

Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy

Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy



Herausgegeben von
Csongor Lőrincz und Péter L. Varga

DE GRUYTER

Die Übersetzungen einiger Beiträge wurden vom Petőfi Literaturmuseum Budapest gefördert.

Die Herausgeber danken Christina Kunze für das Lektorat des Bandes und für die Erstellung der Register.

ISBN 978-3-11-061722-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-061808-2

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-061742-9

Library of Congress Control Number: 2020942058

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Coverabbildung: deomis/iStock/Getty Images Plus

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Csongor Lőrincz

Über das Werk von Péter Esterházy — 1

I Das Phänomen Esterházy (zwischen Lesen, Schreiben und Übersetzen)

László Márton

Péter Esterházy – Werk und Wirkung — 19

Zsuzsanna Gahse

Der Sprachspieler — 31

Heike Flemming

Abschweifen und Verirren — 35

II Das Werk Esterházy's: Perspektiven der Literaturwissenschaft

An den Rändern der Literatur – zum frühen Werk

Csongor Lőrincz

Figurationen des Schweigens in Péter Esterházy's früher Prosa — 45

Péter Szirák

Ausgesprochen unausgesprochen — 71

Gábor Palkó

Literarische Produktion (Ökonomie, Medialität und Textualität im *Produktionsroman*) — 87

Tibor Bónus

Die Kunst, Fliegen zu fangen: Textualität, Aleatorik und Redehaftigkeit (zu einer Neulektüre des *Produktionsromans*) — 115

Literarisches Schreiben und (inter-)textuelles Universum

Ernő Kulcsár Szabó

„Graziöse“ Ungebundenheit — 147

Péter Szirák

Ein Netz der kleinen Formen: Muster und Originalität im Schreiben Péter Esterházy — 169

Ágnes Hansági

Selektive Tradition und Kanon bei Péter Esterházy — 179

Werkkomposition und Lesefiguren der Intertextualität

Danijela Lugarić

The Making of World Literature: *Slavno je za otadžbinu mreti* by Danilo Kiš and *Mily discső a hazáért halni* by Péter Esterházy — 197

László Bengi

Indirekt in der Schwebel — 215

Gábor Tamás Molnár

Eine fragmentarische Enzyklopädie — 225

Péter Fodor

Profil, Bricolage, implizite Leser in *Deutschlandreise im Strafraum* — 245

Hajnalka Halász

Sprachbedingtheit, Sprachreflexion und Sprachvergessenheit in den Esti-Novellen von Péter Esterházy und Dezső Kosztolányi — 257

Regionale Konstellationen der literarischen Kommunikation

Ágnes Balajthy

Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur in dem Roman *Donau abwärts* von Péter Esterházy — 285

Péter L. Varga

**Mitteleuropa und die „Stille“ von Diktaturen in Péter Esterházy
Sprachkunst — 311**

Csongor Lőrincz

Archiv und Zeugenschaft in Esterházy's *Verbesserte Ausgabe* — 337

Dialog und Testamentarität in den letzten Werken

Gábor Tolcsvai Nagy

**Im-Körper-Sein, Transsubstantiation und Offenbarung: Sprechmodus in
Markus-Version — 371**

Robert Smid

**On the Concept of Writing “Versions” of a “Simple Story” in the Late
Prose of Péter Esterházy — 389**

Mária Bartal

**Die Darstellung von Krankheit in Péter Esterházy's Werken
Bauchspeicheldrüsentagebuch und *Schuldig* — 403**

Über die Autor*innen — 423

Personenverzeichnis — 427

Sachverzeichnis — 433

Titelverzeichnis — 439

Csongor Lórincz

Über das Werk von Péter Esterházy

Einleitung

1 Kontexte und Zielsetzungen dieses Bandes

Es ist schon eine Weile her, dass Lutz Seiler folgende Warnung aussprach:

Der weitfahrende Gedanke von der Globalisierung unseres Daseins sucht sein behausendes Korrelat und findet es in einem neuen Regionalismus der vielen, kleinen Heimaten. Auch der Literatur droht – vor allem wenn sie aus Osteuropa kommt –, regional rezipiert zu werden. An Olga Tokarczuk interessierte besonders, daß sie im Sudetenland, in einem kleinen polnischen Dorf nahe der tschechischen Grenze lebt und schreibt. Viktor Pelewin ist die Stimme aus Moskau, französische Literaturexperten suchen in der deutschen Literatur nach Berlin usw.¹

Eine jede Interpretation von Literatur aus der genannten Region kann sich auch heute noch nicht immer dem Risiko entziehen, sprachkünstlerische Werke besagter Provenienz übermäßig durch die (oder eher eine) regionale Brille zu betrachten. Zumal auch systematische, sich als einen umfassenden Überblick darbietende, mehr oder weniger professionelle Nachschlagewerke eine solche Sicht verbreiten.² Diese Regionalisierung der Literatur erweckt zuweilen den Anschein (und öfters womöglich wider Willen), als sei die ostmitteleuropäische Literatur ausschließlich mit sich selbst bzw. mit referentiellen, historischen, sozialen und kulturellen Aspekten nur dieser Region befasst. Nicht, als ob dieses Interesse nicht an sich schon keine gewaltige Aufgabe darstellte, dennoch: Eine sprachanthropologische, literarische, poetologische, ästhetische sowie literaturhermeneutische Beispielhaftigkeit dieser Literatur wird nicht immer wirklich ernsthaft erwogen. Diese Verkürzungen rühren zum Teil auch von der – epochal und nach den herrschenden politischen Konstellationen jeweils unterschiedlichen – politischen Einfärbung des Mitteleuropabegriffes und der Mitteleuropawahrnehmung her. Literatur dieser Region wird auch heute öfters aus nicht-literarischen Interessen gelesen und überwiegend auch übersetzt bzw. ediert. Verschweigen sollte man freilich auch nicht, dass sich ein Gutteil dieser Literaturen immer mehr besagte (und andere) Interessen zu bedienen verschrieben hat. Im Zeitalter der Globalisierung auch des Literaturbetriebes

¹ Seiler: *Heimaten*, 42–43.

² Bei allen sonstigen Verdiensten scheint dies etwa zuzutreffen auf: Konstatinović/Rinner: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*.

und der Verlagsindustrie haben sich diese Tendenzen noch stärker nicht nur auf die Rezeption, sondern auch auf die Übersetzung, gar Produktion der Literatur ausgebreitet.³

Im Falle eines Autors nun, der seine Schreibweise und literarischen Stil mit seltenem Nachdruck auf ihre sprachliche Verfasstheit hin elaboriert und in einem ständigen Dialog mit zahlreichen Werken der Weltliteratur artikuliert hat, sind regionalisierende Verstehensansätze dieser thematisch-referentiellen Art von vornherein erst recht mangelhaft. Geradezu auf spektakuläre Weise kommt ihr ungenügender hermeneutischer Charakter zum Vorschein, wenn sie mit gewissen Texten eines Péter Esterházy konfrontiert werden, die ihre fiktionspoetischen Aspekte nie, nicht einmal hypothetisch von ihrer sprachlich-textuellen sowie inter- wie hypertextuellen Bedingtheit trennen. Ihr unverwechselbares und in ihren herausragenden Leistungen wohl auch unvergleichliches Sprachatmosphärisches bezeugt etwas von der unvordenklichen und unwiederholbaren ereignishaften Seinsweise des Schönen, der genetische und referentialisierende Rezeptionsweisen erst recht nicht nahezukommen imstande sind. Freilich wirft dieser Sachverhalt gewichtige Fragen der ästhetischen Wahrnehmung oder Erfahrung bezüglich dieser Texte auf, und zwar bereits an ihrem rezeptionshistorischen Beginn.⁴ Zugleich wird hier die Problematik des Übersetzens in einer kaum zu überbietenden prinzipiellen Weise virulent, etwa in dem Sinne, dass man im und durch den Text von Esterházy hindurch immer schon auch andere Texte (mit) zu übersetzen hat.⁵ Wie und vor allem in welcher Reihenfolge bzw. welche Texte Esterházy ins Deutsche übersetzt worden sind, wäre einer eigenen Analyse wert. Man hat nämlich etwa Folgendes zu bedenken: Die übergreifende Grundlegung und zugleich womöglich exzellenteste Verwirklichung der literarischen Mitteilungskunst von Esterházy, *Termelési-regény (kissregény)* (1979) ist erst 2010 auf Deutsch erschienen (*Produktionsroman. Zwei Produktionsromane*),⁶ nachdem Esterházy auf dem deutschen Sprachgebiet bereits längst bekannt und berühmt war. Nun lässt sich aber das spätere Werk von Esterházy, seine Poetik

³ Hierzu aus allgemeiner Sicht s. Parks: *Worüber wir sprechen*. Es wäre ein interessantes Desiderat, die teilweise spezifischere Situation ostmitteleuropäischer Literaturen in dieser Hinsicht eigens zu reflektieren.

⁴ Vgl. hierzu den Beitrag von László Márton in diesem Band, in dem die Irritation wie Faszination des zeitgenössischen ungarischen Lesers (und angehenden Übersetzers wie Schriftstellers) in Bezug auf die Werke Esterházy eindrucklich geschildert werden.

⁵ Vgl. die Essays und Zeugnisse von Zsuzsanna Gahse und Heike Flemming in diesem Band, die über konkrete und dringende Fragen der Übersetzung hinaus wertvolle Einblicke auch in die Schreibweise von Esterházy und ihre Lesewahrnehmung bieten.

⁶ Dieses beinahe singuläre Verdienst ist Terézia Mora zu verdanken, die diesen Roman ins Deutsche übertragen hat (Berlin Verlag, Berlin, 2010).

und sein literarischer Sprachgebrauch sowie sein systematisches Sprachkonzept ohne eine gründliche Lektüre dieses Romanerstlings des 29-Jährigen nicht wirklich in tragfähiger Weise verstehen.

Daher setzt sich dieser Band das Ziel, den literarischen Autor Esterházy in den Vordergrund zu stellen, wenn man so will: den Sprachkünstler. Dabei nicht zuletzt die Ambition Esterházy's im Auge behaltend, dass etwa seine *Einführung in die schöne Literatur* (1986) zwar diskret, aber letztlich doch den Anspruch erhoben hat, kein geringeres Werk als James Joyces *Ulysses* weiterzudichten. Wie Esterházy aus der Sprache oder gar: aus den Sprachen, ihrem Rauschen wie ihren intra- und interlingualen Geflechten Text(e) formt, wie diese zu Texten geformte Sprache sich textuell und prosapoetisch vollzieht und wie sie funktioniert, was die Texte wiederum von der Sprachlichkeit der Literatur, des Menschen, des Göttlichen, der Kultur, der Geschichte, des Politischen aussagen oder wie sie diese bezeugen – dieser Komplex steht im Mittelpunkt des vorliegenden Bandes über Péter Esterházy's Schreibkunst. Ausgehend von der übergreifenden Erfahrung, dass Esterházy's literarische Mitteilungs- und Ausdrucksweise ein breites Spektrum von Rezeptions- und Lektürewesen angesprochen hat, einer jeden von diesen eine Stimme zu verleihen imstande war. Im vorliegenden Band stehen folgerichtig vor allem die sprachlich-textuellen und poetologischen Eigenschaften seiner Prosa im Fokus, mitsamt Aspekten der Sprach-, der Zeitauffassung, des Traditionskonzeptes, literaturhistorischer Kontexte und weltliterarischer Vergleichszusammenhänge sowie Fragen der regionalen politischen und Kulturgeschichte. Zwar finden sich etwa die von der genannten Literaturgeschichte der Region der entsprechenden Literatur attestierten Merkmale („die Tradition des Skurrilen und Grotesken“, „das Spiel mit der Sprache“ und „die Tradition der Mimikry“)⁷ auch in Esterházy's Werk, jedoch eher als Begleiteffekte in der viel prinzipielleren, breiteren und tieferen Entfaltung einer außerordentlich komplexen Schreibweise und einer Vielstimmigkeit der literarisch intensivierten Sprache (wo man beispielsweise eher vom „Spiel der Sprache[n]

7 Konstatinović/Rinner: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, 355–369. Vgl. Esterházy's Beschreibung der Lektüreerfahrung von Witold Gombrowicz's *Pornographie*: „Umsonst bin ich langsamer fortgeschritten, das Buch war mir immer zuvor, hat früher den Rückzieher gemacht, ist früher vernünftig geworden. Das hat mich überrascht. Dieses Buch tut nicht so als ob . . . Es gibt keine Wahrheit. Aber es sagt doch nicht, dass es nicht wahr wäre, da es behauptet, es gebe die Sünde. Also zählt dieses Buch nicht auf mich, bittet nicht um meine Hilfe, bittet nicht um meine Komplizenschaft, um mein Wohlwollen (wie manche mitteleuropäische Bücher), es bittet nicht um meine Bildung, um mein Verständnis, dieses Buch zählt nur auf sich selbst. Auf niemand sonst, nur auf sich selbst. (Davon ist hier die Rede.)“ Esterházy: „Egy kellemetlen alak“, 396.

selber“, als vom „Spiel mit der Sprache“ zu sprechen hat). Poetologischer wie literaturhistorischer Einsatz, sprachtheoretischer Schwerpunkt und komparative Kontexte sollen sich also wechselseitig beleuchten. In letzterer Hinsicht warten da Fragen auf Analyse und Diskussion, wie denn das Werk Esterházy in Kontexten, die von Namen wie etwa von Witold Gombrowicz, Julio Cortázar, William Gass, Italo Calvino, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Peter Handke oder Christoph Ransmayr markiert sind, zu verorten und interpretieren sei.

