of new language structures.

While still working on these simple monovalencies I can tell students about the verbs and the Hungarian verbal system.

Hungarian is characterised by two conjugational forms, which functionally **MUST** be introduced together. Consequently, any questions that arise from students about possible communicative intentions can be answered, and I can also explain why I haven't introduced them yet. In fact the basic functions of the verbal system are covered by the two conjugations, enriched with the *-lak*, *-lek* forms.

In order to avoid too many arguments I offer a scheme of the present indicative forms of both conjugations. In this case I keep the traditional terminology of »present indicative«: please note it's only the second time I use categories of the traditional grammar description after having introduced the basic ones. I have still doubts about using them, though.

By the way, I can now switch to showing monovalent predications with verbs using parallel structures of nominal and verbal predications. I suggest therefore that *Péter diák* is parallel with *Péter alszik*, or with *A tanár dolgozik* and that *Szorgalmas a diák* can be compared with *Halad a busz*, or rather that *Te diák vagy* is like *Te olvasol* and so on. I can also show these parallels visually:

[Péter]	[diák]
[Péter]	[alszik]
[A tanár]	[dolgozik]
[Szorgalmas]	[a diák]
[Halad]	[a busz]

[Te] [diák vagy]  
[Te] [olvasol]

I usually ask students not to try to learn all conjugational forms by heart: in my opinion it is more important that they do practice by producing many examples rather than trying to remember something that can be misrendered, because it subtracts time from practicing. Students can make for themselves one simple page that contains the most important tables and cases and that must be checked every time they produce a clause. Such a scheme contains conjugations and personal suffixes, plurals and the copula so far. Practicing makes students remember the forms.

The following possible step is to introduce the argument markers, that is, how languages realize valencies of the lexicon. I explain how, almost like the lexicon itself, markers change between languages. This is the reason why lexical properties must be studied together with their required argument markers:

közel vmihez  
mond vmit  
beszél vmiről  
feladja magát

There is no verb *találkozik* in the lexicon, only *találkozik vkivel!*

At this point I can speak about suffixes, and I introduce the fact that the form rendered with *-t*, or *-(V)t* is a special suffix in Hungarian, because it is the only to be used with both conjugations. One conjugation can only be used when the term linked with the *-t* is already known, and therefore can be substituted with a relative pronoun: I call this conjugation »pronominal«. The other conjugation, which I call »absolute«, is used in all other situations and is therefore taught first.

But Hungarian uses many other argument markers of which I explain morphosyntax, while avoiding any labelling as well as indicating possible functions: these are »only« compulsory cases.

Now I can introduce bivalent structures and make more complex clauses. I ask to use among them also verbs that require the *-t* marker and the »pronominal« conjugation:

	[vki]	[felvon]	[vmit]
	[vki]	[társalog]	[vkivel]
	[vki/vmi]	[közeledik]	[vkihez/vmihez]
	[vki/vmi]	[közel áll]	[vmihez/vkihez]
	[vki]	[betakar]	[vmit] [vmivel]

My idea is to show regular structures of the language at the beginning of the learning process, structures that can be recorded and used almost automatically so that instead of thinking students grasp them, know them, almost like mothertongue speakers.

In my opinion the most difficult part of this work is to find appropriate examples. Students have only to apply the given schemes so that they can learn more lexemes together with the forms of conjugation and declination.

Only the next subject is normally introduced early in manuals: the space suffixes and the description of space movements in Hungarian.

HOL?	HONNAN?	HOVA?
-ban, -ben	-ból, -ből	-ba, -be
-n (-on, -en, -ön) fölött	-ról, -ről	-ra, -re (főlé)
-nál, -nél mellett	-tól, -től mellől (, felől)	-hoz, -hez, -höz mellé (, felé)

Overall picture of many spatial cases

I have already introduced some of their forms as argument markers, now I show some of their functions (only locative ones, at this point) as adverbials<sup>12</sup>, which can help inserting them in the overall scheme for the Hungarian language structure.

After having acquired the fundamentals of the clause, students can expand, or rather restrict its parts, as called in the functionalist theory. Again, I introduce only one subject at a time. I do not have to explain different structures of the clause together, only the insertion of one specific type of the adverbials. Moreover, students already know how to link suffixes to the roots, from learning morphosyntax of the argument markers. Now they have to practice to restrict basic clauses, so they can concentrate on communicative skills and the lexicon. Therefore it is possibly easier to start showing metaphorical uses of the suffixes.

