

**SPRACHE, ERZÄHLUNG, PHANTASIE,  
KONTINUITÄT UND  
WANDEL DER KANONISIERTEN POSTMODERNE:  
DIE REZEPTION DER WERKE VON LÁSZLÓ GARACZI,  
LÁSZLÓ MÁRTON UND LÁSZLÓ DARVASI**

PÉTER SZIRÁK

Kossuth-Lajos-Universität, Debrecen,  
Ungarn

Die strenge Anwendung des hermeneutischen Ansatzes und der Diskurstheorie, zugleich wirksame Ergründung der synchronen Bedingungen des Literaturverständnisses,<sup>1</sup> hat auch rückwirkend gezeigt, daß sich die Garaczi-Lektüre Anfang und Mitte der neunziger Jahre immer mehr zur wichtigsten „Arena“ des Wettstreits der Interpretationssprachen und der Kanonisierung der ungarischen postmodernen Prosa entwickelte. War zehn Jahre zuvor die „gleichzeitige Ungleichzeitigkeit“ der literarischen Systeme in der Ausarbeitung von Rezeptionsstrategien für die Prosa Esterházy sichtbar geworden, so stellte jetzt die Differenzierung möglicher Rhetoriken des Lesens der Werke Garaczis die größte Herausforderung dar. Wenn die ungarische Variante der postmodernen Prosa eine – sich auch in ihren „Brüchen“ fortschreibende – Kontinuität, eine kanonumformende Wirkung besitzt, dann zeigt sich das in erster Linie in der Interaktion dieser beiden Textwelten, die (interpretierende) *Sprachen dekonstruiert/erschafft*, und in ihrem ästhetischen Wirkungsprozeß. Die Rezeption der Werke Garaczis wurde in hohem Maße von den verschiedenen (spätmodernen, „transzendierend geschichtsphilosophischen“, dialoghermeneutischen) Arten der Esterházy-Rezeption bestimmt, die auch bei der Kanonisierung dieser Werke eine entscheidende Rolle gespielt haben.<sup>2</sup> In gleicher Weise veränderte auch die „disseminative“ Rhetorik des Lesens, die Mitte der neunziger Jahre erstarkte, die Rekreationsregeln der Esterházy-Werke und ordnete sie neu.

Garaczis *Plastik* (1985) bewirkte im zeitgleichen Interpretationshorizont eine solche Differenz zwischen Erwartung und Erfahrung, daß durch ihre „zögerliche“ Aufnahme die poetologische Reflexion der Bedeutungsschaffung nicht einmal bei ansonsten für diese Erscheinung aufgeschlossenen Kritikern in den Vordergrund trat – auch wenn die Esterházy-„Geprägtheit“ aus der Perspektive des nachträglichen Verständnisses eine entscheidende Rolle in der Herausbildung der Rezeptionsvorgänge gespielt hat – sondern eher die moralischen Aspekte von Bedeutung waren, die das allgemeine Befinden der Generation nachzubilden vermochten.<sup>3</sup> Auch wenn in den Kritiken ab und an der Ge-

sichtspunkt auftauchte, daß die Denotate dieser Textwelt in erster Linie durch die *Sprache* geschaffen werden, verlagerte sich der Schwerpunkt doch sehr bald auf die *Privatisierung* dieser sprachlichen Welt, das heißt, sie wurde nicht als „Produkt“ der Interaktion sich entfaltender Register verstanden, sondern als Experiment einer sich zurückziehenden Gegenwelt des Subjekts, das „Abbild“ einer Weltauffassung.<sup>4</sup> Mit der Relativierung der elitären und populären Register bzw. der Grenzen der Eigentexte und mit dem bedeutungsbildenden Zusammenspiel von Bild und Text untergrub *Plastik* die zusammenhängenden Bedeutungskonstruktionen, die Weltbildeinheiten und die Erwartungsstruktur, die die gegen die etablierte Ordnung gerichteten Gesten der Negation „dekodiert“. Diese Voraussetzungen für die Lektüre sind in der Garaczi-Rezeption bis in die neunziger Jahre hinein erhalten geblieben. Wie begrenzt die Dialogfähigkeit dieser „literarisierten“ ideologiekritisch-geschichtsphilosophischen Interpretationssprache war, die Anfang und Mitte der achtziger Jahre etliche Werke der sogenannten Prosawende mit großem Nachdruck kanonisierte, zeigte sich gerade in der Herausbildung der Interpretationsstrategien für die Texte von Garaczi (oder Kukorelly). Und das geschah nicht vorrangig aus dem Grund der Ablehnung des zeitgenössischen rhetorischpoetischen Kanons auf den „Spuren“ von Neoavantgarde und Underground, die, aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen, „latent“ weiterwirkten, sondern (und dabei spielte auch die umtradierte poetologische „Empfindungslosigkeit“ der erwähnten Interpretationssprache eine Rolle) weil die Texte kulturideologisch nicht beherrschbar und „transzendierbar“ waren. Da sich das Textgedächtnis der „Bewegung“ der Neoavantgarde in den Interpretationssprachen des literarischen Diskurses nicht aktualisieren konnte, bestand in der synchronen Rezeption keine Chance, die Leseerfahrungen von *Plastik* als Kontinuität der neoavantgardistischen Poetik oder auch als postmoderne Umfunktionierung der von der Neoavantgarde übernommenen Wirkungsmechanismen zu verstehen. So fand auch Mitte der achtziger Jahre keine Trennung dieser beiden Varianten statt, die Vervielfachung der einander reflektierenden Rezeptionsstrategien, d. h. die weiträumige *Wirkung* der Esterházy- und Garaczi-Lektüre, wurde erst Mitte der neunziger Jahre wirklich spürbar.

