

Textualität und Dialogizität

(Versuch der Wesensbestimmung der "Postmoderne" bei P. Esterházy)

Wenn man die ~~E. als Autor d. Post. d. Werke~~ E's. als postmoderne einstufen will, sehe ich das Wichtigste vor allem darin, daß

Das Wichtigste, ~~was gleichhaft macht~~, im Falle von Esterházy über "Postmoderne" zu sprechen, sehe ich vor allem darin, daß er nicht mehr an ein Welt-setzendes <Ich> ~~glaubt~~.

*(und ein rein erfundenes Werk glaubt.)*

Das Aufkommen der 'Moderne' begann mit dem langwierigen Prozeß, wo die Metaphysik ihren Sinn verlor und der Mensch selbst als <homo faber>, als Schöpfer einer neuen Welt erschien. Nicht nur in der Literatur und Kunst, sondern auch in der Ideologie u.a., denken wir nur z.B. an die Marx'schen Thesen über die Verwirklichung einer neuen Gesellschaft. Die Sezession (oder Jugendstil) versuchte ~~als erste~~ <sup>zu erst</sup> die Konsequenzen einer Welt ohne Metaphysik in ihre Poetik umzusetzen. Im Naturalismus, der eigentlich auch schon ein eigenartiges Produkt dieses erwähnten Wandels war, war das <Ich> noch biologischen und gesellschaftlich-soziologischen Zusammenhängen ausgeliefert. Auch noch im Impressionismus wurde es ~~aber~~ zu keiner Ursache, dies vollzog sich erst in der Sezession, so, daß eine Welt vom <Ich> gesetzt wurde. Das ist der Anfang der Geschichte der 'Moderne'. Was aber in unserer Zeit das Ende dieser Entwicklung bedeuten könnte, wird aus den verschiedensten Aspekten diskutiert. Ich möchte mich hier ~~bleibe~~ auf eine Bemerkung von Klaus R. Scherpe beziehen, der die Krise der 'Moderne' und das Auftreten der "Postmoderne" in der unbegrenzten Machbarkeit der Welt erblickt, sogar ein Weltuntergang ist machbar geworden: "Das Neuartige des jetzt bevorstehenden Weltuntergangs ist, daß er herstellbar geworden ist. Herstellbar und womöglich sogar austauschbar: Die Umweltkatastrophe und die sich ankündigende katastrophische Entwicklung der Gentechnologie sind ebenso geeignet, menschliches Leben auszulöschen oder unkenntlich zu machen. Die Herstellbarkeit der Katastrophe ist die Katastrophe. Gilt diese Formel als Vorgabe eines postmodernen Wissens jenseits der Entwicklungslinien, der abgelegten «großen Erzählungen» unserer Geschichte, wie Lyotard sagt, so ist in der Tat kein Raum mehr für die erzählerische Dramatisierung des Weltuntergangs."<sup>1</sup> Ich glaube, man sollte im Falle eines ~~ost-~~ <sup>mit ost-</sup> ~~europäischen~~ <sup>europäischen</sup> Schriftstellers wie Esterházy auch nicht ~~ver-~~ <sup>ost-</sup> ~~aus~~ <sup>mittel-</sup> ~~den~~ <sup>europäischen</sup> Augen verlieren, welche Rolle die Politik als Entartung einer subjektiven Welt-setzenden Macht in diesem Teil von Europa spielen konnte.