I don't use the traditional labelling of the adverbials and the suffixes but present the forms of the needed functions, so I don't correspond markers (that is »cases«, for example) and adverbials. That makes functional grammar crucial. It requires systematical work on the nuances between similar functions. Therefore I never distinguish locatives in the traditional way, but the »local« form, the »origin« and the »target«. I dare say that we might also insert for example *-ig* and *-nAk* as »terminatives« in the table.

Now teaching continues on the same track: one subject/argument per lesson, practice in order to make listening and understanding as well as production almost automatic, introducing new subject/arguments according to a hopefully »obvious« necessity of restricting (modifying) the information. Clauses have in fact already been taught with all their parts. Any new information is only a specification, an opportunity for better communication, but nothing introduces new structures up to the complex sentences, only refines what students have already been studying. This takes a lot of time, because we can introduce all the verbal forms and the adverbials. However, it is rather a question of lexicon and clear cut functions, than of morphosyntax, and by now students have hopefully practised the structures of the language a lot.

---

<sup>12</sup> Dik names them »restrictors« in Dik 1997, which term proves to be very useful in teaching.

The last step is the introduction of complex sentences. It is often quite simple in Hungarian because of the wide use of cataphoric elements. In all other cases I explain them in the spirit of Hadrovics' description of »indirect clauses«<sup>13</sup>. Here functionalism helps to avoid using the grammatical terminology, but it especially clarifies the relationship among clauses in the light of a model that is applicable to all languages while giving a reason for the basics of language-specific clause structures.

This method offers a consequent and coherent presentation of the language with a minimum of grammatical information and some more linguistic concepts that can be useful also in following phases of learning.

I would like to note that I avoid to use the traditional grammar terminology, and do not follow the traditional ways of describing parts of the speech. Functions are at the focus instead. According to universal grammars many functions are widely shared by different languages, and therefore already known by the students from their mother tongues, so this might facilitate to show and teach a new way of communication. Moreover, I am deeply convinced that this way students will work better in general linguistics, and eventually learn also traditional grammatical terminologies in their later career.

What is still missing is how to teach to build up a discourse in newly acquired languages, although it is a target to be taught in the universities.

I hope that the critical remarks and the observations of my colleagues will help me to understand whether theoretical linguistics and linguistics applied to didactics may bring about a model both for learning and studying languages first of all at the university level. I am convinced that multidisciplinary approaches will allow a higher level of research and methods.

Functional grammars among them, despite their confined use, prove to be helpful to understand certain linguistic structures and functions, and connect them to the practical analysis of spoken languages.

---

<sup>13</sup> Hadrovics 1969, 192–280.

## Bibliography

- de Bot, Kees/Lowie, Wander/Verspoor, Marjolijn: *Second Language Acquisition. An advanced resource book*. London/New York 2005.
- Cook, Vivien (ed.): *Portraits of the L2 user*. Cleveland/Buffalo/Toronto/Sydney 2002.
- Background to the L2 user. In: Cook 2002, 1–28.
  - Language teaching methodology and the L2 user perspective. In: Cook 2002, 325–343.
- Dik, Simon: *The Theory of Functional Grammar. Part 1: The Structure of the Clause*. Berlin/New York 1997.
- Dörnyei, Zoltán/Ushioda, Ema: *Motivation, language identity and the L2 self*. Bristol/Buffalo/Toronto 2009.
- Driussi, Paolo: Nyelvtanulástól nyelvtanításig – »a magyar mint idegen nyelv« témáról [Vom Sprachlernen zum Sprachlehren – »das Ungarische als Fremdsprache«]. In: Ágota Fóris/Balázs Fűzfa/Antonio Sciacovelli (ed.): *Nyelvével halad a nemzet. Esszék, tanulmányok és egyéb írások Pusztay János tiszteletére* [Mit der Sprache schreitet die Nation voran. Essays, Aufsätze und andere Schriften János Pusztay zu Ehren]. Szombathely 2008, 45–52.
- A magyar mint idegen nyelv, idegen szemmel [Das Ungarische als Fremdsprache, mit fremden Augen]. In: *THL2*, 1/2 (2010), 156–168.
  - *Guida alla lingua ungherese*. Milano 2012.
- Hadrovics, László: *A funkcionális magyar mondattan alapjai* [Die Grundlagen der funktionalen ungarischen Syntax]. Budapest 1969.
- Hengeveld, Kees/Mackenzie, J. Lachlan: *Functional Discourse Grammar. A typologically-based theory of language structure*. Oxford 2008.