Zu dieser Zeit wimmelte die Garaczi-Kritik schon von affirmativen Gesten. Das Zusammentreffen deklarativer „Werturteile“ im Umfeld von *Tartsd a szemed a kígyón!* [Behalte die Schlange im Auge, 1989] und *Nincs alvás!* [Es wird nicht geschlafen!, 1992] wiegte die sachverständigen Kreise, die an der Konservierung des Kanons der achtziger Jahre interessiert waren, und die zum großen Teil der Spätmoderne angehörten, in der Illusion vom Aufgehen in einer allgemeinen Wahrheit. Und dies um so mehr, als der Glaube an den monolithischen Kanon, das *Ende* der Literaturgeschichte nicht durch argumentierende, wirksame Sinnkonstruktionen „gestört“ wurde. Es ist lehrreich zu

beobachten, daß am Übergang von den achtziger zu den neunziger Jahren mehr oder weniger gleichzeitig auch die Mészöly-, die Nádas- und die Esterházy-Rezeption stagnierten.<sup>5</sup> Eine wichtige Etappe in der Dynamisierung der Rezeption war der Studien- und Essayband *Csipesszel a lángot*,<sup>6</sup> der noch unter den Voraussetzungen einer mehr oder weniger einheitlichen Kanonisierungsstrategie entstand, dessen Aufnahme aber den sachverständigen Kreisen vermutlich schon die Erfahrung von „Divergenz“ vermittelte. Dieser Band und andere Schriften zum selben Themenkreis<sup>7</sup> zeigten, daß die Frage nach den Möglichkeiten der Erneuerung des Zusammenspiels zwischen interpretierender und interpretierter Sprache ins Zentrum der Garaczi-Rezeption gerückt war.<sup>8</sup> Die epische Imagination, die die Dissemination,<sup>9</sup> die Herrschaft des Simulacrum und die medialisierte Seinsweise der Dinge zu ästhetischen Erfahrungen machte, „verschließt“ sich nämlich den Rezeptionsweisen, die auf der Bindung des Textes an die biographische Autorenfunktion, auf einer betont „außerliterarischen“ Dimension seiner Herausbildung, auf seiner geschlossenen moralisierenden Kontextualisierung bestehen, so wie auch die „tragisierende“ spätmoderne Erwartungsstruktur den Raum der an den Texten möglichen Bedeutungsbildung radikal verengt.<sup>10</sup>

Im Vergleich zu früheren Texten zeigt *Nincs alvás!*, daß der Garaczi-Leser sich nicht nur in der Entfernung von den hohen Registern der traditionellen Literatur, sondern auch in deren relativierender „Neuvermischung“ selbst erkennen kann. Also nicht allein beim Demonstrieren der Automatisierung, der „Fremdheit“ und vor allem nicht der Überwindung der literarischen Tradition, sondern in der rezeptionsbedingenden Erfahrung, auf diese Tradition angewiesen zu sein. Es ist offensichtlich, daß er sich damit unmittelbar auf das Textgedächtnis, das Bricolage-Verfahren der Werke Esterházys stützt, obwohl sich der Garaczi-Leser hinsichtlich des „Sprechenlassens“ der populären Sprachwelten radikaler von den Rollenmöglichkeiten der literarischen Tradition entfernt: er ist nur dann zur Bedeutungstiftung fähig, wenn er die *Sprachlehre* des Übergangs zwischen den Registern,<sup>11</sup> die Intertextualität der kulturellen Bruchstücke einer zunehmend von Massenmedien und Globalisierung beeinflussten Identifikation ins Kalkül zieht. Das Gedächtnis der ungarischen und nichtungarischen literarischen Tradition verbindet sich mit den Patterns der Reklame und der politischen Bedeutungswelt, wobei die „große Erzählungen“ deformiert und ironisiert werden. Durch die Verschmelzung von Hoch- und Massenkultur, durch das Zusammenspiel von fiktiver, imaginärer und mythischer neuer Interaktion<sup>12</sup> poetisiert Garaczi den Zerfall der „reinhaltbaren“ literarischen Rede. Die Analysen, die über die Kraft der Kanonbildung verfügen, haben gezeigt, daß den narrativen Raum für all dies der implizite Autor schafft, und zwar vermittels der narrativen Verfahren des Märchens,<sup>13</sup> des Ansprechens und Enttäuschens der Erwartung des Lesers, der intertextuellen „Aufladung“, die an die Effekte des Unerwarteten appelliert, also vermittels der artistischen Destruktion märchenhafter