<sup>1</sup>K.R. Scherpe: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs - zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: [Huyssen, A. - Scherpe, K.R.]: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek, 1986

Statt eines setzenden <Ich> wird bei Esterházy ein eigenartiger <grammatischer Raum> eingeschaltet, der schon in seinem ~~zweiten~~ <sup>dritten</sup> Buch, dem Produktionsroman (1979) ein wesentliches strukturbestimmendes Element bildet. Auch E. (eine Anspielung auf Eckermann), der zum Roman des Meisters (d.h. Esterházy) Notizen macht und über die Entstehung des Werkes berichtet, erwähnt diesen Begriff: "Er sagt, daß er einen sogenannten grammatischen Raum (das ist ein schönes, liebes Wort von ihm) braucht, und dann braucht er nur noch zu leben. 'Mein Leben.' Der Schreiber dieser Zeilen senkt traurig den Kopf, und er sagt mit einer feinen Um-  
setzung: Ich bin der grammatische Raum."<sup>2</sup>

Im Roman Obliqua (1981) ist die folgende Aussage des Ich-Erzählers über K. zu lesen: "Wo könnte seine Freiheit Raum haben, wenn nicht zwischen den Worten [oder vielleicht doch richtiger übersetzt: zwischen den Wörtern]?"<sup>3</sup> Was aus diesem Zitat hervorgeht, ist, daß der Freiheitsbegriff mit einem <grammatischen Raum> verknüpft wird. Was dies aber ausmacht, soll näher untersucht werden.

Goethe beschreibt in seinem Werk Die Metamorphose der Pflanzen (1788) einen neuen Weg, eine neue Denkweise, ein Gebilde zu betrachten. Eine Struktur wird hier nicht ~~als Herausbildung in der Zeit, als Geschichte dargestellt, wo auf etwas etwas Ähnliches folgt,~~ sondern übersichtlich, so, daß jede Struktur verwandte Strukturen in sich sichtbar macht. "Wenn wir nun bemerken, daß es auf diese Weise der Pflanze möglich ist, einen Schritt rückwärts zu tun und die Ordnung des Wachstums umzu-  
kehren, so werden wir auf den regelmäßigen Weg der Natur desto aufmerksamer gemacht, und wir lernen die Gesetze der Umwandlung kennen, nach welchen sie *einen* Teil durch den anderen hervor-  
bringt und die verschiedensten Gestalten durch Modifikation eines einzigen Organs darstellt."<sup>4</sup>

Esterházy's Anschauungsweise ist dem sehr ähnlich. Eine Sprachform wird in seinen Werken so mit anderen Formen in Zusammenhang gebracht, daß das Funktionssystem der Sprache, der ganze <grammatische Raum> sichtbar wird. In seinem Roman Kleine ungarische Pornographie (1984) ist z.B. das folgende zu lesen: "pogány, rab, magyar, nyilasi, fakò"<sup>5</sup>. Ich zweifle daran, daß das ins Deutsche übersetzt werden kann; es kann nur erklärt werden, oder

<sup>2</sup>Esterházy, P.: Termelési regény. Bp., 1979. S.167

<sup>3</sup>Esterházy, Péter: Függő. Bp., 1981. S.12.

<sup>4</sup>Goethe: Morphologie. Botanik. Die Metamorphose der Pflanzen. Einleitung. In: ~ Werke. Bd.12; Berlin, Weimar, 1981. S.187

<sup>5</sup>Esterházy, P.: Kis Magyar Pornográfia. Bp., 1984. S.158

† \* in der Zeitabfolge ihrer historischen Dimension ~~herausgehoben~~ dargestellt.