Scalzo, Rosa Angela: L'approccio comunicativo. Oltre la competenza comunicativa. In: Carlo Serra Borneto (ed): *C'era una volta il metodo. Tendenze attuali nella didattica delle lingue*. Roma 2005, 137–171.

## **Non-traditional methods in teaching Romani as a University subject**

### **1. Roma and Romani language**

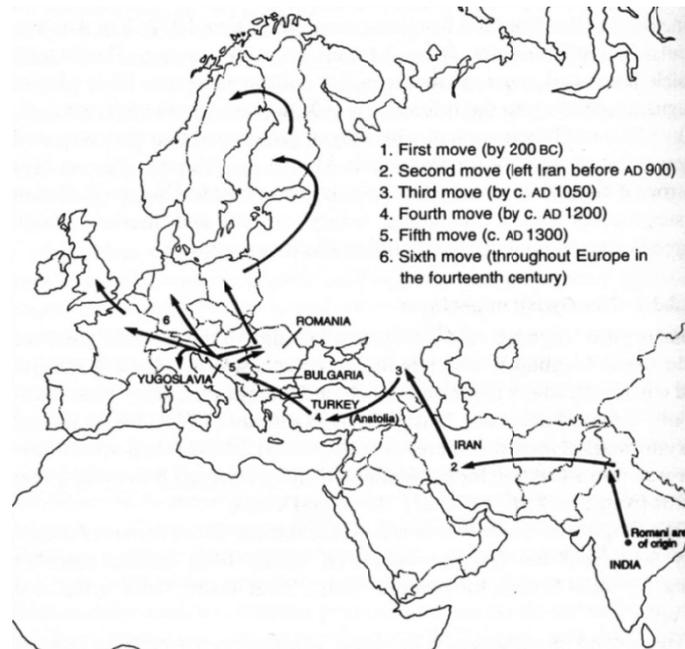
Roma have Indian background. They left India some 1000 years ago because of attacks of the Muslims (nowadays Pakistan) to the Northwest parts of India.<sup>1</sup> They did not leave India at once but on waves. In India they belonged to different juts<sup>2</sup>. Romani language was formed outside of India being in contact with many different languages, and the once which have much influence on it are Armenian and Greek. Romani belongs to the group of New Indo-Arian languages and particularly to the Central group of Indian languages which has developed from languages such as Hindi, Panjabi, Gujurati, Marwari, Banjari and etc. (M. Hübschmanová, 1998). Actually Romani spoken nowadays in Europe does not exist in India, because it was formed outside of India. For last 10 c. it has been an oral language but last century there are attempts to develop alphabets of Romani and to introduce it as subject at Schools and Universities, to publish books, news papers and journals using some of the existing dialects in a particular country. The Map below presents the Roma migrations form that period.

---

<sup>1</sup> According to most historians and linguists having different hypothesis on Roma and Romani language, authors such as D. Kenrick, E. Marushiakova, and V. Popov, J. Hancock, V. de Gilla Kochanovski, M. Hübschmanová, N. Demeter, belonging to different schools the most supported theory is the one about Indian background of Roma and the reason why they left India is the war between Muslims and Indians.

<sup>2</sup> The casts and jātis are still existing in the Indian society. The casts are bigger organizations of people with the same socio-economic status and professions, and the jātis are smaller groups in casts. Hübschmanová 1998.

## Non-traditional methods in teaching Romani



Map 1: Romani Migrations  
(based on L. Campbell and T. Kaufman, 1973)

Romani is different from other European languages also because of some other characteristics such as:

- there is no one particular country in Europe or around the world to be the homeland of Romani.
- It is spoken in many countries around the world. It is a non-territorial language.
- It has long traditions related to the Indian traditions.

Last 300 years there is an interest in Romani and the number of publications (grammars, dictionaries and textbooks) is increasing. Still it is not a codified language and it has many varieties but all of them are comprehensive to the speakers of Romani. All the dialects though can be grouped on two main groups - Romani varieties influenced by Romanian language and varieties which never been in contact with Romanian.

Romani spoken in Hungary belongs to the group of dialects who have been in contact with Romanian language and it is called »Lovara«. Till recently there was little knowledge about Romani language spoken in Hungary, but thanks to the publications of Z. Reger (1999); and Z. Reger and J. Berko Gleason (1991) and K. Erdős (1960) nowadays the knowledge about Hungarian Romani is much higher. From other side the Roma activist in Hungary for last 20 years did a lot of work in the field of translation – many classical works were translated into Lovara dialect, Romani was introduced in primary classes as a mother tongue and many textbooks were published. It was introduced also as a University subject at the University of Pecs. All the activities, research and publications put Romani on the same level as the other minority languages in the Hungarian society.