„Geschichten“. In diesem Falle wird die Reflexion des Rezipienten wieder auf die *Bedingungen* gelenkt, unter denen die literarische Rede zum Klingen gebracht werden kann, denn diese Art der Rhetorik des Lesens steht in enger Verwandtschaft mit der des „frühen“ Esterházy.<sup>14</sup> Die großangelegte „Multiplikation“ der Register und Repertoires, die praktisch völlige Gleichstellung des Ranges der „Zitatwelten“, die Nicht-Zusammenpassen- und Nonsens-Rhetorik erhöhen den Handlungsspielraum des Lesers in beträchtlichem Maße.<sup>15</sup> *Csigacsók* [Schneckenkuß] bringt die metonymische Ordnung der Märchen nicht nur mit der medialisierten Sprachwelt in Verbindung, sondern weckt auch das Textgedächtnis der ungarischen literarischen Tradition: der Text liest sich auch als satirische „Umkehrung“ von Pilinszkys Gedicht *Gyónás után* [Nach der Beichte] oder als Parodie des Romans *Schutzgebiet Sinistra* von Ádám Bodor. *Larion és Laura* [Larion und Laure] deformiert Handlungselemente aus *Romeo und Julia*, wobei die Erwartungsstruktur der Kultgeschichte völlig umgestaltet wird. *Tranzit mundi* zitiert, während die Märchen „codes“, „die Thematik der Indianerromane und die Sprache der Westernparodien als Folie fungieren“,<sup>16</sup> zugleich auch die „aktuellpolitische“ Sprachwelt der Massenmedien (ethnischer Zusammenstoß, lokales Machtgerangel, religiöser Zwist, Weltverschwörungstheorie), und so offenbart sich über die „intervenierende“ Narrativik<sup>17</sup> die verzehrende Herrschaft des *Ebenbildes*, das die große Erzählung der „Wirklichkeit“ verschlingt.

Sprachphantasie oder besser das grenzüberschreitende „Zusammenwirken“ sprachlicher Welten hat für Garaczis Werk große Bedeutung. Das zeigt sich darin, daß das Zusammenspiel diskursiver Vielsprachigkeit auch von solchen Texten in Bewegung gebracht wird, deren Lektürevorgänge zum Teil von der Bewußtseinsstrom-Technik bestimmt werden (*Legyek a börtönöd?; Nem kelek fel; Egy londiner; Azóta zuhan* [Soll ich dein Gefängnis sein?; Ich stehe nicht auf; Ein Page; Seitdem stürzt er]). Mit anderen Worten: die Rezeptionsstrategie wird weder von der Nachvollziehbarkeit der Erzählperspektive noch von der „Auffindbarkeit“ des „hinter“ der sprachlichen Imagination stehenden Subjekts, sondern vielmehr vom sprachschöpferischen Spiel der Vermischung verschiedener Kompetenzen und Register bestimmt.

Diese Rhetorik des Lesens muß nicht einmal nach Garaczis jüngstem Werk, *Mintha élnél* (Als lebstest du, 1995), wesentlich modifiziert werden. Nach von Architextualität der Märchenhaftigkeit und der Kurzgeschichte bauen hier die europäische autobiographische Fiktion, die Dekonstruktion der „Schreibweise“ des Bekenntnisses den Akt des Lesens wieder nur auf der Relativierung<sup>18</sup> und Mehrsprachigkeit der erzählerischen Kompetenzen, auf dem bedeutungsschaffenden Potential des Erzählens zwischen den Registern auf.

Es läßt sich also sagen, daß sich die Garaczi-Lektüre derzeit grundsätzlich in dem von der Esterházy-Lektüre bereits geschaffenen Horizont „bewegt“, daß sie dort diese *Differenzen* zwischen den Textwelten produziert. Anders gesagt: die

Geschichte der kanonisierten Rezeptionsweise disseminativer Prosa (Alinearität, Diskontinuität, Bricolage, Polyglottie) weist Kontinuität auf, obwohl für Esterházy's Werke der achtziger Jahre eher das „verlagernde“ Bewahren der ererbten Wertwelt, die gemäßigte Affirmation der *entstehenden Wahrheit* und Sinnkonstruktionen bezeichnend waren, die an den gemeinsamen Horizont appellierten, während die Texte der neueren „Welle“ in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts (Kukorelly, Garaczi), durch den nicht-identischen Gebrauch präformierter Verfahren der Literatur, durch die radikalere „Verlagerung“<sup>19</sup> der ästhetischen semantischen Identität und durch die größere Entfernung von den „großen Erzählungen“ charakterisiert sind. Es ist schwer zu beurteilen, welche Perspektive die „Neukanonisierung“ Esterházy's in der Mitte der neunziger Jahre, die rezeptive Überprüfung des Esterházy-Kultes, und die zeitgleiche Kanonisierung Garaczis der Selbstreflexion von Lesern und Autoren eröffnet. Möglicherweise wird dadurch die Interaktion der Textwelten der ungarischen postmodernen (und nicht postmodernen) Literatur neugeordnet.

*A nagy-budapesti Rém-üldözés* (Groß-Budapester Schrecken-Jagd, 1984), der von der Kritik mit einhelliger Anerkennung bedachte erste Band von László Márton, dem ungarischen Autor mit dem vielversprechendsten Laufbahnstart der vergangenen Jahrzehnte, trat paradoxerweise – „dank“ der Rezeptionssituation – mit einer äußerst wenig konditionierten Rhetorik des Lesens in die ungarische literarische Kommunikation ein. Im kritischen Interpretationsrepertoire fehlten Mitte der achtziger Jahre nämlich zum großen Teil jene Vorgänge der Rezeptionsorganisation, die die eng mit *Rém-üldözés* verbundene Bedeutungsstiftung erleichtert hätten.<sup>20</sup> Die synchrone Rezeption machte schnell die Erfahrung, daß die „Zugänglichkeit“ der Texte Mártons im wesentlichen von der Distanz zum repräsentationsästhetischen Rahmen des Verständnisses abhängt. Das Zusammenspiel weltartiger Fiktionsschaffung und sprachlicher Imagination<sup>21</sup> impliziert eine differenzierte Rhetorik des Lesens, deren Eigenart eben in der „Verwirrung“ der Wertperspektiven, im Verhindern der Aufdeckung parabolischer Sinnzusammenhänge besteht. Die Lektüre des Márton-Bandes wird zu einem Teil von der Konfrontation der Welten (als Sprachwelten) gelenkt. Wie sehr der ironisch-groteske Akzent herausgearbeitet ist, hängt auch davon ab, welche Möglichkeiten der implizite Autor für das *Zusammentreffen der Sprachen* schafft. In dieser Hinsicht ist *A tornác* [Die Diele] eines der gelungensten Stücke des Bandes, denn hier wird – von Péter Esterházy's *Termelési-regény* [Produktionsroman] sicherlich nicht unbeeinflusst – die Relativierung der erzählerischen Kompetenz (vermittels der Interpenetration der Positionen des impliziten Autors und Lesers) mit dem Wiederverwendung von Gattungsindizes verbunden. Die Imitation einer zu kommunistischer Zeit erfolgten Edition der Reisebeschreibung Großherzog Alberts geht mit einer parodistischen Konkretisierbarkeit des „alten“ Textes einher, insofern, als sie in einen Panegyrikos