X vielleicht nur noch angedeutet werden. Wenn wir diese Worte (oder Wörter?) ins Deutsche übersetzen, ergibt sich die Reihe: Heide, Sklave, Ungar (oder auch deren adjektivische Form); mit "nyilasi" könnten wir aber nicht viel anfangen: es bedeutet nichts, nur "nyilas" u.a. Pfeilkreuzler; für "fakò" haben wir die folgenden deutschen Entsprechungen: fahl, matt, tonlos, blaß, vergilbt, unscheinbar und als Substantiv "Falbe". Auch wenn all das in der Bedeutung mitschwingen kann, verhilft nicht zum Verständnis. Alle Ungarn, die die ungarische Geschichte in der Schule gelernt haben, erinnern sich ganz bestimmt an die berühmte Freiheits-Formel "Eb ura fakò", womit eigentlich die Dethronisierung des Habsburgerhauses, die Freiheit des Landes verkündet wurde. Aber "fakò" bedeutet nicht nur das, sondern hat auch noch eine ganz ~~ganze~~ ausgefallene Bedeutung, die aber nur wenige kennen (und die nicht einmal das ungarische erläuternde Handwörterbuch aufgenommen hat): es bedeutet eine Reserve-Fußballmannschaft. In diesem letzteren Sinne ist die Reihe verständlich, alle Namen sind nämlich Fußballspieler eines bekannten Klubs (Nyilasi spielt heutzutage schon bei Austria Wien), der (und hier sollte als Erklärung eine lange Geschichte folgen, die aber ausbleibt) in einer Welt der Unfreiheit zum Symbol der Unabhängigkeit wurde. Auf diese Weise wird die oben angegebene Reihe übersichtlich; sie stellt keine <Geschichte> dar, sie bedeutet die <Geschichte>. Der Hinweis auf die Fußballmannschaft versteckt nur eine andere Bedeutung, bzw. andere Bedeutungen hinter dieser Maske.

Ähnliche Beispiele finden wir eigentlich schon in der Literatur der Jahrhundertwende. Wir könnten den George-Kreis u.a. erwähnen. Das nicht seltene religiöse Thema, Motiv oder religiöse Anspielung bedeutet nie die <Religion>, und (als solches ist) nur eine irreführende Maske. Wenn George schreibt, "Ein neues Priestertum ist entstanden, ein neues reich den gläubigen zu künden"<sup>4</sup>, ist nur innerhalb einer ästhetischen Anschauung zu deuten. ~~In einem Gedicht von Karl Walfakohl tut sich hinter dem Bedeutungskreis des Wortes "wallen" (mit "Wallfahrt" verwandt) eine andere Bedeutung (mit "Walle" verwandt) auf: "Wie alle farben sich lösen alle dürfte ineinander fließen zu einem weichen wallen"~~. Aber ähnliche Verfahrensweisen sind auch von der Moderne nicht fremd. Bei Ernst Jandl wird z.B. hinter der Reihe "Eis, Zweig, dreist" usw. die Zahlenreihe sichtbar gemacht.

Trotz aller Ähnlichkeiten des Verfahrens sind die Unterschiede unverkennbar. Die Jahrhundertwende (oder sagen wir eindeutiger: der Jugendstil oder die Sezession) intentioniert immer das Ästhetische, die späte Moderne das bloße Sprachspiel. Esterházy intendiert aber die <Geschichte>, und zwar die ungarische

Vdis

beabsichtigt

<sup>4</sup>Blätter für die Kunst, Januar 1896. S.21  
~~Blätter für die Kunst, März 1896, S.142~~

<Nationalgeschichte>. So ist auch schon der Titel des Buches **Kleine ungarische Pornographie** zu nehmen. Man sollte ihn aber sinngemäß aus dem Ungarischen ins Deutsche übersetzen, etwa so: **Kleine Pornographie Ungarns**, damit die Abkürzung des Wortes auch in deutscher Übersetzung übersichtlich wird: hinter ~~Perversion~~ **<obszönität>** tut sich nämlich ~~die~~ Politik auf.

Eine Entsprechung dieses versteckten Hintereinander<sup>s</sup> finden wir auch in der Erzählstruktur. Im Roman *Obliqua* z.B. ~~versteckt~~ <sup>versteckt</sup> sich ein Ich-Erzähler hinter K., und berichtet im personalen Stil, wodurch auch hier die allwissende Erzählperspektive aufgegeben wird. Aber die Aufgabe der Kausalität des zeitlichen Ablaufs, die Akzentverschiebung von Zeit als Objekt, <sup>über</sup> ~~was~~ <sup>als</sup> ~~passiert~~ <sup>berichtet</sup>, hat in Esterházy's Roman eine Eigenart. Das charakteristische Imperfekt~~um~~ als Bezeichnung für Vergangenes wird nicht im Bewußtsein von K. vergegenwärtigt, sondern in einem eigenartigen <grammatischen Raum>, der die Grenze der Person bildet.