My experiences with teaching Romani as a minority language in Bulgaria, at the University of Veliko Tarnovo (during the period 2003–2010), can be used in two directions: first it can be used as an example for the methodological issue of teaching Romani at University level in Hungary, but at the same time it may be used as an example for teaching Hungarian language in a context where Hungarian is serving as a minority language.

At the beginning I will give a bit information about where Romani is taught as a university subject.

## **2. Romani as a University subject**

Romani is taught in different parts of Europe and in the world. Short Romani linguistic courses for a semester are offered at linguistic departments of University of Aarhus, Denmark, Graz, Austria, Manchester, England; in the USA at the University of Chicago and at the University of Texas, Austin.

At the same time in some Universities BA and MA programs are offered: Romani language for teachers and social workers – University of Veliko Tarnovo, Bulgaria, University of Nitra, Slovakia, University of Pecs, Hungary. In some Universities there are BA and MA programs in Romology/Romistics – University of Bucharest, Romania; Charles University, Prague, Czech Republic.

The present paper is based on my experiences teaching Romani language to Roma students who are involved in BA study programs to become teachers or social workers. Last 10 years I was teaching Romani to Roma students in Bulgaria and in Slovakia using different approaches. The shared approaches can give some ideas to colleagues teaching Hungarian what they can do to make the educational process more interesting and attractive.

### **3. Theoretical background**

As a base of teaching Romani I take the ideas of R. Lado (1957), who says that the language and culture are interconnected. In the process of language education the language and culture have to be presented together. In this way students understand all linguistic patterns much better.

Romani language having mainly an oral tradition does not have so much experiences to be taught in classroom. Often not only the outside world but also the representatives of the Roma community can not accept that Romani can be taught in class, using modern methods and different interactive approaches to present the complex structure of Romani grammar. However it is extremely important that the students (both Roma and non-Roma – sometimes in the groups there are also non-Roma students) to understand the important role which the Roma oral tradition is playing in the formation of the language.

The Roma students coming from communities where the illiteracy rate is very high and having in mind that the discrimination towards Roma and their language in Bulgaria and Slovakia is open, very often they come with negative attitudes to their own language and culture. They do not believe that this is a real language and that the Roma culture has a value. A second problem, which is faced is the fact that Romani is not a unified language and the students speak different dialects. The students do not have knowledge in general linguistics and the work of one teaching Romani to Roma is to convince them in the importance of their mother tongue and to give them basic information about their culture.

Another problem is that often the students refuse to speak in Romani, because they are shy – they think that their Romani is not »clean« (*šučžo*) or good enough and often they ask me to teach them the »real« Romani.

In the last 20 years thanks to the international meetings on Roma issues in Europe an international »unified« oral variety of Romani is developed. One of the most spread Romani dialects is taken as a base – the Kalderash dialect and it serves as »Lingua Franca«. In the classes usually the dialects of the students are used in order to introduce the international Romani variety.

#### **4. Romani language teaching methods**

The methods shared here are used mainly with students – speakers of any varieties of Romani.

##### *4.1 Exercising the pronunciation*

In order to get a good pronunciation in Romani I created a theater group, which has the task to learn different fairy-tails, or parts of classical plays of Shakespeare or other well known writers and to present them on a »stage« for other students. The students are divided into small groups of 3–4 and each group has a task to make a choice what they have to present. The only requirement to the students is to have a good pronunciation speaking Romani. The audience (rest of the students) can analyze the play and the way how the artists were speaking/ pronouncing. The exercises were very important for the students because they were studying to become teachers in primary classes in all subjects and in Romani language and they need to have good pronunciation. The theater group helped them very much because the last year of their study when they had to have a practice in the schools they did not have any problems working with young children.

#### 4.2 Teaching morphology and syntax of Romani

For teaching the morphology and the syntax of Romani I use a method which is learning Romani songs. Usually the students learn traditional Roma songs, and the task which they have is to learn the text of the song. For example I give a text of a Roma song which was known among the Serbian Roma from the 19 c. and after learning the song we do grammatical analyses of the text.