(eines oder) *des* kommunistischen Staatsoberhauptes „umgeschrieben“ wird. So entstehen die potentiellen Bedeutungen in der hypothetischen Voraussetzung sprachlicher Vorbilder durch den Leser, im Bereich architextueller Beziehungen, in der imaginativen Temporalität des Textes: „Sie wundern sich, daß ich vorhin noch jung war und nun alt bin? so ist das Leben, daß ich keine Kinder habe und doch eines davon gestorben ist? Ihr Benehmen, meine Damen und Herren, flügelte in der hohen Unsicherheit, Ihre Auffassungsgabe suhlt sich im Sumpf der Realität! Die fernen Schicksale schichten sich aufeinander, chaotisch schwätzt der Mund, der sagt: ich bin, sonst verlöre ich Ziel und Spur: mir ist der Text Anderer zugefallen, weil es schon lange, lange keine Anderen mehr gibt. Vielen Dank der Nachfrage, es geht mir gut, aber nur bedingt.“<sup>22</sup> Auch in anderen Fällen werden die Akte des Lesens durch die Referenz auf „außer“ textliche Texte organisiert, so zum Beispiel bei „Kodierung“ der mythologischen Verweiskette, die in dem Buch eine entscheidende Rolle spielt: *Aalvilaag* [Scheinwelt] aktualisiert den Protheus- und den Theseusmythos sowie die *Divina Commedia*; eine Partie des *Tornác* „verlagert“ die Orpheussage.<sup>23</sup> Im ersten Text und in *Csipőfogócska* [Kneifzänglein], wird die Erzählung auch vom Muster des Bildungsromans „rhetorisiert“. Archaisierung und Montage stellen im Titeltext die „Spuren“ der Welterfahrung der „Sprachen“ (Paracelsus, Gryphius, Thomas Mann, Assman, G. Lukács, Lu Hsün, Ovid, Eliot usw.) nebeneinander.

Zum anderen Teil werden die Rezeptionsvorgänge von jener Metaphorisiertheit bestimmt, die in einzelnen Fällen sogar das „Zentrum“ des Textes bildet und deretwegen *Rém-üldözés* in hohem Maße mit der Allegorisierung durch den Leser rechnet. Das Interesse des Rezipienten an der Lösung wird sowohl durch die Ermittlungs- und Rätselmotivik selbst reflektiert als auch durch die Rhetorik des titelgebenden Textes, in der sich barocke Allegorien häufen. Das Nebeneinander/Ineinander fiktiver und realer möglicher Welten wird im ganzen Band durch die wiederkehrende Metaphorik von Welt – Unterwelt/Scheinwelt demonstriert; eine zentrale Stellung nimmt auch das Labyrinth-Gebilde ein, das stark, aber auf unterschiedliche Art und Weise kontextualisiert ist und das den Vorgang des Lesens „interpretiert“.<sup>24</sup>

Die abwechslungsreichen textorganisatorischen und erzähltechnischen Lösungen in *A nagy-budapesti Rém-üldözés* setzen sich größtenteils auch in *Menedék* (Asyl, 1985) und *Tudatalatti megálló* (Haltestelle im Unterbewußtsein, 1990) fort. Die disseminativ-relativierende Rezeptionsweise wird allerdings von der narrativen Logik der parallelen Welten, von der „sprachlichen Welthaftigkeit der imaginären Multiplikation des Ich“ etwas in den Hintergrund gedrängt.<sup>25</sup> In *Menedék* wird die Fokussierung multipliziert, es werden Ereignisse aus unterschiedlicher Sicht vorgestellt, was unterschiedliche „Wörterbücher“ aktiviert: die („magische“ bzw. „rationale“) große Erzählung von „Herz“ und „Verstand“ schafft diffuse (nicht aufeinanderprallende!) Welten. Es blieb auch

weiterhin eine der wichtigsten Fragen der Márton-Rezeption, wie sehr der Leser jenem Anspruch des Textes entspricht, die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität aus dem „Zentrum“ der Interpretation herauszuhalten.<sup>26</sup> Denn von dieser Perspektive hängt ab, wie das ästhetische Erfahren der sprachlichen Imagination bewertet wird, das an die Stelle des „Wahrheitsverlustes“ getreten ist. Die führende Richtung der synchronen Rezeption neigt dazu, die Vertextlichung des „Herzens“, das Erscheinen der Herzmotaphorik als Figur (Allegorie) in einem „tragisierenden“ Horizont zu interpretieren bzw. sie als Symbol „wiederherzustellen“: „Das Herz – einer der bevorzugten *Wohnorte* des europäischen Geistes – ist hier bis ins letzte depraviert, kompromittiert (siehe den Überblick über die Herzliteratur am Ende von *Menedék*)“.<sup>27</sup> Wobei der „Dialog“ der sprachlichen Welten in *Menedék* die Chancen der ästhetischen Empfindung erhöht oder doch jedenfalls eine Möglichkeit der Lektüre zuläßt, die den Roman nicht nur als „Erinnerung“ an den Zustand vor der Depravation versteht, sondern auch als artistische Dekonstruktion dieser „Erinnerung“.