In seinem Aufsatz "Der Held im polyphonen Roman" schreibt Michail Bachtin folgendes über Dostojewski's Romanhelden: "Dostojewski's Held ist stets bestrebt, die abrundende und ihn gleichsam abtötende Einfassung der fremden Worte über ihn zu zerstören. [...] Der Mensch fällt niemals mit sich selbst zusammen. Die Identitätsformel A=A ist auf ihn nicht anwendbar. [...] Das wirkliche Leben der Person ist nur im Dialog zugänglich, dem sie sich antwortend in Freiheit öffnet."<sup>19</sup> Im Falle von K. ist die Identitätsformel A=A auch nicht anwendbar, aber seine Identität <sup>dem Erbennen</sup> beruht auf ~~der~~ <sup>der</sup> ~~Erkennung~~ der übersichtlichen Struktur der Welt, die von der Sprache abgebildet wird. Wir könnten das vorige Zitat so umformen: Esterházy's Held ist stets bestrebt, die abrundende, ihn gleichsam abtötende Einfassung der ~~falschen~~ <sup>falschen</sup> Worte über ihn zu zerstören. "Falsch" ist in diesem Sinne das bloße <So-Sein> der Dinge, die bloße Form der <Zeit> als Sukzession. Davon zum Gehalt, zur Struktur der <Zeit> zu kommen bedeutet zugleich der <Zeit> eine räumliche Perspektive zu geben (was die <Geschichte>, die <Fabel> aufhebt).

Die Verräumlichung der <Zeit> kennt auch schon die Literatur der Jahrhundertwende; ~~Pille schreibt z.B. in einem Gedicht des Bandes Mir zur Feier (1899): "Das ist Sehnsucht, wohnen im Gewoge / und keine Heimat haben in der Zeit"~~ <sup>der</sup> Zu dieser eigenartigen Negierung der Zeit gehört ~~auch~~ <sup>auch</sup> ein neuer Raum-Begriff, dessen höchstes Symbol in den Werken der Sezession der <Kreis> ist. Die in diesen

<sup>19</sup>In: Bachtin, M.: Literatur und Karneval. München, 1985. S.99f  
~~Geben. In: R.M. Rilke. Sämtliche Werke. Bd. I, Frankfurt/M., 1982. S.145~~



Welt

Kreis eingeschlossene Welt ist vom sie setzenden <Ich> immer gleich entfernt, kennt den Gegensatz zwischen Gut und Böse, Gemein und Erhaben, Endlich und Unendlich usw. nicht. Die einzelnen Punkte dieses <Kreis(es)> sind als Variationen aufzufassen, als Möglichkeiten desselben setzenden <Ich>. Hier knüpft sich die Moderne an die Sezession, sie stellt nämlich die <Möglichkeit> in den Mittelpunkt, und treibt damit den Prozeß weiter, der eigentlich dort seinen Anfang hatte, wo die Metaphysik ihre Gültigkeit verlor. In diesem Sinne ist Musil's Held Ulrich ein Möglichkeitsmensch, und auch so ist z.B. die Struktur des Romans von Max Frisch **Mein Name sei Gantenbein** (1960/64) als einzigste Variation zu nehmen. Das <Ich> bleibt innerhalb der Grenzen des <Ich>, es entsteht bloß der Schein, daß das <Ich> zugleich die eigene Transzendenz bedeuten könnte. "Ich probiere Geschichten an wie Kleider"<sup>10</sup> - teilt der Ich-Erzähler des Romans von Max Frisch mit, und es entsteht derart eine <Geschichte>, die wie nicht geschehen ist und dadurch das <Ich> jenseits der Zeit als reine <Möglichkeit> bestimmt. ~~Es gibt keine Zeit, die nicht durch die Zeit der Jahrhunderte, sondern durch die Stunden der Stunden.~~