Talaj phruna,  
ande kuna  
o bakrja brej,  
o čhavo rovel,  
pe dajake ov phučel.  
Buzni nakel čučī del les,  
balval phurdel sovljarel les,  
Devla, Devla o čhavo barvalo,  
bakrja naken čučī den les,  
bryšind del najarel les.  
Ah mo čhavo o barvalo!  
Talaj phruna,  
ande kuna,  
si man čhavo Devlester,  
o Devel les mange bičaldja.  
Bakre nakhen čučī den les,  
balval phurdel sovljarel les,  
Devla, Devla mo čhavo barvalo.  
Buzni nakhel čučī del les,  
bryšind del najarel les,  
ah mo čhavo o barvalo,  
ah mo čhavo o barvalo!

Here the students can have the task to find the definite articles in Romani or to look for the nouns with masculine and feminine gender. In other songs we look other categories: the adjectives, the case endings or the tenses of the verbs. In this way the learning process is not boring for the students because they can sing the song in the class and they enjoy doing that.

#### *4.3 Teaching Romani Dialectology*

Each summer in different Roma communities short Expeditions are organized and the students collect oral history (personal biographies, songs, fairy tails, stories which happened to them during the Nazi period or during the communism in Bulgaria). All the interviews are done in Romani in the local dialect of the Roma and the interviews are recorded by tape recorders or video cameras and then the student have the task to transcribe the interviews and to bring the transcripts in the class when we have seminars in Dialectology. The collected information is also used as a source of historical and cultural information. Together with analyzes of morphology and syntax of particular dialect spoken by a Roma community in a particular region the students can also analyze the cultural and historical information. This goes hand in hand with the theory of Robert Lado who promotes the idea that a language should be learned together with the culture.

#### *4.4 Teaching Romani stylistics*

The lectures of Romani stylistics are some of the most difficult for the students because it requires use of different styles in oral and written form. In order to help the students a journalistic club is established. A professional journalist usually visits the students for few days and teaches them about the journalistic styles. During the training the students have the task to write texts in Bulgarian in some of the styles which are acquired. Later in the classes of Romani stylistics the student have the task to write stories using some of the learned journalistic styles. This approach is used particularly when the neologisms in Romani are introduced and it is a good way to show the students how terminology which does not exist in Romani can be created. This particular methodology is used for the lessons of Romani stylistics. In this way the students exercise writing in Romani using different styles.

#### 4.5 Teaching literature

Last 20 years different Roma authors started to publish more fiction or poetry in Romani. However there are many translations as well. The work in the Romani literature classes with different types of Romani texts: originally written in Romani or translated into different Romani dialects help the students to learn about different Roma dialects. For example the translation of »The little prince« into Romani, to the Lovara dialect from Hungary, »Romeo and Juliet« into Russian Roma dialect, the poems of different authors from different parts of Europe are sources for new knowledge about different dialects. In the classes of Romani literature the students are also encouraged to write fiction texts in order to get familiar with the process of producing fiction literature.

### 5. Conclusions

The shared ideas are just a part from the used diverse methods in the classes with Roma students and they are a step towards improving the Romani language educational process at university level. The methods described here are used for teaching the following subjects:

- Romani phonology
- Romani morphology
- Romani syntax
- Dialectology
- Romani Stylistics
- Romani psycholinguistics and sociolinguistics
- Methodology of teaching of Romani
- Children Literature in Romani
- Practicum in Romani language

However, still there is a need of new research in the field of methodology of teaching Romani language and culture in such a way that it could be interesting not only for Roma but also for non-Roma students, willing to study Romani. There is a need of new methodological books for teaching Romani. In this way Romani language

education will meet the criteria of the Council of Europe - Romani language teaching to be on such a level as the other modern European languages.

### References

- Campbell, Lyle: *Historical Linguistics. An Introduction*. Edinburgh 1998.
- Erdős, Kamil: A classification of Gypsies in Hungary. In: *Acta Orientalia* 10 (1960), 79–82.
- Hübschmanová, Milena: Link between Indian and Romani Studies. In: Vacek, Jaroslav/Dvorak, Jan (ed.): *Trends in Indian studies. Proceedings of the ESIS*. Prague 1998, 101–107.
- Lado, Robert: *Linguistics across cultures*. Ann Arbor 1957.
- Reger, Zita: Teasing in the Linguistic socialization of the Gypsy children in Hungary. In: *Acta Linguistica Hungarica* 46 (1999), 289–315.
- /Berko-Gleason, Jean: Romani child directed speech and children's language among Gypsies in Hungary. In: *Language in Society* 20 (1991), 601–617.

**Appendix**

Pictures of Roma students from the Theater group