2 Fiktion, Literatur und die Vielstimmigkeit der Sprache(n) bei Esterházy

„Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“ So der letzte, auch typographisch isolierte Satz des Romans *Hilfsverben des Herzens*, zugleich des großen Werkes *Einführung in die schöne Literatur* (1986) von Péter Esterházy. Welche Bedeutung erlangt nun dieser emblematische Satz nach dem krankheitsbedingten Tod des Autors und dem Abschluss des Oeuvres? Könnte man darauf mit einem witzig-ironischen Abschnitt des späteren *Esti* (2010) antworten, in dem es heißt, „als toter Autor könnte ich in Ruhe arbeiten“?⁸ Die Bedingtheit jeglicher Autorschaft durch die Texte potenziert sich hier zu einer Fiktionalisierung, die sich auf die ungeschriebene Welt richtet. Diese Welt befindet sich aber bei Esterházy nicht hinter dem Geschriebenen, sondern vielmehr zwischen dessen Zeilen, Worten, Sätzen und (virtuellen) Texten. Beginnend bereits mit dem Sachverhalt, dass auch dieses Performativ (ein Versprechen oder eine beglaubigende Signatur?) am Ende von *Einführung in die schöne Literatur* – ein Zitat ist, aus Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* (1972), wo es ebenfalls als letzter Satz des Werkes figuriert.⁹ Das ursprüngliche Versprechen der „Einführung in die schöne Literatur“ wird also gewissermaßen zurückgenommen, zumindest wird seine Realisierung (wohlgemerkt nach 700 Seiten) in eine textualisierte metafiktionale Signatur verschoben.

8 „Zuweilen ist es – – – im Hinblick auf die Arbeit – – – ausgesprochen störend, dass ich lebe – – – als toter Autor könnte ich in Ruhe arbeiten – – – Liebe, Freundschaften, Vaterland, Engel, Kutteln – – – und ich würde meine Zeit nicht vertrödeln – – – mit genau diesen Dingen.

Blödsinn – – – auch wenn es stimmt.“

(Esterházy: *Esti*, 271) Vgl. damit das letzte Kapitel des Buchs *Palomar* (1983) von Italo Calvino, „Versuch, tot sein zu lernen“. Calvino: *Herr Palomar*, 116–123.

9 Handke: *Wunschloses Unglück*, 89.

Nun aber vielleicht nicht einfach im Sinne einer vermeintlich unverbindlichen (Selbst-)Ironie, sondern möglicherweise in der Bedeutung, dass die Texte immer erst noch unterwegs sind „in die schöne Literatur“ (in ihre kanonisch-kodifizierte Gestalt als Garantin der Lesbarkeit), in einem provisorischen Zustand der Entstehung zwischen Geschriebensein und Ungeschriebensein verharrend. Die Untrennbarkeit dieser beiden Qualitäten rührt von dieser Entstehung als Prozessualität her, die Aspekte von geschriebener und ungeschriebener Welt sind also nicht räumlich, vielmehr in temporaler Weise zu konzeptualisieren. Dass die beiden Welten dennoch nicht restlos zusammenfallen, ist Effekt des Versprechens, die Differenz erzwingt gewissermaßen das Versprechen, zugleich hält der prekäre Status des Versprechens als eines „Sprechakts“ diese Differenz auch offen. Dieses Unterwegssein selbst als Oszillation oder wechselseitige Kontamination zwischen geschriebener und ungeschriebener Welt, Performativ und Zitation – ein Name dafür wäre eben Fiktion(alität). Denn der nähere (genauere?) Sinn oder zumindest ein Synonym von „genauer“ war bereits bei Handke das Fiktive:

. . . aber ist nicht ohnehin jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? *Weniger*, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; *mehr*, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht die Geschichte auch für jemand andern interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen?¹⁰

Auf seine eigene Art und Weise vollzieht auch Esterházy's Oeuvre eine Aufwertung des sprachkünstlerischen Aspekts der Literatur im Sinne der literarischen Kommunikation, nicht unweit von dieser Handkeschen Reflexion.¹¹ So wird man besser verstehen, warum Esterházy zeitlebens auf dem Diktum beharrt hat: Er als Schriftsteller denke – dies ist ein Zitat aus den Tagebüchern von Sándor Márai – „in Subjekt und Prädikat“ (und nicht in „Volk und Nation“, was im Kontext der ungarischen Literaturgeschichte die spätestens seit der Romantik traditionell starke kollektiv ausgerichtete Selbstautorisierung gewisser literarischer Stränge meint). Dieses Bekenntnis ist aber nicht einfach als ein subjektives Credo zu lesen, sondern vielmehr ist ihm eine rekanonisierende Volte eigen, durch die Esterházy's Werk neue Zugänge zur ungarischen Literaturgeschichte ermöglicht, in ihr andere kanonische Muster, Zusammenhänge und Prozesse der literarischen Traditionsbildung entdeckt (und diese Effekte durchaus auch essayistisch zum

¹⁰ Ebd., 24–25.

¹¹ Vgl. die Bemerkung zum Buch *Eine Geschichte*, das Esterházy zusammen mit Imre Kertész geschrieben hat: „[D]ie zwei Texte zusammen zeigen, daß man bestimmte Tatsachen oder Ereignisse der Welt nur durch die Literatur wahrnehmen kann.“ Esterházy: *Literator 2011*, 8–9.

Thema gemacht) hat.¹² Die Genauigkeit der sprachlich-literarischen Formulierung als solcher steht hier also nicht im Sinne einer Logik der Adäquation von Beschreibungszügen, sondern eines Offenhaltens der Formulierung, der textuellen Artikulation auf das nicht restlos schreibbare sprachliche Werden (oder das Werden der Sprache), auf mögliche Weltentwürfe und Bedeutungen, auf die Responsivität seitens der rezeptiven Instanz.¹³ In dieser Weise ist also das Fiktive alles andere als Garant einer selbstgenügsamen ästhetischen Totalität, vielmehr eröffnet es Möglichkeiten des Eingriffs in die Welt, mit einem Wort, des Performativen, also von handlungshervortreibenden Effekten der Sprache. Es geht darum, dass für Esterházy die Literatur bereits hier das Paradigma „des Handelns durch das Sprechen“ darstellte, wiederum nicht unabhängig von dem Einfluss des frühen Handke.¹⁴ Die bei Esterházy zahllose Male zu einem textgenerierenden Effekt (und selbstreflexiven Motiv) gewordene Suche nach dem treffenden Wort oder Satz¹⁵ steht im Horizont dieser Handlungsdimension der Sprache als Gedächtnis von kommunikativen Situationen (also nicht einfach nur von „Sachverhalten“, mit welchen die Sprache in einem Adäquationsverhältnis „übereinstimmen“ sollte).¹⁶

12 Vgl. hierzu den Beitrag von Ágnes Hansági in diesem Band, ferner die Analysen von Danijela Lugiarić zu einem Einzeltext der *Einführung in die schöne Literatur* (über die weltliterarischen Indizes und Effekte des intertextuellen Schreibens) und Gábor Tamás Molnár zu (meta-)narrativen und (meta-)fiktionalen Figuren der historischen, kulturellen und familiengeschichtlichen Überlieferung mitsamt den entsprechenden Gattungsmustern in *Harmonia Caelestis*.

13 Ein Vergleich zwischen Italo Calvino und Esterházy würde wohl mit interessanten Ergebnissen bezüglich der Poetologie und theoretischen Definierbarkeit postmodernen Erzählens aufwarten. Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) besteht bekanntlich aus zehn unterschiedlichen Romananfängen und manifestiert insofern genau das produktive Unfertigkeitsein, die Unabgeschlossenheit von narrativen Textentwürfen (vgl. Jauß: *Italo Calvino*, 267–302). Das Schreiben als „Lesen des Lebens“ (Jauß) erweist die Fiktion abhängig von der Lektüre, in dem Sinne, dass die Fiktion nicht zum Effekt einer abgeschlossenen ästhetischen Totalität führen kann, insofern die Unabgeschlossenheit sich dem potentiell immer möglichen Neubeginnen des Lesens verdankt. Dieses verunmöglicht also die Finalisierung des Rahmens der Fiktion und öffnet diese auf die „ungeschriebene Welt“.

14 Kulcsár Szabó: *Esterházy Péter*, 105–106.

15 Das Ethos des Schreibens als eines Handwerks wurde stark von Kosztolányi – etwa in *Kornél Esti* – betont, von Sándor Márai, einem anderen für Esterházy wichtigen Autor, am Ende seiner *Bekennnisse eines Bürgers* (1934) formuliert. Dieses Ethos steht bei ihnen in einem tiefgreifenden Korrelationsverhältnis mit ihrer Überzeugung, dass „Heimat“ für sie als Schriftsteller nicht an einem konkreten Ort (oder gar in einem Land), sondern ausschließlich in der – ungarischen – Sprache möglich ist. Nicht zu vergessen ist in dieser Hinsicht, dass sowohl Kosztolányi als auch Márai Gegenden und Städten entstammten, die nach dem Ersten Weltkrieg zwei verschiedenen Nachbarländern angeschlossen wurden (Kassa/Kaschau/Košice der Slowakei und Szabadka/Subotica Serbien).

16 Kulcsár Szabó: *Esterházy Péter*, 186.

Der Schlusssatz „Später werde ich über das alles Genaueres schreiben“ steht aber auch in der Tradition von Dezső Kosztolányi (1885–1936), der für Esterházy der wichtigste ungarische Erzählautor war, wovon zahlreiche essayistische Aussagen, resp. Zitate, Allusionen, Motive, Übernahmen in seinen literarischen Werken zeugen. Bekanntlich hat Esterházy *Kornél Esti*, das novellistisch-romanhafte, in der ungarischen Literatur- und Kulturgeschichte auf vielfältige Weise kanonisch gewordene Werk von Kosztolányi, in einem eigenen Buch auf eine hyper-textuelle (nicht einfach nur meta- oder intertextuelle) Weise weiter- oder neu geschrieben.¹⁷ Nun vertrat Kosztolányi die am Horizont der Spätmoderne auch in vergleichender Hinsicht markante und stark anschlussfähige Auffassung, dass „die Sprache nie gänzlich fertig ist“. Im Wortlaut: „Man kann die Sprache nicht durch ein Wörterbuch erfassen [szótárazni], verschließen und endgültig machen [véglegezni]. Sie ist ein lebendiges Gewebe [eleven szövet], das nie gänzlich fertig ist, wir müssen es immer wieder neu weben, sooft wir sprechen oder schreiben.“¹⁸ Anderswo wiederum: „Die Sprache lebt, pulsiert, entfaltet sich. Sie wächst wie das lebendige Gewand. Sie wird nie fertig.“¹⁹ Dieses Nicht-Fertigsein der Sprache, etwa ihr Widerstand gegen das Schreibbare hat Esterházy zeitlebens fasziniert, und zwar von seinen ersten Texten an, die ja kleinepische Formen (Märchen, Gespräch, Legende, Anekdote usw.) instrumentierten und diese dann immer wieder sprachlich-textuell und kompositorisch, gar rhizomatisch weiter potenzierten (im *Produktionsroman* wie in der *Einführung in die schöne Literatur*). Die Vorliebe für die kleinen oder „einfachen“ Formen war also nicht einfach ein regional geprägter sprach- und redokultureller bzw. architextueller Impuls, eine postmoderne Geste des Präferierens von „kleinen Erzählungen“ (anstelle der „Meistererzählungen“), gar einer formalpoetischen Serialisierung (obzwar auch dieses Verfahren bei ihm zu beobachten ist),²⁰ sondern sie war Index dafür, dass seine Texte der Virtualität, der Unabschließbarkeit der Sprache als eines Geschehens des

17 Esterházy: *Esti*. (Zu Kosztolányi insgesamt und speziell zu *Kornél Esti* vgl. Lőrincz: *Ästhetisierung der Sprache*, 366–368.)

18 Kosztolányi: *Fellegjáró és elképesztő*, 63. Kosztolányis Sprachbegriff steht hier in tiefer Verwandtschaft mit dem Wilhelm von Humboldts: „Sprache kann auch nicht, gleichsam wie etwas Körperliches, fertig erfasst werden; der Empfangende muss sie in die Form giessen, die er, für sie bereitet, hält, und das ist es, was man *verstehen* nennt.“ Humboldt: *Ueber die Verschiedenheiten*, 156.

19 Kosztolányi: *Ábécé a nyelvről és lélekről*, 75.

20 Diese Bedingungen der Möglichkeit bzw. Modi der kleinepischen Ausdrucksformen (regionale, gar literaturhistorische Ausdrucksdispositive, nachmoderne Reflexe und poetologische Aspekte) können und sollen selbstverständlich reflektiert werden. Hier ging es lediglich darum, dass der Ursprung der kleinen Erzählformen bei Esterházy in einem systematischen Sprachkonzept zu suchen ist.