Wenn wir die Sezession mit <ich bin>, die Moderne eventuell mit <ich sei> charakterisieren, so könnte für Esterházy die von Péter Balassa so treffend verwendete Formel <ich sind> stehen. Solange <ich bin> gilt, bleibt der <Raum> homogen, mit <ich sind> entsteht aber ein eigenartiger <Raum>, der den <Gegensatz> zum Prinzip erhebt. Wenn wir die Sezession (aber eigentlich auch die Moderne) mit dem <Kreis> charakterisiert haben, so könnte man die Bestrebungen von Esterházy mit zwei Halbkreisen veranschaulichen, die umgedreht aneinandergeknüpft werden. (Das wäre ~~übrigens~~ auch im Text zu belegen. Im Roman *Obliqua* haben nämlich diese Halbkreise die grammatische Funktion einer Klammer, und zwar so, daß der Roman auf ungewöhnliche Weise mit einer Klammer nach außen beginnt und ähnlich mit einer Klammer nach außen endet.) In der Sezession bedeutet alles den Mittelpunkt des <Kreis(es)>, das <Ich>; bei Esterházy ist die jeweilige Bedeutung der Punkt, der auf die vorher gezeigte Weise zwischen <Ich> und <sind> zustandekommt. Das wird nicht mehr vom <Ich> gesetzt, aber das <Ich> verschwindet auch nicht, es kommt eben zustande. Wittgenstein, den Esterházy sehr oft ~~ohne die Angabe eines Zitates~~ zitiert und der vielleicht den größten Einfluß auf seine Anschauung ~~beschreibt~~ hatte, schreibt das folgende in seinem Werk *Tractatus logico-philosophicus* (1918): "Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt."<sup>11</sup> "Das Ich des Solipsismus schrumpft zum ausdehnungslosen Punkt zusammen, und es bleibt die ihm koordinierte Realität."<sup>12</sup> Diesem genannten Raumbegriff entsprechen

<sup>10</sup>M. Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt/M., 1976. S.22

<sup>11</sup>Frankfurt/M., 1964. S.90

<sup>12</sup>ebd. S.91

bei Esterházy überall Gegensätze, wie z.B. zwischen Kongruenz und Inkongruenz, gebundener Rede und ungebundener Rede, eigenem Text und Zitat (auch Paraphrase und zitierte Stelle), Fiktion und Nicht-Fiktion; 'Ich'-Erzählung und 'Er'-Erzählung, Bild und Text; Ordnung, Norm und Unordnung, Chaos, Anarchie; Gemein und Erhaben; Kuruzen und Anhänger der Habsburger (auf Ungarisch "labanc"), oder sogar Jahreszahlen wie 49, 67, 19, 45, 48, 56, 68, die nicht aufgehoben werden, und so bleibt letzten Endes immer nur ein Zweifel übrig.

Diese Gegensätze gehören zur logischen Struktur der Welt, keiner von beiden Bestandteilen kann aber als <wahr> genommen werden. Die <Wahrheit> - ganz im Sinne von Wittgenstein - liegt hinter den Dingen, worüber aber die Sprache nichts mehr aussagen kann. Was, einzig nur mit Hilfe der Sprache und (des Denkens) möglich ist, ist hinter dem <so-Sein> der Welt ihre <Funktion> (d.h. ihr Bedingtsein) zu entdecken, und dadurch an die Grenze des Möglichen zu gelangen. Diesen ontologischen Status bilden schon im Roman *Obliqua* die erwähnten Klammern nach außen am Anfang und Ende des Werkes ab. Ich glaube, das ist letzten Endes die Intention der Einführung in die Literatur: wie man mit der Welt klar wird und hinter ihr das unbedingte Sein spüren läßt.