Schon die Reaktion auf das Erscheinen von *Tudatalatti megálló* wurde in entscheidendem Maße von einer Erwartung „inszeniert“, die von Márton zu Recht ein Werk verlangte, das auch für ein breiteres literarisches Publikum überzeugend sein sollte.<sup>28</sup> Eines also, das ins Zentrum des – in den achtziger Jahren zunehmend einflußreichen – Kanons der „neuen Prosa“ vorstoßen konnte. Besonders lebhaft wurde diese Welle des Kanonaufbaus und der (neuen) Periodisierungsbestrebungen, als *Átkelés az üvegen* (Glasüberquerung, 1992) erschien. Dieses – getrost als grandios zu bezeichnende – Márton-Buch verfügt allerdings zur Zeit nicht über die nötige konsensbildende Kraft. Was kann die Ursache dafür sein? Es sind mehrere Antworten denkbar: der Wunsch nach schneller Befriedigung der Erwartungen, der offensichtlich nicht zur beispielhaften Konstruiertheit der sonst außergewöhnlich differenzierten künstlerischen Erzählung beitrug; die „Fremdheit“ des Werkes, gemessen an den Gewohnheiten der Leser oder die kultische „Beugung“ eines Teils der Interpretationssprachen. Vermutlich bestimmt das diskursive *Zusammenspiel* dieser Faktoren die Rezeptionsweise der *Átkelés* bis heute.

Der Kanonisierungsstreit, der um das Buch entbrannte, hat viele Fragen der Márton-Rezeption aktualisiert und gleichzeitig auf die unterschiedlichen Perspektiven des Wettstreits der interpretierenden Sprachen hingewiesen. Eine dominierende Richtung der synchronen Rezeption bemühte sich, *Átkelés* durch Aufnahme in einen eher deklarativen Kanon in die Reihe der repräsentativen Prosaleistungen der achtziger Jahre (*Bevezetés a szépirodalomba; Emlékiratok könyve* [Einführung in die Belletristik von Péter Esterházy; Buch der Erinnerung von Péter Nádas]) zu erheben. Dabei argumentierte sie einerseits mit der Kontinuität der ästhetischen Erfahrung – die auch die eigene Legitimation des Interpreten prolongierte –, und andererseits mit der periodenbildenden Dis-

kontinuität dieser Erfahrung (was die Wichtigkeit des Werkes und seines Rezipienten gleichfalls herausstellte). Das Erkennen der Bedeutung ging allerdings nicht mit der Schaffung einer wirksamen Sinnkonstruktion einher, die die Umschreibung des Kanons hätte erzwingen können, denn die poetologische Gleichgültigkeit der autoritativen Abhandlungssprache, die mit hohen Ansprüchen auftrat, schuf eher einen Spielraum für die „außerliterarische“ Allegorese. Es ist kein Zufall, daß durch die suggestive Affirmation Péter Balassas die „repräsentativen“ Werke Péter Nádas' und László Mártons aus – wie schon im Untertitel erwähnt – geschichtsphilosophischer und zeitkritischer Perspektive nebeneinander angeordnet werden, wobei übrigens eine vom Gesichtspunkt der Rhetoriken des Lesens aus über die Maßen zweifelhafte Parallelität entstand.<sup>29</sup> Zentrum der Argumentationsführung wurde, der in den Text gefaßten *eruditio* vor den Lesern Autorität zu verleihen, was notwendigerweise in eine narzistische Rhetorik der Interpreten mündete, die deren Bildung demonstrieren sollte.<sup>30</sup> All dies überlagerte die Leseerfahrung von *Átkelés* in einem solchen Maße, daß die dergestaltete Rede über den Roman immer mehr aus der Diskursivität herausführte, und immer defensivere, kultischere Anlässe für „Äußerungen“ über das Werk konstituierte.<sup>31</sup>