(subjektivierten wie desubjektivierten) Sprechens ausgesetzt wurden. Seine Texte leben aus dieser Faszination, zugleich leben sie sie auch vor, und zwar auf allen ihren Ebenen (auf der thematisch-repräsentierten Ebene spätestens von der Figur des „Meisters“ im *Produktionsroman* bis mindestens zu der von „Esti“ im gleichnamigen Buch, freilich mit unterschiedlichem Komplexitätsgrad). Wie bei Esterházy so oft, lässt sich auch hier ein zu einem Spruch avanciertes Zitat anbringen, diesmal aus dem letzten fiktionalen Werk, der *Markus-Version*: „Es gibt kein Ende. Das ist der Schluss.“²¹

3 Herausforderungen der Schreibweise von Esterházy an das Konzept „Literatur“ und an die Rezeption

Im Lichte dieser Überlegungen könnte man also durchaus meinen, Péter Esterházy's Texte seien noch unabgeschlossen, und zwar von ihrer „immanenten Poetik“ (Hans Blumenberg) her, also auf der Ebene ihrer textgenerierenden Prinzipien. Insofern hat Esterházy in der Tat das kaum überbietbare Kunststück vollbracht, die divergierenden Effekte der intertextuellen Textgestaltung, besser: des Prozessierens des Intertextuellen – mit Inventionen von singulären Sprachatmosphären zu verbinden. Diese beiden Dimensionen wären bei ihm nur um den Preis der „ästhetischen Unterscheidung“ (Hans-Georg Gadamer), also einer arbiträren und künstlichen Isolierung zu trennen. Wenn auch kompositorisch ausgezeichneten Performativa (wie dem zitierten letzten Satz der *Einführung*) Intertexte, also Zitationsakte vorangehen, dann wird das Lesen selbst zu einem (inter-)textuellen Effekt, mit allen textuellen und performativen Konsequenzen.²² Das Lesen selbst schreibt an den Texten weiter, und zwar aus einem Zwang (der Interpretation), nicht unbedingt aus einem autonomen Reichtum – zugleich wird das Lesen selbst auch geschrieben von denselben Texten. (Esterházy's auffallendes und häufiges, immer spektakuläres Verfahren, die Verdopplung der Autorschaft zwischen Autor und Leserfigur – realisiert bereits von Kosztolányi in *Kornél Esti* – oder etwa zwischen dem Lesen der eigenen – etwa gerade entstehenden – und der zitierten Texte war ja durchgehend ein textuell-rhetorischer Zug mit dem jeweiligem Intensitätsgrad in seinem Werk. Diese intra- und intertextuelle

²¹ Esterházy: *Die Markus-Version*, 110. Im Original: „Nincs vége. Ez a befejezés.“

²² Vgl. hierzu den Beitrag von Hajnalka Halász in diesem Band zum Verhältnis zwischen *Kornél Esti* von Kosztolányi und *Esti* von Esterházy.

Operation an der Funktion der Autorschaft findet in diesem allgemeinen sprachpragmatischen Spielraum statt bzw. stellt sein metafiktionales Strukturmoment dar.) In dieses Zusammenspiel werden die Lesenden der Texte von Esterházy eingelassen, von dessen Faszination angezogen, durch seine sprachlich-semantischen Herausforderungen irritiert. In diesem Spielraum werden durch die Weise eines re-entry als intertextueller Iteration Themen wie Familiengeschichte, Erzählen der allgemeinen (regionalen) Geschichte oder das Verhältnis zum Fußball zu mehrfach lesbaren Konstellationen, gar zu selbstinterpretierenden Motiven seiner Texte.²³

Nun kann man aber nicht uneingeschränkt behaupten, dass sich die Rezeption Esterházy's von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen diesen Herausforderungen restlos gestellt hätte. Die Stärke dieser Texte zeigte sich ja unter anderem daran, dass zahlreiche Zitate aus ihnen in universitären oder intellektuellen Kreisen zu Sprüchen oder Bonmots geworden sind, ihr exzessives Zitieren täuscht jedoch darüber hinweg, dass sie eher selten in einem stärkeren interpretatorischen Sinne gelesen wurden. Je mehr man einzelne Sätze oder Ausdrücke mit erwartbaren nicht-verbalen Effekten zitierte, umso mehr hat man sich gewissermaßen vor den Texten selber geschützt. Bei allen affirmativen, gar kultischen Lobgesängen, zuletzt einfühlbaren und nicht gerade immer interesselosen Gedenkreden sind sie manchem sogar zutiefst fremd oder zumindest hermeneutisch unzugänglich geblieben. Lange Zeit wütete eine regelrechte Zitatjagd in Bezug auf die Texte von Esterházy, deren interpretatorische Unzulänglichkeit bereits dadurch manifest geworden ist, dass man auch so bei weitem nicht alle relevanten Zitate fand, von ihrer Interpretation ganz zu schweigen. Es kam auch zu symptomatischen, zugleich witzigen Vorfällen, wo man Esterházy bestimmte Sätze aus seinen Texten als eigenständige, mehr noch: als intentionale und assertive Äußerungen zuschrieb, von denen sich dann später herausstellte, dass sie – Zitate sind.

Im Allgemeinen kann man nach wie vor sagen, dass starke Lektüren zu diesem nun abgeschlossenen Lebenswerk nicht in der Mehrzahl sind. Das zeigt sich ziemlich eklatant daran, dass Esterházy's erster Roman, der *Produktionsroman* (nun gut 40 Jahre zurückliegend), in der Kritik und Fachliteratur kaum wirklich interpretiert wurde, dabei hat dieses Werk den stärksten Einfluss auf die spätere ungarische Erzählliteratur ausgeübt, im Grunde eine neue literaturhistorische Epoche, gar die „Postmoderne“ in Ungarn eingeläutet. Seine Wirkung hat dieser Roman zumindest in einigen seltenen Fällen auch in der

²³ Vgl. hierzu die Beiträge von Danijela Lugarić (zu einem Text in der *Einführung in die schöne Literatur*), Gábor Tamás Molnár (zu *Harmonia Caelestis*) und Péter Fodor (zu *Deutschlandreise im Strafraum*) in diesem Band.

Literaturkritik bzw. -wissenschaft nicht verfehlt,²⁴ auf eine literaturhistorisch artikulierte Analyse, die ihn auch im Kontext des (damaligen) Lebenswerkes gewichtete, musste man aber bis 1996, bis zu Ernő Kulcsár Szabós Monographie, warten.²⁵ In dieser Untersuchung wird dem Romanerstling Esterházy eine kardinale und singuläre Bedeutung für das ganze Lebenswerk zugesprochen, insofern dieser „Zwillingsroman“ eine dermaßen unerhörte sprachlich-textuelle Komplexität aufweist, dass seine Schreibweise gewissermaßen die Grundlage bildete für das spätere Werk des Autors. Ja, man kann geradezu vermuten, dass der *Produktionsroman* als Text, als „sich selbst schreibender Roman“ auch seinen Autor überrascht hat. Die in manchen – historischen wie zeitgenössischen, literarischen wie nicht-literarischen – Sprachregistern spielende, in diesem Sinne polyglotte, virtuos orchestrierte Sprachwirklichkeit dieses Romans lotet ein grundsätzliches „Sprechen“ der Sprache(n) aus, beginnend von der Artikulation als Grundmovens bis zu phrasematischen, gesprächsmäßigen und kolloquialen Dynamiken des Sprachlichen, zu verschiedenen Idio- und Soziolekten, Sprachstilen, Sprachverwendungsweisen, zu einer linguistischen Hybridität in jedem Sinne. Zugleich vollzieht sich diese Dynamik oder dieses Werden des Sprechens auf graphematischen Grundlagen oder deutet virtuell auf diese zurück, auf eine anagrammatische Seinsweise der Sprache, die unter textuellen Bedingungen erst recht intensiviert wird. Eigentlich identische Signifikanten (z. B. die „Fliege“) verschiedener sprachlicher Wendungen lösen sich beispielsweise im Zuge einer sylleptischen Bewegung aus den semantischen und pragmatischen Kontextbeziehungen heraus und wirken wie Anagramme, d. h. sie decken ein aleatorisches und mechanisches Funktionieren der Sprache auf, das wohl nicht mehr einfach „Sprechen“ zu nennen ist.²⁶ Diese Verfasstheit des Textes des *Produktionsromans* erreicht eine Komplexität, die später nur noch im nächsten längeren Text, *Flucht der Prosa (A próza iskolása*, der erste Text in *Einführung*) und teilweise in *Indirekt (Függő)* erreicht wird. Die weiteren Texte bereits der *Einführung in die schöne Literatur* (angefangen gerade mit *Függő*)²⁷ versuchen, diese subversive Textualität in weitmaschigere erzählerische Formationen zu übersetzen, sie gleichsam zu kanonisieren in der Form einer dadurch als solche kodifizierten literarischen Lesbarkeit. Die Bedeutung der Trope vom „Hinhören auf die Konversation der Welt“ innerhalb des Werkes

24 S. z. B. Szegedy-Maszák: *A regény*, 120–123.

25 Kulcsár Szabó: *Esterházy Péter*, 45–95. (Das betreffende Kapitel heißt: *Die Welterschöpfung der „sprechenden“ Sprache. Der Produktionsroman und die postmoderne Epochenschwelle.*)

26 Vgl. hierzu die – auch lesestrategisch innovativen – Aufsätze von Tibor Bónus, Gábor Palkó und Péter Szirák zum *Produktionsroman* in diesem Band.

27 Darauf macht Kulcsár Szabó aufmerksam, vgl. *Esterházy Péter*, 121–149.

von Esterházy wird auch dadurch erhöht, dass letztlich die ganze *Einführung in die schöne Literatur* als „Weltbuch“ (so die selbstinterpretierende Figur des Werkes) auf einer metafigurativen Ebene das Korrelat dieses Hinhörens darstellen kann. Mit der Rahmung des Werkes wird auch eine zeitliche Deixis angegeben, der 16. Juni, wodurch die ganze Einführung als Buch in einen Joyceschen Horizont eingelassen wird.²⁸

Die „schöne Literatur“ als Trope der Herstellung einer z. B. architextuellen (also gattungsbedingten) Lesbarkeit erweist sich also als Übersetzung aus einer Textualität, deren anagrammatische Funktionsweise gegenüber einer solchen (kanonisch-literalisierenden) Tropologisierung auch erheblichen Widerstand leistete. Es ist kurz gesagt nicht sicher, dass der *Produktionsroman* in der Weise „Literatur“ zu nennen ist, wie dies aus der Sicht etwa von Függyó, aber erst recht von späteren Werken zu verstehen ist. Auch an dieser Stelle wäre die Untersuchung der metafictionalen Züge und ihrer Veränderungen im ganzen Oeuvre fällig (in dessen späteren Teilen die historiographische Metafiction überwiegen wird):²⁹ Der *Produktionsroman* enthält im ersten Teil, im „kissregény“ (Kiss-roman, Kurzroman/Kussroman) eine diegetische Metafiction (eine mehrfache Gattungsparodie) und verschränkt im zweiten Teil – den *Aufzeichnungen von E.* – die Potenzierung des Sprechens, des Schreibens und des Lesens in einer Weise, die auf eine latente anagrammatische Funktionsweise hinweist und mit gängigen architextuellen (gattungshaften) und selbst-reflexiven Schemata auch weniger zu bestimmen ist. Der *Produktionsroman* wäre somit die Matrix des Werkes von Esterházy, die jedoch hochgradig unlesbar war nicht nur für die Rezeption, sondern teilweise auch für das spätere kanonisierte Werk selbst, obgleich dieses sein Entstehen der vom Romanerstling eröffneten Sprachdimension verdankt. Diese disymmetrische Relation zwischen dem *Produktionsroman* und dem späteren Werk zu artikulieren, wäre vermutlich auch in theoretischer Perspektive ungemein spannend, etwa für eine (heute offenbar stark fehlende) Theorie der Literaturgeschichtsschreibung.

Der *Produktionsroman* scheint nun aber immer mehr gewisse Stränge der fachlichen Rezeption zu beschäftigen, etwa aus der Einsicht, dass ohne eine eingehende Interpretation dieses Romans die Gesamtheit von Esterházy's Texten, ihre poetologischen wie sprachkonzeptuellen Aspekte, Motivationen und Treibimpulse schwerlich angemessen verstanden werden kann. An diesem Roman lassen sich die (späteren) Markenzeichen von Esterházy's Schreibweise

²⁸ Vgl. Wernitzer: *Idézetvilág*, 98–99. Zu den Zeitverhältnissen im Buch s. den Beitrag von László Bengi in diesem Band.