Ein wesentliches Moment der grammatisch geregelten räumlichen Perspektive der <Zeit> bei Esterházy ist die Intertextualität in der Funktion des Dialogs. Es ist bekannt, daß Texte von den verschiedensten Autoren ~~ohne die Angabe eines Zitates~~ in Esterházy's Werken vorkommen. Ich möchte hier nur auf zwei Beispiele hinweisen. Die schon erwähnten Klammern nach außen im *Obliqua* sind selber Zitate. Sie stammen nämlich von Dezsö Tandori, der die beiden Klammern als "Gedicht" unter dem Titel "Die beiden Henkel des Aschenkrugs aus der Privatsammlung von E.E. Cummings" in seinem Band *Die Reinigung eines gefundenen Gegenstandes* (1973) veröffentlicht hat. Ich glaube, Esterházy's Klammern können als Antwort auf Tandori's Skeptizismus aufgefaßt werden: was bei Tandori sich selbst bedeutet, im erwähnten Falle eben das Nichts, ~~wo~~ kein Raum für ein Existieren übrigbleibt, hat bei Esterházy eine andere Dimension, die des <Zustandekommens>.

Die Intertextualität hat aber oft die Rolle einer Metapher, wie z.B. im *Obliqua* die Übernahme aus dem Roman *Verführung* von Witold Gombrowicz. Hier wird nämlich eine Romanfigur, Rónitz auf Karol umbenannt, und damit im Zusammenhang wird die Szene mit der alten Bäuerin zitiert. Um die Bedeutung dieser Einfügung zu verstehen, ~~braucht~~ man den ursprünglichen textualen Zusammenhang ~~zu~~ kennen, diese Bedeutung steht aber metaphorisch für das Verhältnis zwischen den Jugendlichen und Rónitz. Komplizierter ist es, wenn der übernommene Text selber schon auf einen anderen textualen Zusammenhang hinweist, wie z.B. ~~ein~~ ~~die in Roman~~ ~~ignes~~ eingefügte Pilinszky-Zeile auf Dostojewski's Roman *Die Dämonen*.

begreift

Falsch

in dem

my

?