Die synchrone Rezeption hat also zur Kontextualisierung des Werkes von László Márton recht wenige literarische „Argumente“ nutzbar gemacht. Es gab nur einen einzigen ernsthaften Versuch, *Átkelés* in einen „alternativen“ Kanon aufzunehmen,<sup>32</sup> und es gibt eine einzige Rezeptionsweise, die versucht, unabhängig von den zeitgenössischen Deklarationen eine andere Art Rezeptionsstrategie anzubieten.<sup>33</sup> Ein Grund dafür könnten auch die Bedenken gewesen sein, die im Zusammenhang mit der Ausgestaltung, der Genießbarkeit des Werkes formuliert wurden, und die – von der (Zeitschriften)kritik bis zur Periodenanalyse<sup>34</sup> – eine wiederkehrende Lektüreerfahrung in der Rezeptionsgeschichte von *Átkelés* darstellen. Aufschlußreicher aber ist jene Variante, die das Dilemma des genießenden Textverstehens mit der Frage der im Text kodierten, möglichen Leserrollen verbindet. In ihrer Interpretation von *Tudatalatti megálló* hat Beáta Thomka auf die kulturelle Beliebigkeit der Redegestaltung, auf die „Gefahren“ ihrer Esoterik für die Kommunikation aufmerksam gemacht: Márton „gestaltet seine Poetik ausgesprochen exzentrisch, ist außergewöhnlich empfänglich für sprachliche Kunststückchen, Stilimitationen, für Paraphrasen und Parodien, nimmt oft Anleihen in den Zeichensystemen, Emblemen und Verfahren der verschiedenen kulturgeschichtlichen Epochen. Die Konstruiertheit seiner Texte, auf die von der Mehrzahl seiner Kritiker mit Nachdruck hingewiesen wird, ist zweifelhaft eine zentrale Eigenheit dieser Erzählpraxis, besitzt aber nicht in jedem Fall bedingungslos wertschaffende Qualität. Mártons Bildung und besonders seine reiche sprachliche Invention reicht häufig nicht aus, seine Prosa selbst für eine kleinere Leserschicht kommunikativ oder durch ihre Rätsel-

haftigkeit und Kompliziertheit zu einem bleibenden intellektuellen (künstlerischen) Erlebnis zu machen.“<sup>35</sup> Das Textgedächtnis per „Eruditionslisten“ – das auch dort immer nur in seiner Partialität dargestellt ist – fruchtet, wie die Wirkungsgeschichte bezeugt, im System der ungarischen Literatur wenig. Die „eruditive“ Rhetorik der Werke Mártons scheint das manchmal zu vergessen, so aber wird sie keinen Leser erschaffen können, wie sie ihn sich „vorstellt“. Mit anderen Worten: mit der eigenen Monologizität macht sie die „Dialoghaftigkeit“ des verstehenden Kunstgenusses unmöglich. Und dies um so mehr, je stärker sich der Erzählerkommentar, der die „Kodierungsmöglichkeiten“ und die möglichen Rollen des Lesers zentralisiert oder reduziert, in Mártons Texten breitmacht.<sup>36</sup>

Zur wichtigsten Frage der Rezeption der Werke Mártons wird einerseits, wie sich das Bedingungssystem der Aktualisierbarkeit der Sprachen „hinter“ dem Text entwickelt. Die „Aufwertung“ der Lektüreformation, die die Interaktion zwischen den sprachlichen Welten des Alten und der synchronen Horizonte hervorhebt, kann offensichtlich der gemeinsamen Sinnstiftung neue Perspektiven eröffnen. Die Analyse von Mihály Szegedy-Maszák beispielsweise hob als wichtigste kanonbildende Kraft in *Átkelés* gerade die ästhetische Erfahrung der tiefen Kenntnis und sprachlichen Vermittlung der ungarischen literarischen Tradition hervor.<sup>37</sup>

Eine andere und gleichfalls nicht nebensächliche Frage ist, ob es bei Márton eine Chance auf eine so komplexe Organisation der künstlerischen Sprache gibt, daß sie jene Bedenken der Rezipienten zerstreut, die sich gezwungen sahen, einige Passagen seines Romans als „*philologisch* kompetente Addition kultureller Kodes“, kurz: „als Kulturträger“<sup>38</sup> zu rezipieren und einige seiner Zeilen nicht als „manieristische“ Rhetorik, sondern einfach als „Katachrese“ zu qualifizieren.<sup>39</sup> Die – im Vergleich zu den früheren Werken – immer wieder zu beobachtende Auflockerung der stilistischen Substanz ist besonders problematisch, da sie im Kontext einer andererseits äußerst anspruchsvollen literarischen Form steht, die den überwiegenden Teil der kanonisierten Rezeptionsweisen hinsichtlich der Dissemination der Gattungsindizes, hinsichtlich der Vermischung der archaischen und zeitgenössischen sprachlichen Register und hinsichtlich der verweisenden Bedeutungsbildung weit „überholt“ hat. Zumindest verweist darauf die „Diskussion“ um diesen Roman, die auch die Selbstreflexion eines Teils der Interpretationssprachen erzwang und zeigte, wieviel die Komplexität der Interpretationsstrategien der Márton-Rezeption noch zu wünschen übrig läßt.<sup>40</sup> Ähnlich bürdet auch die literarische Gestaltung der sprachlich-phantastischen Imagination dem kanonisierten Autor, der darauf baut, daß seine Werke wiedergelesen werden, eine große Verantwortung auf. Denn nur auf einer hohen Stufe des Zusammenschaffens mit der Welt „öffnen“ sich die Sprachen vergangener Zeiten, nur eine solche Literatur führt „zum Wert einer

freien und unabhängigen, immer neuen Interpretation der europäischen Kulturtradition.“<sup>41</sup>