²⁹ Vgl. hierzu den informativen und literaturanalytisch differenzierten, verschiedene Ebenen der Texte verschaltenden Überblick im Beitrag von Róbert Smid in diesem Band.

gleichsam in ihrer ursprünglichen Form, in einer „Rohfassung“ beobachten. Vor allem jene „graziöse Ungebundenheit“³⁰ als diskursive Erzählweise, die grundsätzlich eine Selbstbewegung der sprachlichen Dynamik als poetischen Geschehens selber meint (nicht einfach eine noch so „virtuose“, den auktorialen Kompetenzen zugeschriebene Erzählweise, auch wenn im Zuge der [Selbst]-kanonisierung von Esterházy solche Effekte in den späteren Texten manchmal vorkommen). Er selbst hat das mit Blick auf eine „allmähliche Verfertigung“ der textuellen bzw. literarischen Artikulation seiner Sätze vor einem deutschsprachigen Publikum folgendermaßen formuliert:

So sind meine Sätze oft, vor allem die geschriebenen, weil für mich von Anfang an wichtig war, nicht unbedingt zu zeigen, aber doch spüren zu lassen, dass der Satz gerade in *statu nascendi* ist, gerade geboren wird. Das hat natürlich schwerwiegende Folgen, nämlich, dass man dem Satz das ansieht.³¹

Genuine Sprachmerkmale der Prosa von Esterházy, wie das Sprachspiel und die Ironie, sind Korrelate dieses sprachlichen Werdens oder Entstehens schlechthin, weniger eines intentionierten „Aussagens“ (obzwar Fälle dieser Art, also weniger differenzierte Anakoluthe des „Hinaussprechens“ über die Grenzen des Textes, auch in dem einen oder anderen Buch, etwa in *Donau abwärts* oder *Esti*, nicht aber in den Werken vor 1986, auftauchen). Dieser genuine Sprechcharakter oder diese Redehaftigkeit hat aber im *Produktionsroman* seine Wurzeln nicht in einer noch so geschickten Imitation etwa von gesprochenen Sprachen, sondern – auf der Ebene der Rollenfigur des „Meisters“ – im Hinhören auf die „Konversation der Welt“. Von dieser grundlegend responsiven Verfasstheit der literarischen Sprechkunst im Roman her lässt sich wohl der ganze implizite (etwa zwischen dem frühen und späten Wittgenstein zu verortende) Sprachbegriff des *Produktionsromans*³² umdenken oder zumindest weiter differenzieren. Es ist nämlich auffallend, dass in der neueren Rezeption, so auch in diesem Band, immer häufiger die verschiedenen Störungen, Missverständnisse, „Malheurs“, ferner die paralinguistischen Bereiche – etwa das Schweigen – der inszenierten Sprache in dieser Schreibweise fokussiert werden.³³ Die unlokalisierbaren, nicht situierbaren Übergänge und Oszillationen zwischen Sprache und nicht-sprachlichem Ausdruck, die Verlegung ihrer Differenz in jeweils beide dieser Dimensionen (Schweigen in der Sprache, wortlose Echos der

30 Vgl. hierzu den Aufsatz von Ernő Kulcsár Szabó in diesem Band, welcher Beitrag die sprachkonzeptuellen, kommunikativen, poetologischen und historischen Aspekte dieser Schreib- und Erzählweise in magistraler Weise zusammenfasst.

31 Esterházy: *Literator* 2011, 56.

32 Hierzu vgl. einmal mehr Kulcsár Szabó: *Esterházy Péter*, 43–44, 57.

33 Vgl. die Aufsätze etwa von Palkó, Bónus, Bartal, Szirák, Tolcsvai Nagy, Varga und Lórinicz in diesem Band.

Sprache in der Mimik und Gestik) markieren hier ein Sprachverhältnis, dessen literalisiertes Geschehen als Textualität ständig von dieser Oszillation geprägt wird. In der „graziösen Ungebundenheit“ als allgemeinem (etwa permutativ-sylleptischem) Sprechmedium ist diese Schreibweise also auf mehreren textuellen Ebenen für solche Diskontinuitäten und Brüche des Sprachverhältnisses selber offen, mehr noch: Ihr Entstehungscharakter als Modus des Sprechens wird zu einem großen Teil von Provokationen des von der Sprache durchdrungenen, dieser zugleich Widerstand leistenden Nicht-Sprachlichen am Leben gehalten. Oszillationen und gegenseitige Widerstände oder Spannungen zwischen dem Sagbaren und Schreibbaren implizieren kaum wahrnehmbare Bedingungen des Sprechens, der Betätigung der Sprache (etwa wechselseitige Kontaminationen von Handlungen und Sprechhandlungen), zugleich produzieren sie Entzugseffekte, Momente des Schweigens, des Geheimnisses, dadurch vielfach gebrochene und indirekte Bezüge zum Transzendenten oder zur eigenen Krankheit.³⁴

Diese bewegliche semiotische Textur, die sprachliche Verfasstheit, die ständig die Redehaftigkeit exponiert, und eine entsprechend responsiv gestimmte Rhetorik des Erzählens haben die Prosa von Esterházy auch zu einer bemerkenswerten archäologischen Arbeit über die Geschichte und Kultur von Ostmitteleuropa als entsprechend geprägter Heterotopie und interkulturellem Transitraum befähigt. Die deutschsprachige fachliche Rezeption hat diesen Aspekt seiner Texte, aber auch ihre narrativen Subjektivierungsstrategien, in kulturwissenschaftlichen und komparativen Kontexten interpretiert und reflektiert.³⁵ Im regionalen Kontext ist hier nicht zuletzt die Auseinandersetzung Esterházy's mit der politisch-sozialen Funktionsweise und dem Erbe des kommunistischen Systems in Ungarn von Belang (von der *Spionnovelle* aus seinem zweiten Novellenband über *Kleine Pornographie Ungarns* bis zur Erinnerung an die Zwangsaussiedlung seiner Familie zu Beginn der 50er Jahre in *Harmonia Caelestis* und *Die Markus-Version*, am explizitesten freilich in der *Verbesserten Ausgabe*).³⁶ Er hat versucht, auch im letztgenannten Werk dem Unverstehbaren – der Tatsache, dass auch sein Vater als Spitzel rekrutiert werden konnte und sich darüber zeitlebens ausschwig – eine exemplarische, über den regionalen räumlichen und zeitlichen Kontext hinausgehende Bedeutung abzugewinnen.³⁷ In allen Fällen gelang es ihm, ältere Gattungen (etwa den historischen Roman) neu zu instrumentieren

34 Vgl. hierzu die Beiträge von Gábor Tolcsvai Nagy, Róbert Smid und Mária Bartal im letzten Block dieses Bandes.

35 Vgl. Seiderer: *Donaupassagen*; Weiland: *Zur Narratologie*. Zur Zusammenführung beider Perspektiven vgl. den Aufsatz von Ágnes Balajthy in diesem Band.

36 Vgl. den Beitrag von Péter L. Varga in diesem Band.

37 Vgl. den Beitrag von Csongor Lőrincz über die *Verbesserte Ausgabe* in diesem Band.

oder gleichsam neue „Hybridgattungen“ zu erfinden (eine „verbesserte Ausgabe“ zu diesem historischen und Familienroman oder die Kombination von „einfacher Geschichte“ mit einem spirituellen Sprechmodus und Textgenre).

Die intertextuelle Dynamik auch innerhalb des eigenen Werkes hat auch in der letzten Schaffensperiode von Esterházy nicht nachgelassen. Um nur zwei Beispiele zu nennen: Seinem lebenslangen Tribut und Verhältnis zu Kosztolányi sowie einer weiteren Reihe von Schriftstellern (etwa Borges) und Texten hat er in *Esti* ein prägnantes Zeugnis in der Gattung der Novelle angedeihen lassen. Aus der Perspektive etwa der Gattung der „einfachen Geschichte“ hat er vielfach auf seine früheren Text- und Erzählmuster zurückgegriffen und sie in einer gewandelten Form nochmals mit Aspekten des Gebets, der religiösen Rede oder des Tagebuchs zu vermitteln versucht.³⁸

Das Lebenswerk von Péter Esterházy ist von vornherein und bis an sein Ende von einer verdoppelten Verfassung geprägt: einerseits von der *Freude* an der sprachlichen Formulierung, an der mitteilungskonditionierenden Plastizität von Sprache (gleichsam im Sinne von Wilhelm von Humboldts „Gefallen an der Rede“ als sprach-anthropologischem Merkmal, wo das sprechende Subjekt erst von diesem Sprachereignis subjektiviert wird), zugleich vom nie nachlassenden, vom (nicht unbedingt nach menschlichen Interessen funktionierenden) Geschehen der Sprache selbst veranlassten *Antrieb*, die Grenzen der (gelungenen) Formulierung immer weiter aufzuweichen und zu verschieben, auf der Suche nach dem treffenden Wort (wo das sprechende Subjekt zum Objekt, besser: zum Medium dieses Geschehens desubjektiviert wird). Dieser doppelten Disposition sollte jedes Lesen und Interpretieren seiner Werke entsprechen – zumindest die Beiträge in diesem Band haben dies versucht.

„Später werde ich über das alles Genaueres schreiben.“

Literatur

Barner, Ines und Günter Blamberger (Hg.). *Literator 2011. Dozentur für Weltliteratur. Péter Esterházy*. München: Fink, 2013.

Calvino, Italo. *Herr Palomar*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2012.

Esterházy, Péter. „Egy kellemetlen alak“ [Ein unangenehmer Kerl]. *Írások*. Budapest: Magvető, 1994. 395–397.

Esterházy, Péter. *Die Markus-Version – Einfache Geschichte Komma hundert Seiten*. Deutsch von Heike Flemming. Berlin: Hanser, 2016.

³⁸ Vgl. die Beiträge von Gábor Tolcsvai Nagy, Róbert Smid und Mária Bartal im letzten Block dieses Bandes.

- Esterházy, Péter. *Esti*. Budapest: Magvető, 2010.
- Esterházy, Péter. *Esti*. Deutsch von Heike Flemming. Berlin: Hanser, 2013.
- Handke, Peter. *Wunschloses Unglück*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Humboldt, Wilhelm von. „Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues“. *Schriften zur Sprachphilosophie. Werke III*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. 144–367.
- Jauß, Hans Robert. „Italo Calvino: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik“. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989. 267–302.
- Konstatinović, Zoran und Fridrun Rinner. *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*. Innsbruck/Wien/München/Bozen: StudienVerlag, 2003.
- Kosztolányi, Dezső. „Ábécé a nyelvről és lélekről“ [ABC über die Sprache und die Seele]. *Nyelv és lélek*. Budapest: Osiris, 2002. 72–76.
- Kosztolányi, Dezső. „Fellegjáró és elképesztő“ [Verträumt und verblüffend]. *Nyelv és lélek*. Budapest: Osiris, 2002. 63.
- Kulcsár Szabó, Ernő. *Esterházy Péter*. Bratislava: Kalligram, 1996.
- Lőrincz, Csongor. „Ästhetisierung der Sprache. Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neusituierung des Subjekts“. *Geschichte der ungarischen Literatur*. Hg. Ernő Kulcsár Szabó. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. 292–380.
- Parks, Tim. *Worüber wir sprechen, wenn wir über Bücher sprechen*. München: Verlag Antje Kunstmann, 2016.
- Seiderer, Ute. „Donaupassagen. Interkulturalität und Transiterfahrung bei Péter Esterházy“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7.2 (2016). 73–86.
- Seiler, Lutz. „Heimaten“. *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. 42–43.
- Szegedy-Maszák, Mihály. „A regény, amint írja önmagát“ [Der Roman, der sich selbst schreibt]. *Mozgó Világ* 5.6 (1979). 120–123.
- Weiland, Marc. „Zur Narratologie autobiografischer Selbst(er)findung. Literarische Lebensgeschichten bei Felicitas Hoppe und Péter Esterházy“. *KulturPoetik* 15.1 (2015). 50–69.
- Wernitzer, Julianna. *Idézetvilág: avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője* [Zitatwelt oder Péter Esterházy, Autor des Don Quijote]. Pécs: Jelenkor, 1994.

I Das Phänomen Esterházy (zwischen Lesen, Schreiben und Übersetzen)

László Márton

Péter Esterházy – Werk und Wirkung

Noch heute erinnere ich mich genau an das befreiende Gefühl beim Lesen des *Produktionsromans* und später bei Gesprächen und Diskussionen über ihn. Das Buch erschien 1979, ich war damals zwanzig Jahre alt, am Beginn meines Erwachsenenlebens. Esterházy war neunundzwanzig. Dem Lebensalter nach noch jung, aber kein Neuling mehr, schließlich war dies schon sein drittes Buch. Die oft erwähnte Erneuerung der ungarischen Prosa war damals schon seit Jahren im Gange, dennoch hatte man mit Erscheinen des *Produktionsromans* das Gefühl, im ungarischen literarischen Leben sei plötzlich alles verändert: Nicht nur die Prosa wandelte sich, sondern auch die Lyrik und die Redeweise der Kritik.

Schon damals war offensichtlich, dass diese umschwungartige Veränderung vor allem sprachliche und poetische Gründe hatte. Nur dass die sprachlich-poetische Modernisierung in der ungarischen kulturellen Tradition immer auch mit dem öffentlichen Leben verbunden war, mit der Politik im engeren oder weiteren Sinne. So war es, als die Zeitschrift *Nyugat* zu erscheinen begann, in den letzten Jahren vor dem ersten Weltkrieg, in denen das frühmodernistische Experiment zur Ersetzung der Versäumnisse der Romantik mit dem alpträumhaften Vorgefühl des Zusammenbruchs des historischen Ungarns verknüpft war. So war es auch in den anderthalb Jahrzehnten von der Revolution von 1848, der sogenannten „Reformzeit“, als der literarischen Geschmacksveränderung und der radikalen Neuinterpretation der Rolle der Schriftsteller und Dichter eine umfassende Sprachneuerung vorausging und neben der Forderung der Lösung vom sprachlichen Provinzialismus der Plan der Befreiung der Leibeigenen und das Programm der nationalen Unabhängigkeit auftauchten. So war es auch dreißig bis vierzig Jahre, bevor diese Zeilen geschrieben wurden; eigentlich ging es der literarischen Erneuerung um die Autonomie der Kunst: Widerstand gegen die Bevormundung durch die offizielle Kulturpolitik, Organisation selbstständiger geistiger Werkstätten – letzten Endes eine freie Öffentlichkeit. Und das – so wussten und glaubten es die Anhänger der kulturellen Progression – war nicht ohne Demokratie vorstellbar. Aber die Utopie der Demokratie verband ein wesentlicher Teil der kulturellen Elite – auf überaus naive, aber bis heute zu respektierende Weise – mit sprachlichem und ästhetischem Perfektionismus. Vorsichtiger formuliert: mit Qualität und Leistung.