Im ersten Teil des Romans *Wer haftet für die Sicherheit der Lady?*, der den Titel *Daisy* trägt und aus irgendwelchem unerklärbaren Grund nicht mit dem zweiten Teil zusammen ins Deutsche übersetzt wurde, werden drei Alternativen der <Freiheit> erwähnt: unser Ziel in der Welt bestimmen<sup>2a</sup> können, sich zwischen bestimmten Möglichkeiten<sup>2a</sup> zögern und sich verloren<sup>2a</sup> fühlen. Diese Alternativen entsprechen eigentlich drei verschiedenen Epochen: der traditionellen Welt, der Moderne und der von Esterházy, die wir als "postmodern" zu bezeichnen versuchen. Im Roman *Agnes* kommen ~~denen zwei Alternativen~~ wieder vor, ~~aber hier schon auf Figuren bezogen~~: Jitka <sup>verliert Welt</sup> ~~verliert die Welt~~ <sup>ersten Teil des Roman (Daisy)</sup> ~~der Lektoratsgutachter~~ aber das Sich-Verloren-Fühlen. Jitkas Rolle im Roman *Agnes* entspricht der des Kurfürsten im Roman *Daisy*; es wird durch zwei Momente besonders hervorgehoben: Jitka allein hat eine Beziehung zum Kurfürsten (auch dadurch wird der zweite Teil mit dem ersten verknüpft), und ihre Sprache ist seiner auch sehr ähnlich. Beide sind Sonderlinge im Roman, sie verkörpern eine Welt (die traditionelle eben, die der ~~traditionelle eben~~ <sup>ersten Teil des Roman (Daisy)</sup> ~~traditionelle eben~~), in der alles noch seinen festen Platz und Wert hatte und "A est A" noch sinnvoll war. Im gleichen Sinne zitiert Esterházy in der einbändigen Gesamtausgabe der *Einführung in die Literatur* auch eine Stelle aus dem Evangelium nach Matthäus (5.37): "Eure Rede sei: Ja, ja; nein, nein. Was darüber ist, das ist vom Übel." Die andere Ebene ist die des Lektoratsgutachters. Sein ontologischer Status ist dem der Jugendlichen im Roman *Obliqua* sehr ähnlich: er gerät auch an die äußerste Grenze des <Ich>, ~~wird~~ <sup>ver</sup> zweifelt, obwohl anders motiviert. Die Jugendlichen stehen an der Altersgrenze, zwischen ihrer gewohnten Welt und der Welt der Erwachsenen, der Lektoratsgutachter steht aber zwischen seinen eigenen Gewohnheiten (eigentlich Lesegewohnheiten) und der fremden, anfangs unverständlichen Welt des Ostfranzosen, dessen Buch er liest. Das "Sich-Verloren-Fühlen" ist in beiden Fällen die treibende Kraft, eine gewisse Sicherheit zu erwerben. "Wir sollen Situationen bauen"<sup>13</sup> - empfiehlt der Ostfranzose, und das bedeutet eben die Welt in ihrer so-Konstruiertheit zu verstehen. Die Welt ist nämlich in ihrem <so-Sein> unbegreiflich, nur in einer Funktion wird sie übersichtlich. Und erst wenn man die Struktur der Welt übersehen hat, ahnt man einen letzten Zusammenhang, ~~der mit den Zusammenhängen der Welt zusammenhängt~~. Erst dann ist "A est A" wieder sinnvoll aber auch dann nicht ausdrückbar. "Nicht <sup>was</sup> das verlorene Paradies tut <sup>leid</sup>, sondern die Zusammenhänge, die Zusammenhänge, die [...] unabhängig sind vom Zusammenhang, obwohl mit den Zusammenhängen des Zusammenhanges, der vom Zusammenhang unabhängig ist, doch am empfindlichsten zusammenhängt"<sup>14</sup> - steht im *Obliqua*. Diesen letzten Zusammenhang läßt Esterházy mit den Wörtern "Herz" und "Liebe" ahnen. Denken

<sup>13</sup> Esterházy, P.: *Ki felel a lady biztonságáért?* Bp., 1982. 152.

<sup>14</sup> a.a.O. S.39

die

\*Entscheidungs-freiheit

ves

wir nur an den letzten Satz im Buch des Ostfranzosen und auch an den des Romans *Agnes* (die eigentlich aufeinander bezogen werden), oder schon an den Buchtitel *Hilfsverben des Herzens*, oder aber auch an eine Stelle des Romans *Kleine ungarische Pornographie*, wo auf das eigentliche Wittgenstein-Zitat "Das Rätsel gibt es nicht" (*Tractatus logico-philosophicus* 6.5) eine Entgegnung folgt: "Doch - sagte ich in meinem Herzen."<sup>15</sup> Was Wittgenstein ursprünglich nur über die beschreibbare Welt ausgesagt hat, dreht Esterházy um, und verwendet für die Transzendenz (eigentlich auch das im Sinne von Wittgenstein).

Ein Glaube an die Transzendenz der uns gegebenen Welt ist in Esterházy's Werken unverkennbar; einerseits als Schweigen - wie Wittgenstein schreibt: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen"<sup>16</sup>; andererseits als Emanation - wie Géza Ottlik, das andere große Vorbild für Esterházy schreibt: "Wenn Er in mein noch so profanes, aus weltlichen Bedeutungsstrukturen konstruiertes Werk - wenigstens als Durst, als ewige Sehnsucht, die Sehnsucht des Hirsches nach dem schönen kühlen Bach - nicht hineingeströmt ist, haben wir auch nichts geschaffen."<sup>17</sup> Außerdem gibt es zahlreiche Textstellen, die auf eine Transzendenz hinweisen. In diesem Sinne ist z.B. zu nehmen, was der Lektoratsgutachter sagt: "Wir sind Fremde, jedoch keine Touristen, obwohl wir irgendwo wohnen, was allerdings nicht mit unserem Zuhause identisch ist."<sup>18</sup> Den kleinen Halbrechten, nach dem es einen Gott gebe, nur sehr weit, läßt Esterházy sogar in zwei Romanen auftreten.