Eine eigene Variante der „Diffusität“ der Verstehensweisen lieferte die Rezeptionsgeschichte von László Darvasis Erzählprosa, die nachträglich – ähnlich wie die Garaczi-Rezeption – durchaus als ein Kapitel des Kanonisierungswettstreites der Interpretationssprachen bezeichnet werden kann. Unter denen, die zu Beginn der neunziger Jahre debütierten, wurde den Schriften Darvasis von Seiten der Kritik gewiß die größte Aufmerksamkeit zuteil, in der synchronen Rezeption bildete sie eines der markantesten, „abgeschlossensten“ Erwartungssysteme der Leser. Im Zentrum des letzteren stand ein „ideologisches“ Kanonisierungsideal, das die „essayistische“ bzw. die Zeitschriftenkritik von der Mitte der achtziger Jahre an ein Jahrzehnt lang bestimmt hatte. Die Wirkungsgeschichte der aufgestellten Konstruktion<sup>42</sup> „schneiderte“ den literarischen Zuständen eine lineare Logik nach dem Überwindungsprinzip auf den Leib und machte die kanonisierenden Gesten von deren Erfüllung abhängig. Die so verstandene Interpretationsstrategie – „ergänzt“ durch einige Elemente der spätmodernen Erwartungshaltung – „las“ gewöhnlich die Rückkehr der ästhetischen Vermittlung der ganzheitlichen Organizität, der kontinuierlich-fabelartigen Verfahrensweise und der tragischen Seinsempfindung in Darvasis Werke hinein.<sup>43</sup> Man versuchte sogar, sie ins Zentrum eines sich mit Mühe bildenden „Gegenkanons“ der disseminativen Prosa zu integrieren, die zu jener Zeit über einen Rezeptionsvorteil verfügte.<sup>44</sup> Die auf diese Weise aktiv gewordene Interpretationssprache konnte die Texte in ihren Horizont nur integrieren, wenn sie die Rezeptionsformel der als zentral angesehenen Fabelartigkeit bis ins letzte vereinfachte, oder, weg von der Literatur, „sakralisierte“: „Die Fabel bietet Darvasi die Objektivität der Persönlichkeit. Und noch etwas: es muß nicht mehr mit Hilfe der ständigen Bereinigung der Erzählerposition um das Vertrauen des Lesers gekämpft werden, denn in ihrem eigenen mythischen Ursprung fragt, erklärt und versichert das Narrative nichts, es sagt nur einfach: so war es... (...) Mythos und Märchen erzählen von den Göttern, berichten vom Zusammentreffen der göttlichen und der menschlichen Welt. Nach Darvasis Erkenntnis kann dieses Zusammentreffen heute ausschließlich noch durch die Gnade des Narrativen geschehen. (...) Er geht hier zur Prosa über wie jemand, der endlich nach Hause findet. Die Tatsache, daß er Erzählungen schreiben kann, bedeutet, daß er entkommen ist.“<sup>45</sup>

Es ist offensichtlich geworden, daß es keine Chance gibt, die Darvasi-Lektüre mit wirksamen Sinnkonstruktionen zu unterstützen, solange dieses automatisierte Schema seinen Platz nicht einer differenzierteren Rezeptionstheorie überläßt, einem Interpretationsvorschlag, der die Grammatik der Erzählungen auf einem komplexeren Niveau bildet. In dieser Hinsicht wurde die Erfahrung der Darvasi-Lektüre durch jene Analyse wieder offengelegt, die den

oben skizzierten Kontext der Fabelartigkeit in Zweifel zog. Die Studie von Tibor Bónus wertete nicht nur eine Rezeptionsweise ab, die auf ein von seiner Erzähltheit, Sprachlichkeit getrenntes und so verabsolutiertes Fabelgebilde vertraut,<sup>46</sup> sondern sie nahm auch die gleichfalls in den Diskurs gelangte *Mythologizität* in das als ihre eigene Sprache verstandene Traditionsgeschehen auf. Der Nachweis, daß die Texte der Bände *A portugálok* (Die Portugiesen, 1992) und *A veinhageni rózsabokrok* (Die Veinhagener Rosensträucher, 1993) mit der fragmentarisierenden, mythosschaffenden Poetik der Romantik in Verbindung gebracht werden können und daß ihr symbolischer Charakter als „Wiederaufführung“ des christlichen Symbolsystems interpretierbar ist, implizierte die Kanonisierung der intertextuellen Rezeptionsweise. Nichtsdestoweniger ließ die Analyse eine Sinnkonstruktion entstehen, die auf dem Gleichgewicht zwischen welthafter Fiktionalisierung und textgemäßer Bedeutungskonstruktion beruhte und die, verstrickt in das Dilemma der Rezeptionskontinuität, auf einige Fragen der Textkonstruktion aufmerksam machte. Dabei blieben auch später Bedenken hinsichtlich des Problems, das aus der Rhetorik mit relativ geschlossenem Verweissystem und dem pointierenden Abschluß entstand, und das in einigen Fällen (z. B. den Kurzgeschichten, und besonders in den meisten Texten des Bandes *A Borgognoni-féle szomorúság* (Die Borgognonische Traurigkeit, 1994) den Kreis der im Text enthaltenen möglichen Leserrollen einschränkt bzw. diese automatisiert.<sup>47</sup>

Der Intertextualisierungsanspruch, der mit der Aktualisierung des Mythos und überhaupt mit der textartigen Beschaffenheit einhergeht, machte Darvasis Texte wieder „lesbar“. Im Gegensatz dazu konnte sich das Zusammenspiel der Werke und der Interpretationssprachen, in deren Zentrum die „Fabel“metapher stand, von Anfang an nicht von der publizistisch interessierten Erzählform lösen. Eine solche literarische Reflexion erschöpft sich im Lob der fabulativen Neigung des Autors, und da die identifizierende „Wiederbildung“ der Geschichten das Rezeptionsgebilde – milde gesagt – vereinfacht hatte, konnte nichts anderes folgen als im Zeichen der „Geburtshilfe“ für die schon einmal „auf den rechten Weg zurückgekehrte“ Literatur: Darvasis Mahnung.<sup>48</sup>