Übersetzung: Deutsch von Christina Kunze.

<https://doi.org/10.1515/9783110618082-002>

1 Fünf kleine weiße Bücher und ein großes

Péter Esterházy war eine emblematische Persönlichkeit dieses Prozesses. Keine Führungsfigur, denn trotz seines charismatischen Wesens hatte er nichts von einem Anführer an sich. Er stand nicht an der Spitze irgendeiner Richtung oder Gruppierung, denn er betrachtete und schätzte das menschliche Wesen nicht als Teil einer Masse, sondern als Individuum. Etwas vereinfacht: Er war Schriftsteller, und als Schriftsteller lebte er für sein Handwerk.

1986 veröffentlichte er ein schriftstellerisches Projekt von noch größerem Zuschnitt als den *Produktionsroman*: das monumentale Textkonglomerat *Einführung in die schöne Literatur*, das seinen Lesern bis heute viel Freude zuteilwerden lässt. Doch die an sich nicht unwahre Behauptung, dass der Autor die *Einführung* 1986 herausgab, muss ich sogleich präzisieren. In diesem großen weißen Buch (so sah die erste ungarische Ausgabe aus) finden sich fünf längere Texte, die sich auch als selbstständige Bände bewährt hatten: In den Jahren vor dem großen weißen Buch hatte Esterházy fünf kleine weiße Bücher aus der Hand gegeben, von denen sich vier wie sehr einheitliche literarische Werke empfinden lassen, während der fünfte Band zwei unterschiedliche, aber trotzdem einheitlich wirkende Werke enthält.

Ich erinnere mich, wie zu Beginn der 1980er Jahre das Warten organischer Bestandteil der Frühjahrsmonate war: Welches neue kleine weiße Buch von Esterházy wird die Buchwoche, die ungarische Buchmesse, mit sich bringen? Was wird die Fortsetzung von *Indirekt* (1981) sein, was wird in die Fußstapfen der *Kleinen ungarischen Pornographie* (1984) treten? Diese kleinen Bücher waren nicht Fortsetzungen im engen Sinn des Wortes, dennoch gehörten sie – vielleicht wegen der vorausgehenden Erwartung der Leser – zusammen, und auch das große weiße Buch stieß sie nicht vom Regal, denn die fünfzehn neuen Texte, die sich ihnen hier beigesellten, und die grandiose Typografie statteten sie mit ganz und gar neuen Bedeutungsschichten aus.

Die *Einführung* war das Hauptwerk und zugleich der Abschluss von Esterházy's früher Schaffensperiode. Schon in den 1980er Jahren wurden die versierten Literatursachverständigen auf die sprachliche Verfasstheit des prosapoetischen Radikalismus dieses Autors und dessen Konsequenzen für die Gattung aufmerksam. Esterházy schien die Erkenntnisse von Karl Kraus (und ihm sprachtheoretisch nahestehenden ungarischen Autoren wie Dezső Kosztolányi) über die Sprache in die literarische Prosa zu verpflanzen: Wenn der Niedergang des Sprachgebrauchs mit dem Untergang der Menschlichkeit zusammenhängt, mit der Liquidierung der geistigen und bürgerlichen Freiheit, können Freiheit und Würde des Erzählers durch die Sprache wiederhergestellt werden.

Dieses Experiment war erfolgreich: Auch deshalb konnte ich am Anfang meines Textes von dem befreienden Gefühl sprechen, das den damals zwanzigjährigen

Esterházy-Leser vor vierzig Jahren ergriff und ihm bis heute Kraft verleiht. Zugleich hatte es auch seinen Preis. Esterházy musste auf die groß angelegte, einheitliche Romankomposition verzichten, auf die Textmuster-Handlung mit ihren vielen Fäden, auf das Ringen zwischen Verfasser und Protagonisten über mehrere hundert Seiten hinweg. Stattdessen arbeitete er mit Texten von kurzer Spannweite – Anekdoten, Zitaten, Schnellskizzen –, die sich nebeneinander anordneten, in denen er jedoch enorme sprachliche Energien konzentrierte.

Die Dominanz der kleinen Formen ist in der ungarischen Belletristik nicht ohne Vorläufer. Auch István Örkény und Miklós Mészöly hätten gern große Romane geschrieben – beide Autoren hatten großen Einfluss auf den jungen Esterházy –, aber Örkény ging in den Kanon der ungarischen Prosa mit seinen auch im Titel vielsagenden *Minutenromanen* ein und Mészöly mit Kurzprosa aus Textsplittern und mit Kurzromanen, die mit verdichteter Sprache Ellipsen anhäufen. Auch das Lebenswerk anderer Autoren, die für Esterházy wichtig waren – im engeren Sinne Géza Ottlik, Iván Mándy, Imre Kertész und Ádám Bodor, im weiteren Sándor Márai, Dezső Kosztolányi und Kálmán Mikszáth – lohnt es unter diesem Aspekt zu betrachten.

Der Esterházy der frühen Werke unterscheidet sich meiner Einschätzung nach in zweierlei von seinen auslassenden und verschweigenden Vorgängern in den Kleinformen. Erstens: In jeder Sinneinheit, selbst in der kürzesten schriftstellerischen Mitteilung häuft er eine ungewohnt große sprachliche Energie auf. Dies ergibt sich teils aus der Inkongruenz verschiedener Stilebenen, teils aus der Spannung zwischen Spielerischem und Tragischem, anderenorts wiederum aus der Intertextualität, aus der Integration von Texttrümmern, die sich als fremd identifizieren lassen. (Ich kann nicht sagen, dass man über Esterházy's Zitiertechnik einen extra Aufsatz schreiben müsste, denn solche Arbeiten gibt es schon in großer Zahl.) Zweitens: Obwohl er aus Kleinformen baut, wirkt die sprachliche Energie in den Texteinheiten als Kohäsionskraft, deshalb zerfällt der Text auch dann nicht, wenn sich viele parataktische Textteile miteinander verbinden. Schon der *Produktionsroman* imitiert überaus erfolgreich ein episches Großwerk, obwohl er keines ist; die *Einführung* ist noch monolithischer und steht den epischen Großformen doch noch ferner.

2 Autonomie der Kultur durch Engagement des Autors

An dieser Stelle möchte ich mich von der *Einführung* verabschieden und den innovativen Charakter von Esterházy's Schreibkunst erwägen. Für die ausländischen Leser merke ich an, dass in der ungarischen Literatur seit der Aufklärung

sehr starke Erneuerungsmotivationen – man könnte sagen: Zwänge – präsent sind. Dafür gibt es mehrere Gründe: den Wechsel von Moden, den Zwang zu entsprechen (aus einer anderen Perspektive betrachtet: die Sehnsucht, zu den westlichen Kulturen aufzuschließen, wieder aus einer anderen Perspektive: ein neurotisches Minderwertigkeitsgefühl), den Kampf gegen die wirkliche oder vermeintliche Rückständigkeit (oder: die Sehnsucht, aus dem Provinzialisismus auszubrechen, bzw. wiederum anders: die „Verwässerung“ der traditionellen nationalen Werte) und so weiter. Zu alledem trugen noch die bereits erwähnten Faktoren des öffentlichen Lebens bei: die Versuchung der Autonomie, die Forderung nach Freiheit (was immer das sei), Fortschritt und Verbürgerlichung.

Die Autonomie der Kultur bzw. der Literatur war deshalb schon als Utopie von schweren Widersprüchen belastet. Bereits in den 1980er Jahren erkannten zahlreiche ungarische Autoren, dass zum einen bei Engagement im öffentlichen Leben eine Erosion der kreativen Energien droht, andererseits die Autonomie des literarischen Lebens – und der einzelnen Schriftsteller – auch die Unabhängigkeit von politischen Kräften bedeuten muss, was jedoch zur Isolierung bzw. Privatisierung der Literatur und einer Verringerung ihres Ansehens führt. Nach 1989, mit Entstehung der freien Öffentlichkeit, trat dies auch tatsächlich ein (und bildete für viele anders sozialisierte, ältere Schriftsteller ein unüberwindbares Trauma).

Esterházy fand eine wirkungsvolle Lösung für dieses Dilemma. Während er weiter an seinem schriftstellerischen Lebenswerk baute und dem monumentalen Hauptwerk seiner nächsten Schaffensperiode, der *Harmonia Caelestis*, entgegen- ging, brachte er seine Publizistik zur Entfaltung, in der er die Stimme als Schriftsteller erheben konnte, der an der Glaubhaftigkeit des Textschaffens festhält, und zugleich als verantwortungsbewusster Staatsbürger. Noch wichtiger scheint mir allerdings, dass er sowohl mit seinen schriftstellerischen Leistungen als auch mit seiner Publizistik kontinuierlich aufzeigte, dass eine radikale Schreibweise keinen Bruch mit der Tradition bedeutet – weder in historischem noch in kulturellem noch auch in sprachlichem Sinn. Ganz im Gegenteil, Esterházy's schriftstellerischer Radikalismus bedeutete schon in seiner frühen Schaffensperiode, sich ungarische und nichtungarische Traditionen anzueignen, sie neu zu interpretieren und öffentlich über sie nachzudenken. Dieser Aspekt verstärkte sich in den 1990er Jahren, genauer gesagt, nach den *Zwölf Schwänen* (1987).

Ich erinnere mich noch, dass bei Erscheinen des *Produktionsromans* die Kritiker, die die offizielle Kulturpolitik vertraten und bei diesem Buch weder ein noch aus wussten, Esterházy in einen scharfen Gegensatz zu Zsigmond Móricz bzw. Móricz' angeblichem „kritischem Realismus“ stellten. Beinahe ein Jahrzehnt lang sah es so aus, als vollzöge sich ein Zweikampf zwischen dem Schatzen des von den marxistischen Literaturwissenschaftlern vereinnahmten, 1942

verstorbenen Móricz und Esterházy's lebendigen schriftstellerischen Aktivitäten, aber hier war Móricz' Niederlage absehbar: Er musste in dem mit Hochachtung verbrämten Vergessen versinken, das langweiligen Klassikern zusteht. Dass es doch nicht so kam, ist zu einem nicht geringen Teil Esterházy zu verdanken: 1987 schrieb er einen sehr wichtigen Essay über Zsigmond Móricz, in dem er auf den intensiven Reichtum von Móricz' schriftstellerischer Welt und auf den vielfach konstruierten Charakter der angeblich „einfachen“ und „realitätsspiegelnden“ Sprache dieses Schriftstellers aufmerksam macht. Diese Überlegungen haben geistigen Wert, sie trugen dazu bei, dass Móricz' Werke wiedergelesen wurden; drei Jahrzehnte später, da diese Zeilen geschrieben werden, lebt im allgemeinen Bewusstsein der Interpreten ein erheblich komplexeres Móricz-Bild als früher, von dem Fäden nicht nur zu dem als Esterházy-Vorgänger betrachteten Géza Csáth und zu Kosztolányi, sondern auch zu Esterházy's eigenem Werk führen.

Zugleich lässt sich Esterházy auch als Fortsetzer der ungarischen Barockprosa betrachten, und nicht nur, wenn er spielerisch archaisierend schreibt. Er wendet die Sprechsituation und rhetorische Strategie der alten Prediger-Schriftsteller ironisch um, verleiht ihr aber dadurch auch Präsenz. In der *Harmonia Caelestis* sind die politischen Erfahrungen und Krisen der Siebenbürger Memoirenschreiber des 17. Jahrhunderts (um nur die beiden bekanntesten zu nennen: János Kemény und Miklós Bethlen) kraftvoll vertreten. Diese erhalten im Wesentlichen eine neue, beunruhigende Lichtbrechung, wenn ein Schriftsteller, der sie gut kennt – in unserem Fall Esterházy –, sie mit den historischen Wendepunkten der jüngeren Vergangenheit und den gottentleerten, neuheidnischen weltanschaulichen Hintergründen konfrontiert.

3 Familiengeschichte(n)

Da wir einmal hier, bei der Tradition, angekommen sind, ist es unausweichlich, auch auf die Herkunft von Péter Esterházy einzugehen, darauf, dass er Abkömmling einer alten und vornehmen Familie war. Ich will nicht persönlich werden, wenn ich darauf hinweise, dass Mitglieder der gräflichen Familie Esterházy vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert in der ungarischen Geschichte eine wichtige (und fast immer positive) Rolle gespielt haben und dass es bei den Esterházy's zahlreiche hochgelehrte geistliche Würdenträger, Mäzene und Kunstorganisatoren gab. Und wenn wir schon bei der Tradition sind: In der Familiengeschichte haben sich in großer Menge diesbezügliche Erfahrungen von wechselndem Gewicht und Gehalt angesammelt. Indem er die Tradition in Besitz nahm, wurde Esterházy auch zu ihrem Erben, und diesen unschätzbaren

Wert kann auch ein demokratisch und progressiv denkender Schriftsteller hervorragend nutzen – wenn er bis zu Ende durchdenkt, womit es einhergeht, in so etwas hineingeboren zu werden. Dies wird in Bezug auf die *Verbesserte Ausgabe*, das Buch, das auf die *Harmonia Caelestis* folgte und sie ergänzte, besonders wichtig, es kennzeichnet aber auch schon den *Produktionsroman*, der Esterházy den Durchbruch brachte.