Esterházy veröffentlichte in der letzten Zeit zwei Werke unter einem Pseudonym: *Das Abc der Eroberung* (1986) (als Verfasser steht Doctor Hozelka) und *Die siebzehn Schwäne* (1987) (als Verfasser Lili Csokonai angegeben). Ohne auf diese Romane einzugehen, möchte ich nur im Zusammenhang mit dem letzteren eine einzige Bemerkung machen. Es war für die Werke *Produktionsroman* und *Einführung in die Literatur* charakteristisch, daß <Geschichte>n als unmöglich erklärt wurden. Im Roman *Die siebzehn Schwäne* haben wir aber (ich möchte hinzufügen: scheinbar) mit einer richtigen <Geschichte> zu tun, die einen Anfang und ein Ende hat und in diesem Rahmen als Ich-Form über das intime Leben einer Frau erzählt. Der Erzähler beschränkt sich hier einerseits auf das Individualste, andererseits benutzt eine alte, von der Geschichte, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abspielt, entfremdete Sprache. All das scheint einen Wandel in Esterházy's Schaffen zu bedeuten, und zwar als Akzentverschie-

---

<sup>15</sup>a.a.O. S.34

<sup>16</sup>a.a.O. S.115

<sup>17</sup>Ottlik, G.: *Próza. Bp.*, .... S.214

<sup>18</sup>Ki szavatol a lady biztonságáért? a.a.O. S.184



bung vom <Zeichen> auf das <Ding>, von der Verräumlichung der <Zeit> auf die Sukzession. Ich glaube, die Intention des Romans ist anders. Es werden hier die beiden Zeit-Begriffe einander gegenübergestellt, so, daß die Kausalität des zeitlichen Ablaufs als etwas Leeres, Sinnloses enthüllt wird. Aus einem Vergleich mit dem Roman **Die Hilfsverben des Herzens** ~~kommt~~ <sup>fehlt</sup> hervor, daß das Zeit-Problem in beiden Werken gewisse Ähnlichkeiten aufweist. Der Roman **Die Hilfsverben des Herzens** hat nämlich auch zwei Zeitebenen: eine sukzessive, als bloße Form der Zeit, und eine andere, eine gehaltvolle. Der Unterschied zwischen diesen Zeitbegriffen zeigt sich auch im schreiberischen Akt: der Ich-Erzähler des Romans **Die siebzehn Schwäne** empfindet das Schreiben als Entleerung, der der **Einführung in die Literatur** als Anreicherung der Liebe. Ich glaube aber, diese letztere Möglichkeit ist auch im vorigen ~~Kéris~~ <sup>fehlt</sup>, bloß versteckt, im Ursache-Wirkung-Verhältnis nicht erkannt. Hier könnten wir auf die schöne, kunstvolle Sprache, sowie auf einige Episoden hinweisen. Der alte Kéri, Schwiegervater des Ich-Erzählers bemerkt z.B. das folgende: "Und was ist Existenz? Existenz ist die in ~~der~~ <sup>der</sup> Zeit gefrorene Unendlichkeit, begrenztes ewiges Dasein"<sup>17</sup> Darin sehe ich die Kontinuität mit den vorigen Werken von Esterházy, auch wenn hier im neuen Sinne eine "doppelte Kodierung" markant zum Ausdruck kommt.

László Ónodi

---

<sup>17</sup>Csokonai, Lili: Tizenhét hattyúk. Bp., 1987. S.85