Péter Esterházy wurde nämlich im Frühjahr 1950 nicht in erster Linie in die Tradition einer jahrhundertealten glanzvollen Familie geboren, sondern in die Zerstörung dieser Tradition. In die Beraubung, Erniedrigung, Brandmarkung und Vertreibung der Aristokraten und Großbürger, die nach dem zweiten Weltkrieg nicht aus Ungarn geflohen waren. Die „Aussiedlungsaktion“ von 1951 – so die offizielle Bezeichnung für diese Massenstraftat, also die Deportation – verschonte auch die in Ungarn gebliebenen Mitglieder der Familie Esterházy nicht. Esterházy's Kinderjahre vergingen unter kümmerlichen äußeren Bedingungen, wovon er in seinen Werken auch vielerorts erzählt, weniger klagend als eher in selbstironischem Tonfall. Aber die Deklassierung brachte auch einen wertvollen schriftstellerischen Ertrag mit sich: Bereits ganz am Anfang seines Schaffens gruppierte Esterházy neben die aristokratische Tradition leicht, gern und spielerisch die plebejische Weltanschauung (hier ließe sich anmerken: siehe *Harmonia*, Teil II, Kapitel 89, proletarisch). Dies schuf das Fundament sowohl für die kavalkadenartigen Stilmischungen als auch für die scheinbare Relativierung des Tragischen und Komischen. Ich füge hinzu: Wenn Esterházy witzelt, vertieft er in Wirklichkeit die tragischen Momente. So ist es in den späten Büchern *Einfache Geschichte Komma* und sogar in seinem letzten, wirklich tragischen *Bauchspeicheldrüsentagebuch*.

Und, dies sei eingeworfen, im Lichte dessen ist auch Esterházy's Teilnahme am öffentlichen Leben zu interpretieren: Mit seiner aristokratischen Geburt (nicht trotz ihrer) war er engagierter Anhänger der parlamentarischen Demokratie; mit seinem innerlich durchlebten Glauben und seiner regelmäßigen Religionsausübung (nicht trotz ihrer) vollführte er jede seiner Handlungen für die geistige Freiheit – teils für ihre Bewahrung, teils für ihre Ausweitung.

4 Eine nicht ganz himmlische Harmonie

Die *Harmonia Caelestis* mit ihrem Zwillingenbuchcharakter scheint geschlossener und einheitlicher komponiert zu sein als die *Einführung*, die Zusammenfassung der früheren Periode. Dennoch glaube ich, dass man die Räume zwischen den nummerierten Sätzen des ersten Teils als ein vielfaches kleines Schweigen interpretieren kann, und zwar als Schweigen von unbestimmter Bedeutung,

das aber einen schweren Gehalt trägt. Die Grundidee des ersten Teils, die Verunsicherung des konkreten Denotats – bzw. im Wesentlichen der Bedeutung – des Wortes „Vater“, verleiht den ausgesprochenen, niedergeschriebenen Textteilen ähnliches Gewicht. Die Vorläufer der Identitätsstreuung von „Vater“ liegen wohl in der drei oder vier Seiten langen Kurzgeschichte *Hausarbeit* [Házi dolgozat] von Kosztolányi, in der ein junger Schüler eine kurze Charakterisierung seines Vaters schreiben soll, aber mit der Aufgabe nicht zurecht kommt, bis ihm ein Erwachsener (ein enger Freund des Vaters) zeigt, dass die Skizze sich problemlos schreiben lässt, wenn er das Problem – den Vater selbst – weglässt und mit dem Wort „Vater“ statt eines authentischen Porträts nichtssagende Floskeln verbindet: Die Phrasenhaftigkeit bemäntelt nämlich gerade das Nichtssagen.

Dadurch, dass Esterházy dies umkehrt und das Etikett „Vater“ beliebigen Protagonisten beliebiger Anekdoten (sowie Gastgeber beliebiger Gasttexte) anheftet, deckt er schwindelnde Tiefen und Höhen zwischen den an sich selbst manchmal nur sonderbaren oder unterhaltsamen Texten, in den erwähnten Zwischenräumen, auf. Schon die Kosztolányi-Erzählung können wir als Parabel für den Kampf zwischen Verfasser und Helden lesen. Pali, der kleine Junge, ist der Verfasser, der zu beschreibende Vater der Held, und letzterer ist stärker: Er gestattet nicht, dass ihn der Verfasser in schriftstellerischem Sinn erfasst. Er widersetzt sich, weicht ihm aus.

Im ersten Teil von *Harmonia Caelestis* dreht sich der Kampf um Ähnliches, aber Esterházy wählt eine andere schriftstellerische Strategie als der kleine Pali in Kosztolányis Erzählung (oder als der Erzähler, der Pali das Nichtssagen beibringt). Er vertreibt seinen Vater nicht mit Phrasen aus dem Text, sondern durch Stückelung: in 333 Absätzen zerbricht er das nicht angefertigte Porträt in 333 Splitter. Dabei fällt dem Leser unwillkürlich der Teil aus *Die Hilfsverben des Herzens* ein, in dem die tote Mutter die Rolle des Autors übernimmt und dem am Leben gebliebenen Sohn, indem sie dessen (auch innerhalb der Fiktion fiktive) Beerdigung beschreibt, die Position des Romanhelden verleiht, während sie ihn aus den Rahmen der nicht zustande kommenden Geschichte entfernt.

Die Hilfsverben des Herzens kommen einem unter anderem deshalb in den Sinn, weil auch hier das Biografische bzw. die seine Rücknahme ein wichtiger Gestaltungsfaktor ist. Der Leser darf nicht an den biografischen Péter Esterházy und dessen biografische Mutter denken und muss es doch. Aus dem Text geht eindeutig hervor, dass er Ergebnis einer biografischen Trauerarbeit ist, zugleich machen seine prosapoetischen und nicht zuletzt seine typografischen Charakteristika es unmöglich, ihn in Bezug auf die Person zu lesen.

Dasselbe schriftstellerische Problem wirkte sich produktiv auf die Gestaltung des zweiten Teils der *Harmonia Caelestis* aus. Schon der Untertitel – *Bekanntnisse einer Familie Esterházy* – signalisiert die Verunsicherung oder geradezu Unüber-

schreitbarkeit der Grenzlinie zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft. Während er auf einen in Bekenntnisschriften verbreiteten Titeltypus verweist, suggeriert der unbestimmte Artikel, dass es mehrere Familien Esterházy gibt, und das Substantiv, dass nicht eine Gemeinschaft, sondern ein Individuum im Singular sprechen wird. Wenn wir annehmen, dass der Verfasser konkret an die *Bekenntnisse eines Bürgers* von Sándor Márai gedacht hat, so folgt daraus, dass die „eine“ Familie Esterházy, aristokratisch wie deklassiert, grundlegend bürgerlich ist.

Im Sinne dieser Überlegung halte ich den zweiten Teil für den Kampf des Verfassers um die Wiedergewinnung des Helden, die Wiederherstellung seiner geistigen Einheit. Ich bin kein Esterházy-Philologe, außerdem bin ich nicht neugierig auf den Ursprung der offenbar anderswoher übernommenen Anekdoten. Ich halte es für wichtiger, dass in den Textteilen, die teils von ungewissem Status, teils als biografisch glaubhaft zu betrachten sind, immer wieder die Gesichter von Móric (dem Großvater) und Mátyás Esterházy (dem zwischenzeitlich verstorbenen Vater) aufscheinen. Und natürlich immer wieder verblassen. Das zugleich bestehende Gebot und Verbot der biografischen Lektüre hat letztlich die Rückeroberung der Familientradition zum Ergebnis, und durch diese Tradition zeichnet sich – zusammen mit der gesamten Fehlbarkeit und Schwäche der Figuren – ein vom alltäglichen wesentlich abweichendes Ungarnbild ab: farbiger, an Solidarität und menschlichem Bestehen reicher als das, das man jeden Tag erleben kann. Nicht zuletzt dies macht *Harmonia Caelestis* zu einem der herausragenden Werke der ungarischen Literatur des Jahrtausendes.

5 Der Autor als Staatsbürger

Damals, im Jahr der Jahrtausendwende, stand Esterházy's Stern – oder vielmehr er selbst – im Zenit. Zu diesem Zeitpunkt war klargeworden: Die Energie des jungen Schriftstellers hatte nicht nachgelassen, sondern beträchtlich zugenommen. Seine schriftstellerischen Mittel waren nicht verblasst, sondern immer bunter geworden. Zugleich war er als Künstler gereift: Es hatte sich erwiesen, dass die mit dem Lebensalter einhergehende Erfahrung und mehrere Jahrzehnte schriftstellerischer Praxis seine Fantasie nicht verarmen ließen, sondern weiter bereicherten.

In diesem glücklichen Augenblick traf Péter Esterházy das schwerste Trauma seines Lebens: Nach Abschluss der *Harmonia Caelestis* wurde er mit der Tatsache konfrontiert, dass sein Vater Mátyás Esterházy – den er in seinem großen Werk in all seiner Fehlbarkeit zum emporragenden Romanhelden geformt hatte – in der alltäglichen Wirklichkeit Spitzel war und beinahe ein Vierteljahrhundert lang

regelmäßig Berichte über seine Bekannten und Freunde für den Staatssicherheitsdienst geschrieben hat. Während die Vorbereitungen für die Herausgabe des gereiften Hauptwerkes liefen, las der Verfasser im Archiv des Staatssicherheitsdienstes die vier dicken Ordner mit den Spitzelberichten seines Vaters.

Diese Konfrontation regte Esterházy dazu an, die *Verbesserte Ausgabe* zu schreiben, ein Buch, in dem die verfeinerte Pendelbewegung zwischen Fiktion und Personenbezogenheit keinen Raum bekam, sondern den vielmehr die Schreckensherrschaft des Biografismus charakterisiert. In erzählerischer Sprache: Der zum Romanhelden geformte Vater rächte sich von jenseits des Romans (und des Grabes), er rächte sich fürchterlich. Er trat als Verfasser in Erscheinung, als Verfasser seiner Spitzelberichte. In seiner Eigenschaft als Verfasser vernichtete er den wichtigsten Wert, den Esterházy sowohl als Schriftsteller als auch als erstgeborener Sohn noch nach allen Heimsuchungen für unverletzt hielt: seine eigene Ehre als Mensch und als Staatsbürger. Und Esterházy war als Schriftsteller wie als Erbe der Auffassung, es sei seine Pflicht, über diese Konfrontation zu schreiben und sie an die Öffentlichkeit zu bringen.

Er musste wissen, dass er sich damit keinen Gefallen tat. Dass man ihm Nestbeschmutzung oder Sensationslust vorwerfen würde. Dass er sich den Zorn seiner Verwandten und der Verehrer von Mátyás Esterházy zuziehen würde. (Ich merke nur an: Es gab Verehrer an ihm. Wer Mátyás Esterházy's Züge sehen will, möge sich die letzten viereinhalb Minuten von Gyula Gazdags Film *Der quietschende Pflasterstein* [*A sípoló macskakő*] von 1971 ansehen.) Er musste wissen, dass er der Schadenfreude Nahrung gab. Oder, was noch schlimmer ist, dem Bedauern. Dass von der Schande, die er vor der Öffentlichkeit ausbreitete, auch an ihm etwas hängenbleiben würde. Dass jeder noch so armselige Mensch Zeuge sein konnte: Er, der große Schriftsteller (und da auch schon das moralische Vorbild) hatte den wichtigsten Bezugspunkt seines Lebens verloren.

Dennoch schrieb er die *Verbesserte Ausgabe* und ließ sie erscheinen. Dabei hätte er auch schweigen können, dann wäre ihm der ganze Zirkus erspart geblieben.

Ich erinnere mich noch an den Skandal nach dem Erscheinen des Buches und an die ersten Rezensionen. Ein scharfsinniger Kritiker schrieb zynisch und hämisch vom „Triumph des Realismus“. Ein anderer von „Familienmelodram“ und „schrecklichem Humanismus“. Ein dritter behauptete: Die *Verbesserte Ausgabe* „zerstöre“ die *Harmonia Caelestis* und letztlich Esterházy's gesamtes Lebenswerk. Die Erregung um das Buch legte sich auch später niemals völlig.

Meiner Ansicht nach ist die *Verbesserte Ausgabe* das echte Bekenntnis in Esterházy's Lebenswerk. Sie hat einen geringeren künstlerischen Wirkungsgrad als andere seiner Arbeiten, und von der Harmonie, die im Titel seines großen Werkes erwähnt wird, findet sich in diesem Buch wirklich nichts. Woher auch?

Aber es ist eine beispielhafte staatsbürgerliche Handlung, ein in Ungarn seltener Präzedenzfall von Mut und Anstand. Ein Beispiel dafür, dass jemand das Gebot „der eigenen Vergangenheit offen sich zu stellen“, wie es im Gedicht „An der Donau“ von Attila József heißt, ernst nimmt und befolgt, sei es auch zu seinem eigenen Schaden.

Außerdem finde ich, dass es Esterházy gerade mit der *Verbesserten Ausgabe*, diesem traurigen und schrecklichen Buch, gelungen ist, die schriftstellerische Glaubwürdigkeit der *Harmonia Caelestis* und die Integrität seines gesamten Lebenswerkes zu verteidigen. Gewiss um den Preis riesiger Qualen löste er ein früheres Versprechen ein, das ungefähr lautete, er werde alles genau aufschreiben, sonst „kriegt es noch so eine butterfarbene Schattierung“.

Zu den späteren Werken, vor allem zu den fertiggestellten zwei Bänden der Reihe mit dem Untertitel *Einfache Geschichte Komma hundert Seiten*, die den Schwerpunkt von Esterházy's letztem Schaffensabschnitt bildet, der *Mantel-und-Degen-Version* und der *Markus-Version*, kann ich nichts sagen. Ich schweige nicht in erster Linie deshalb über sie, weil es mich aufwühlt, sie wieder zu lesen – das wäre mein persönliches Problem –, sondern weil Esterházy's unerwarteter Tod ihre Bedeutung so plötzlich und in solchem Umfang verändert hat, dass es, um das zu bedenken, Zeit braucht, räumlichen und emotionalen Abstand. Was die Kritiker vor vier oder fünf Jahren als leeren Manierismus, als Erschöpfung der Schaffensenergie beurteilten, das ist mit heutigen Augen gelesen erschütternd und herzerreißend.

6 Ein lebenswerter Mensch

In einem Interview vor vier Jahren, also nach Erscheinen der *Markus-Version*, sagte Esterházy:

Es gibt unbestimmte Pläne. *Einfache Geschichte Komma hundert Seiten* hat sicher noch einen Band, vielleicht auch noch zwei. Danach habe ich Vorstellungen über ein längeres Werk, das drei, vier oder fünf Jahre dauert. Weiter auszublicken lohnt nicht, wir werden sehen, ob wir noch etwas sehen müssen.

Es ist unmöglich, in diesen Worten nicht – wenigstens nachträglich – die Todesahnung zu hören. Noch wichtiger ist aber, dass aus den zitierten Sätzen eindeutig hervorgeht: Esterházy wollte seine Schaffensperiode nach dem Jahrtausende in einem weiteren großen, zusammenfassenden Werk abschließen, und dieses Werk hätte den zwei fertiggestellten Bänden von *Einfache Geschichte* auch neue Bedeutungsschichten verliehen – sicherlich andere, als sie durch den Tod des Autors in körperlichem Sinn bekommen haben.

Zum Abschluss verweise ich darauf, dass man Esterházys Porträt auch aus kleineren oder größeren menschlichen Dingen zusammensetzen könnte. Im zweiten, als Anmerkungsapparat getarnten Teil des *Produktionsromans* figurieren echte Personen (auch wenn die Anmerkungen von allen außer von den Betroffenen als Fiktion gelesen werden), ein Teil von ihnen lebt noch, ein anderer Teil ist verstorben. Auch auf Esterházys Züge blicken wir anders, wenn wir diese Figuren nur für einen Augenblick für unsere existierenden Mitmenschen halten.

Ich halte es für wichtig zu sagen, dass er seine jüngeren Kollegen niemals, keine Sekunde lang, um ihre Erfolge beneidet hat. Ein seltenes und nachahmenswertes Vorbild.

Seine Gesten sind erinnerungswürdig. Man könnte mehrere Dutzend, vielleicht mehrere Hundert von ihnen notieren. Ich will von zweien erzählen.

Die eine: Nach dem Tod von György Kardos, seinem ersten Verleger, wurde er, ebenso wie viele andere ungarische Schriftsteller, aufgefordert, bei Kardos' Beerdigung Ehrenwache zu stehen. György Kardos war zur Zeit der kommunistischen Machtübernahme Offizier der militärischen Abwehr, später des Staatssicherheitsdienstes, an seinen Händen klebte im wahrsten Sinne des Wortes Blut, sein Lebensweg war von Todsünden und Tragödien gesäumt. Zuletzt erwarb er sich als Herausgeber unvergängliche Verdienste, beispielsweise gab er Esterházys erste acht Bücher heraus. Es darf als sicher gelten, dass er den jungen Schriftsteller, der etwa so alt war wie sein Sohn, schätzte, wahrscheinlich sogar mochte. Nach seinem Tod hätte Esterházy zu Kardos' Ehren Wache stehen sollen. Aber er antwortete auf die Aufforderung, er werde lieber für Kardos beten. Das war eine sehr mutige und makellos glaubwürdige Geste. Niemand konnte Zweifel daran haben, dass Esterházy als gläubiger Katholik wirklich beten würde, noch weniger daran, dass es Kardos wirklich brauchen konnte, dass für ihn gebetet wurde.

Die andere Geste: 1982, zum siebzigsten Geburtstag von Géza Ottlik, den er als seinen Meister ansah, kopierte er Ottliks Hauptwerk, den Roman *Schule an der Grenze*, auf ein einziges – ich wiederhole: ein *einziges* – Blatt Papier. Das verkleinerte Faksimile des Werkes erschien in der Zeitschrift *Mozgó Világ* als Beilage zur Ottlik-Nummer und kam dann – noch weiter verkleinert – in die *Einführung in die schöne Literatur*, wodurch das Werk bekannt wurde. Esterházy verbrachte Wochen und Monate damit, das große Werk zu kopieren, und dadurch bezeugte er ein Beispiel von Schüler-Demut, das der Feder Flauberts würdig gewesen wäre. Zugleich schuf er mit lang andauernder, angespannter Arbeit eine mit *Schule an der Grenze*, das zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre nach seinem Erscheinen zum Kultbuch geworden war, Buchstaben für Buchstaben identische und dennoch unlesbare schwarze Oberfläche, durch die zu Tausenden die weißen Pünktchen des ursprünglichen Papierblattes hindurchschimmern. Das heißt,

er zeigte den Lesern, dass die tiefste Demut des Schülers zugleich die stolzeste kreative Souveränität ist.

Ich möchte noch erzählen, dass er mir beibrachte, den Fußball zu mögen, genauer jene Redeweise über den Fußball, die er praktizierte. Ich gehöre nicht zu den fußballbegeisterten Schriftstellern, während meines bisherigen Lebens habe ich kein einziges Mal das Leder getreten, aber seine Texte über den Fußball habe ich immer gern gelesen. Eine besondere Freude war es mir, wenn ich seine eine oder andere *relatio lusorum follis* in ihrem originalen Kontext, zwischen den anderen Reportagen in der Sportzeitung, entdecken konnte.

Und ich möchte auch noch erzählen, dass er ein Feinschmecker war, der auch gut zubereitete häusliche Gerichte schätzte, beispielsweise Kuttelgulasch oder gebratene Kalbshaxe. Außerdem verstand er etwas von Weinen. Es kam vor, dass ihm die Sortenmerkmale wichtiger waren als der Jahrgang, aber umgekehrt war es häufiger der Fall, und das Terroir drängte auch dann alle anderen Aspekte in den Hintergrund. Ich habe mit ihm mehr als ein- oder zweimal am selben Tisch gegessen. Ich habe gesehen, wie es ist, wenn er in der Gesellschaft protokollarisch wichtiger Menschen schön aß. Dann war er elegant. Ich habe auch gesehen, wie es ist, wenn er in Gesellschaft emotional wichtiger Menschen hässlich aß. Dann war er auch elegant. Er konnte seine Umgebung dazu bringen zu akzeptieren, dass er die Vanillecreme von den Fingern leckte.

Mit einem Wort: Er war ein liebenswerter Mensch. Mit unfehlbarem Moralgefühl, makellos anständig. Klarsehend, weitblickend. Ein wirklich großer Schriftsteller seiner Generation. Ich bin froh, dass ich sein Zeitgenosse sein durfte.

Budapest, Juni 2018

Zsuzsanna Gahse

Der Sprachspieler

Péter Esterházy's *Kleine Ungarische Pornographie* beginnt im ersten Kapitel mit einer desaströsen Sprache, in einem Ungarisch, das von schauderhaften Germanismen durchsetzt ist, was durchaus eine gute Portion Witz hat. In den weiteren drei Kapiteln des Buches tischt Esterházy andere erzählerische Besonderheiten auf, zunächst geht es um brisante Anekdoten über das politische Führungspersonal, dann folgen zwei weitere brüchige Erzählweisen.

Meinerseits musste ich aber bei meiner ersten Buchübersetzung des virtuos Autors ausgerechnet mit der kaputten Sprache beginnen, und damals, 1987, war Esterházy in Insiderkreisen zwar schon beliebt, aber halt nur in Insiderkreisen, und ich war als Übersetzerin ein unbeschriebenes Blatt (wobei Übersetzer in den achtziger Jahren ohnehin kaum beachtet wurden). Damals musste ich mir zunächst einmal überlegen, was ich mit einem deutsch-zersetzten Ungarisch in der deutschen Version anfangen könnte. Die deutschen Sätze mit Hilfe der deutschen Sprache zu verzerren, hätte keinen Sinn gehabt. Eine Deformation durch das amerikanische Englisch wäre inhaltlich fehl am Platz, und mit einer französischen Brechung wären dem Leser womöglich Can-Can-Tänzerinnen eingefallen, so dass ich mich schließlich für eine Verzerrung des Deutschen durch das Ungarische entschied.

Ein Beispiel:

Es lebte einmal ein Polizist. Dieser Polizist hatte, und Gründe waren da, seinen Gummi-
knüppel geküsst. Nun gehören etwa Ihre ersten Gedanken dem Zweifel an: – Wie?! Und
so etwas?! Unser Polizist in seinem ordentlichen Fall?

Jedoch warum auch nicht? – wäre unsere sedative Gegenfrage. Denn man nehme zur
Kenntnis, unsere Polizei ist keine Anhäufung und nicht einmal ein Ansammelbecken un-
vollkommener Menschen.

Die Reaktionen in den Medien waren zurückhaltend. Nicht nur, weil Péter Esterházy noch nicht seine spätere Berühmtheit erlangt hatte und nicht, weil man mir als Übersetzerin nicht über den Weg traute, vielmehr fehlte das Verständnis – und das ist bis heute der Fall – dass eine erlahmte Sprache, eine durch den Wortschatz der Diktatur verletzte und abgestumpfte Sprache durchgeschüttelt werden muss, um sie in allen Gliedern wieder zu beleben.

Die im Titel antretenden Initialen der *Kleinen ungarischen Pornographie* sprechen für sich, sie weisen auf die kommunistische Partei Ungarns hin und damit zugleich auf die wahre Pornographie.

Dieses Buch mit seinen vier unterschiedlichen Erzählhaltungen ist ein Bestandteil von Péter Esterházy's *Einführung in die Schöne Literatur*, die ihrerseits endlos viele weitere erzählerische Varianten auslotet, vom Prosa zum Opernlibretto wechselt, sich zum Märchen vorwagt und sich auch wunderbare kurze Texte erlaubt wie zum Beispiel „Der Ort, an dem wir uns befinden“.

Einzelne Teile des riesenhaften Konvolutes waren vorab schon als selbständige Editionen erschienen, so auch *Die Hilfsverben des Herzens*. Im Gesamtzusammenhang ist die umfangreiche Einführung ein Schlüssel zu Esterházy's lebenslangen Literaturabenteuern, ein Schlüssel zu seinem eigenen Werk und auch zu seinem Zugang zur Weltliteratur.

Als ich in den achtziger Jahren mit den Übersetzungen begann, kommunizierte ich mit Esterházy per Fax. Ich hatte Fragen, er hatte Fragen, und die Mitteilungen kamen handschriftlich vermerkt im Manuskript. Damit hatten wir gegenseitig Schriftproben über ernsthafte und weniger ernsthafte Überlegungen. Später folgten die Anmerkungen per E-Mail, was von den Mitteilungen her ebenfalls interessant war, aber wirkliche Unterhaltungen über die Sprache kamen erst zustande, sobald wir gemeinsam an einem Tisch saßen. Wir fragten uns, wie weit ein deutscher Satz von der Grammatik her dem ungarischen Original folgen könne, und ob die schlanke Struktur im Ungarischen zur Schönheit oder zum Unvermögen dieser Sprache gehöre. Und was heißt Unvermögen einer Sprache! Gibt es das? Oder gibt es ein partielles Desinteresse für manche Belange?

Endlosfragen, die sich auch während des Übersetzens zeigten. Beispielsweise gibt es im Ungarischen quasi nur eine Form der Vergangenheit, die auf Deutsch nach eigenem Ermessen in Perfekt, Imperfekt oder Plusquamperfekt gegliedert werden muss. Solche Veränderungen quittierte Esterházy mit einem Achselzucken. Aber willkommen waren ihm die Konjunktive der indirekten Rede, die dem Ungarischen fremd sind. *Er sagte, dass er Hunger habe* hieße auf Ungarisch *er sagte, dass er hungrig ist*. Habe! Das war für ihn eine konjunktivische Schönheit.

Zu den sprachlichen Unterschieden wäre noch viel zu sagen.

„Dazu wäre noch viel zu sagen“ ist ein Satz, der bei Esterházy durchaus zu finden wäre, der für deutschsprachige Leser allerdings gut erkennbar von Helmut Heißenbüttel stammt;¹ eine Wendung, die Heißenbüttel mehrfach eingesetzt hat, als Schlusssatz, als Pointe und sozusagen als Selbstzitat. Hinzufügen sollte ich an dieser Stelle, dass Heißenbüttel zu den frühen Bewunderern Esterházy's gehörte, der seinerseits den deutschen spielerischen, ernsten Autor zu seinen Lieblingen zählte. Die Frage aber ist, wem ein Satz gehört. Wahrschein-

1 Heißenbüttel: *Das Ende der Alternative*, 26.

lich demjenigen (derjenigen), der ihn findet und hervorhebt. Bekanntlich hat Péter Esterházy etliche Sätze und Passagen aus fremden Texten in die eigenen einverleibt, ohne viel Aufhebens aus den Entlehnungen zu machen. Immerhin waren die Bibliotheken seine Heimat, das hat er mehrfach betont. Und dort, im ständigen Umgang mit Kollegen und Kolleginnen aus unterschiedlichen Epochen, wird jeder Bibliotheksbürger Bemerkungen der anderen hervorklauben und mitnehmen, einpacken wollen. Immerhin hat Esterházy in seiner *Einführung in die schöne Literatur* im Kapitel „Indirekt“ alle Textübernahmen verdeutlicht, indem er gut sichtbar am Seitenrand die jeweils einverleibten Autoren nennt. Da steht etwa Musil, Handke, Kafka und vielfach Kosztolányi.

Der Übersetzer muss bei solchen Text-Übernahmen das Original aufstöbern. Falls das Zitat aus einer fremden Sprache stammt, werden bei angesehenen Autoren, bei Shakespeare, Tolstoi oder Flaubert, gleich mehrere deutsche Versionen vorliegen. Für welche sollte sich der Übersetzer entscheiden? Die ihm am ehesten einleuchtet?

Und wie soll er sich verhalten, wenn es sich bei einer Übersetzung aus dem Ungarischen um ein ursprünglich ungarisches Zitat handelt, das bereits auf Deutsch vorliegt, wie zum Beispiel Texte des wunderbaren Kosztolányi?

Unbedingt die vorliegende Übersetzung übernehmen, meinte Esterházy. Nur so sei der Zitat-Charakter bewahrt. Theoretisch leuchtet das ein. Wenn aber der Übersetzer, beziehungsweise ich, die Übersetzerin, den Satz oder Absatz Kosztolányis anders umsetzen würde, könnte ich ihn unmöglich blind übernehmen, denn für die Übertragung aus dem Ungarischen bin ich verantwortlich, und wie es von Shakespeare, Tolstoi und Flaubert mehrere deutsche Versionen gibt, gibt es auch von Kosztolányis Sätzen eine zweite Variante.

Dieses Thema haben wir nie zu Ende besprechen können.

„Eine niveaulose Versuchung ist keine Versuchung. Die wirkliche Versuchung ist erstklassig [. . .]. Sie ist eine Herausforderung, eine Kraftprobe . . .“, schreibt Esterházy in *Das Buch Hrabals*. Entsprechend ist die Übersetzung von Esterházy's Werk eine wirkliche, erhellende Herausforderung.

01.11.2019

Literatur

Heißenbüttel, Helmut. *Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten*. Projekt 3/3. Stuttgart: Klett, 1980.

Heike Flemming

Abschweifen und Verirren

Vom Glück, Péter Esterházy zu übersetzen

Nun also, Ungarn ist eine literarische Großmacht, nur seine Sprache, die ist ein Kerker . . .
Wie ungerecht, wie ungerecht, sagt die zersägte Dame.

Meine zersägten Damen und Herren – Ost, West, Mann, Frau, Leib, Seele, wie ungerecht, wie ungerecht – es hätte sich auch so ergeben können, daß wir hier tagelang Ungarischkurse abhalten.

Sie müßten bis zum kommenden Freitag alle Könige aus dem Hause Árpád auswendig lernen, geboren, gestorben dann und dann, herrschte von bis, daneben die wichtigeren verlorenen Schlachten, wie ungerecht, wie ungerecht, natürlich müßten sie die Klassiker unserer Literatur aus dem Stegreif kennen, und nicht immer nur dieses Dalos-Konrád-Magda Szabó – a sápadtarcúakra vonatkozó ősi magyar tréfát most nem mondom el, de közel vagyok hozzá – pardon, sondern Péter Pázmány, Mihály Csokonai Vitéz, hier gäbe es auch für die richtige Aussprache Pluspunkte. Dann aber müßten Sie die Namen Weöres-Pilinszky-Ottlik-Mészöly-Mándy-Nemes Nagy-Szentkuthy so auswendig können, wie Rahn-Morlock-O.Walter-F.Walter-Schäfer (Einzelheiten lassen wir jetzt beiseite).

Am Samstag hätten Sie dann Prüfungen, es gäbe kleine volkstümlich-urbane Zwischenfragen, damit Sie auf keinen Fall überheblich werden (und wir auch nicht!), und dann käme das dicke Ende: das Lesen. Vorher natürlich noch der Einkauf der Bücher, wegen einer eventuellen späteren Kontrolle bitte Rechnungen mit Mehrwertsteuer aufbewahren.

Endlich gäbe es Ordnung in der Welt, das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie würde dialektisch pulsieren, vor dem Einschlafen würden die kleinen deutschen Bengel Sándor-Weöres-Gedichte vor sich hin murmeln – ősi éjjel izzik a galagonya, izzik a galagonya ruhája –, und dadurch würde sich natürlich Ihr ganzes Leben verändern. Um ehrlich zu sein, liegt mir diese Vorstellung überhaupt nicht fern. Morgens würde ich das deutsche Volk zu mir bitten, ich würde das zu Memorierende, die Aufgaben vom Vortag abfragen, hernach würden wir über Endre Ady schwatzen. Das wäre aufschlußreich, für mich und für das Volk.

Ach! Es geschehen keine Wunder mehr!

(Péter Esterházy, Rede zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1999)

Péter Esterházy hatte ein feines Gespür für die Schwierigkeiten im Verhältnis zweier Sprachen beziehungsweise Kulturen und damit auch für die Probleme des Übersetzens. Er drängte einem dieses Gespür nicht auf, vielmehr las er aufmerksam, machte Anmerkungen, stellte Fragen. Gern erinnere ich mich an die Nachmittage, die wir über die Übersetzung gebeugt saßen, Seite für Seite seine Notizen durchgingen, Fehler klärten, über stilistische Feinheiten oder Bedeutungsnuancen diskutierten, den Möglichkeiten der Übersetzung ungarischer Flüche oder dem Ursprung von Redewendungen nachgingen, zusammen Lösungen suchten, fanden oder wieder verwarfen. Manchmal fand dieser Austausch schriftlich statt und dann gingen zahlreiche Mails zwischen uns hin und her, das Dokument mit

den Anmerkungen wurde länger und länger, auf eine Frage folgten Antwort und Gegenantwort, oft ergab sich daraus eine neue Frage und so weiter. In der *Mantel-und-Degen-Version* etwa hatte ich das ungarische Sprichwort „fénylik, mint a Salamon töke [wörtlich: leuchtet/glänzt wie Salomons Kürbis, auf Deutsch auch: glänzt wie Salomons Eier]“ mit „glänzt wie Gold“ übersetzt, woraufhin Péter schrieb:

Nun, die Eier gebe ich für Gold nicht her!!! Was wäre, wenn Salomons Eier blieben, und dazu eine Übersetzeranmerkung, ungefähr so: „Ich schrieb ‚Gold‘, der Autor bestand auf dem ursprünglichen Ausdruck. Doch selbst dann können Salomons Eier nur glänzen wie Gold. – H.F.“ Hm?

Ich antwortete: „Schwierig, denn wer weiß schon, dass es sich nicht um den biblischen, sondern um den ungarischen Salomon handelt.“ Darauf Péter: „Ich habe nachgeschaut und erfahren, dass das Kürbislaternen waren. Nix Sex. Schade.“

Die Mantel-und-Degen-Version ist auch insofern ein bemerkenswertes Buch, als dass Péter darin ironisch mit dem Mittel der wissenschaftlichen Anmerkung spielt und wir uns im Laufe der Arbeit an der Übersetzung dafür entschieden, auch Übersetzeranmerkungen in den Text einzufügen, also den eigentlich stillen oder unveröffentlichten Dialog zwischen Autor und Übersetzerin in einem gewissen Sinn explizit und öffentlich zu machen. Dadurch ließen sich einige ungarische Spezifika in den deutschen Text hinüberschmuggeln, das heißt wörtlich übersetzen und in einer Fußnote erklären, die sonst vermutlich verlorengegangen wären. Zum Beispiel konnten wir den ungarischen Spruch „két pogány közt egy hazáért [zwischen zwei Heiden für ein Vaterland; gemeint ist, dass die Ungarn eingeklemmt zwischen Habsburgern und Türken für ein Vaterland kämpften]“ wörtlich übersetzen und mit einer Übersetzer-Anmerkung versehen: „Der Türke als Heide, das leuchtet auch dem deutschen Leser noch ein (vor allem, wenn er das Grimm’sche Wörterbuch zu Rate zieht). Aber dass auch die Habsburger Heiden sein sollen, das verstehen nun wirklich nur die zwischen allen Stühlen sitzenden Ungarn. – H.F.“ Oder zu dem „berühmten“ „fotój-frász“, dem „Fauteuil-Schrecken“, der Rákosi-Ära, der auf den „csengő-frász [Klingel-Schrecken]“ der nämlichen Epoche abzielt, erläuternd hinzufügen: „unübersetzbare Anspielung; es reicht, wenn man Rákosi versteht und Schrecken – H.F.“.

(Ein etwas anders gearteter Dialog – die Antworten der Übersetzerin Terézia Mora auf die Fragen des Lektors Delf Schmidt – über die Probleme beim Übersetzen von Péter Esterházy’s *Harmonia Caelestis* wurden unter dem Titel „PEH (= Péter Esterházy’s Humor). Laubsägearbeiten einer Übersetzerin“ in den „Marginalien“ zu dem Buch veröffentlicht:

S. 109 . . . *aber ab und zu eine kleine Blasmusik* PE bemängelt, im Ungarischen würde mehr als das stehen. Nämlich wortwörtlich: ‚gibt ihm/ihr einen Bukowarer Blas‘, wobei

1. ‚Blas‘ gleichbedeutend mit blasen (Fellatio) ist – siehe die Szene davor, 2. ‚jdn blasen lassen‘ im Ungarischen soviel heißt: über jemanden triumphieren; steht dem groben englischen ‚I fucked him‘ nahe, sowie 3. im Wort Bukowar (vermtl. die Verballhornung von ‚Vukovar‘) klingt das ungarische Verb ‚bukik‘ an, das soviel wie ‚scheitern‘, aber auch ‚gestürzt werden‘ bedeutet. Die alles möchte der Autor in der Übersetzung berücksichtigt wissen, also: über jemanden triumphieren, im allgemeinen wie im sexuellen Sinne, plus konkrete ‚Blasmusik‘. Hm.

Oder

S. 342 . . . *als ihr den Heidegger noch unter dem Sattel weichgeritten habt* . . . Anspielung: In den ersten schriftlichen Berichten, die es über die Ungarn gibt (damals waren sie noch ein Nomadenvolk und im Begriff, in das Karpatenbecken vorzudringen), heißt es, sie hätten das Fleisch, das sie nicht gleich verzehrten, unter ihren Sattel gesteckt und so transportiert, wodurch es gleichzeitig weicher geworden und leichter zu essen gewesen sei. Die nomadische Methode des Fleischklopfens.)

Diese paar Beispiele zeigen schon, dass auch beim Übersetzen zwischen zwei Sprachen, die sich zwar grammatisch nicht, aber aufgrund historischer und geografischer Gegebenheiten kulturell näher stehen, viele auf unterschiedlichen Erfahrungen beruhende Bedeutungsschattierungen, Anspielungen, Konnotationen, Schwingungen auf der Strecke bleiben. (Dass Ungarisch eine schwere und isolierte Sprache sei, wie es Ungarn gern kolportieren und viele nichtungarischsprachige Leser auch gern glauben, halte ich aber für einen Mythos. Will man eine Sprache gut sprechen, muss man sie lernen, das gilt für indoeuropäische Sprachen genauso wie für die anderer Sprachfamilien. Und warum „das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie“ nicht „dialektisch pulsiert“, wäre eine Frage der Historio- oder Soziolinguistik, dass es aber pulsiert, steht außer Frage. Wie dankbar bin ich zum Beispiel, vom Ungarischen ins Deutsche zu übersetzen, wenn ich die norwegische Übersetzerin klagen höre, wie sehr sie leide bei allen Wörtern, die mit der Produktion und Verarbeitung von Mais zusammenhängen, weil es den Mais als Kulturpflanze in Norwegen nicht gebe.) Péter war, was die unvermeidlichen Übersetzungsverluste angeht, immer großzügig. Und obwohl er selbst ein besonderes Verhältnis zur deutschen Sprache hatte, insofern es die Sprache war, die er sehr gut beherrschte („Esti“: „Durch das Deutsche kam er mit dem nicht-ungarischen Teil der Welt in Kontakt, mit dem Rest, und dafür war er der deutschen Sprache dankbar.“), hielt er sich im Prozess der Arbeit an der Übersetzung zurück, hatte Vertrauen, respektierte den Kompetenzbereich der Übersetzerin. In dem Interviewband *Flucht der Jahre* sagte er dazu:

Ich sage immer, ich könne irreführend Deutsch, denn wegen meiner Kenntnisse und Fähigkeiten mag man manchmal glauben, dass ich sehr gut Deutsch kann, aber ich beherrsche Deutsch nicht besonders gut, mein Ohr ist ungarisch und so weiter. In *Esti* gibt es einen Satz, der auf eine solche – meine – Situation zutrifft: Und wie ich Deutsch könnte, könnte ich Deutsch. Das heißt, ich kann [den Übersetzern] nur mäßig helfen. Textmissver-