Zu einem wichtigen Korrektiv der Kanonisierung der Rezeptionsweise wurde jedoch der Aufsatz von László Szilasi,<sup>49</sup> der mit Erfolg darauf aufmerksam machte, daß es notwendig sei, die sogenannte „fabelzentrierte“ Interpretationsstrategie „zu verrücken“, obwohl ihre Argumentation für die „disseminativen“ Vorgänge nicht in jeder Hinsicht überzeugend war. Der Grund dafür lag zum Teil im Bemühen des Interpreten, sich in jeder Hinsicht von den vorgängigen Verständnisformen zu lösen, und zwar mit dem Ziel, die Einheit des „identischen“ Werkes zu bewahren.<sup>50</sup> Er bemerkte nicht, daß die integrativen Wirkungsmechanismen, die er deklarativ verurteilte, auch in seiner Rezeptionsweise präsent waren, obwohl er ihre Destruktion vollzogen hatte. Die Inter-

pretation der Novelle *Koller, a férj* [Koller, der Ehemann] zeigte deutlich, welche Rezeptionsvorgänge die Lektüre in die Richtung der Rhetorik des „Simulacrum“, der „Dissemination“ „hinlenken“. Durch die Homogenisierung<sup>51</sup> der Erzählperspektive gelangt Szilasi zu einem „semantisierenden“ Gebilde, das das Identifikationsmuster der (absoluten) „Narrationszentriertheit“, das er zu Recht kritisiert, „zersprengt“.

Die sachliche Interpretation von *A Borgognoni-féle szomorúság* machte deutlich, daß die „Lesbarkeit“ Darvasis in vieler Hinsicht davon abhängt, ob die Formationen der „Fabelartigkeit“ und der „Dissemination“ in der Autor-Leser-Reflexion ihre zentrale Position verlieren. In dieser ästhetischen Darstellung wurde deutlich, daß auch Darvasi kein „primordialer“ Erzähler sein kann, daß sein Zusammenwirken mit der Sprache von der Vorbestimmtheit durch die literarische Tradition bedingt ist, was einmal mehr deutlich macht, daß die sprachliche Zeitlichkeit unumgänglich ist. Obwohl die Texte des *Borgognoni*-Bandes nicht zu den Höhepunkten seines bisherigen Schaffens gehören, kann man sagen, daß die Fähigkeit, die Tradition „zu Wort kommen zu lassen“, auch hier glücklich die „Richtung“ ändert, in der sich Darvasis schöpferische Reflexionen bewegen.<sup>52</sup> Die Rezeptionsweisen der beiden Zyklen des Bandes ähneln sich insofern, als in beiden die Vorgänge des „Zerspielens“ und der „Umordnung“ von Präfigurationen eine große Rolle spielen. Das „Heraufbeschwören“ zusammenhängender Wirkungsfunktionen und ihre narrative Relativierung,<sup>53</sup> die Poetik der Iterabilität der Gebilde sprengen aus der Perspektive der „disseminativen“ Prosa in abgeschwächter Form dennoch den Rahmen der ererbten Erzählgrammatik, das Interesse an der semantischen Integration, denn sie gehen nicht mit der Vermischung der synchronen Register einher. Selbst der Platz, den die unreflektiert gebliebenen ästhetisch stilisierten „Passagen“ in *Borgognoni* in der homogenen modalen Struktur einnehmen, kann die Geschmackswelt der Moderne um die damalige Zeitschrift *Nyugat* ausgesprochen aktivieren.<sup>54</sup> Darvasis Texte „lesen“ stark die ästhetische Tradition, d. h. sie stützen sich stellenweise stark auf Rhetoriken des Lesens, die die tragische Einstellung generieren. Von hier aus betrachtet wird es immer interessanter, ironisierende Interpretationsstrategien ins Spiel zu bringen, die jenseits der spätmodernen Erwartungsstruktur angesiedelt sind. Die bedeutungsbildende Rolle des „hohen Tones“, der das Textgedächtnis der ungarischen ästhetischen Moderne aktiviert (hier ist vor allem an die Erzählprosa des „frühen“ Kosztolányi zu denken), wurde zuerst von Tibor Bónus problematisiert, vor allem aus der erzähltechnischen Perspektive des „Nicht-Zusammenpassens“ der Erzählerstimmen.<sup>55</sup> Diese Frage, die sich als zentrales Problem der Darvasi-Rezeption (und *Wiederlektüre*) erwies, stellte sich bei Betrachtungen darüber, wie sich die Erwartungsstruktur des Lesers gliedert und wie die ästhetische Stilisiertheit kontextualisierbar ist. Die Betrachtung aus diesem Blickwinkel zog eine wir-

kungsgeschichtliche „Sichtung“ der Texte nach sich: „die hochgradige Stilisiertheit ist (...) in der Rezeption auf ständige Kritik gestoßen, weil sie mit der Idee einer fabelzentrierten Narration, die also keine sprachlichen Referenzen in Bewegung setzt, nicht vereinbar ist. Der große ästhetische Erfolg der Novellen László Darvasis beruht auf dieser stilisierten, betonten Ästhetizität. Dabei ist die Erzählerstimme in einem entscheidenden Teil der Texte nicht in der Lage, ein Gegengewicht zu dem immer präsenten, ästhetisierenden Ton zu schaffen. Insofern birgt also die Mahnung der Kritik auch ein ästhetisches Urteil. Der Erfolg der Darvasi-Texte hängt also davon ab, wie sehr es gelingt, eine Komplexität der Erzählerstimmen, die in jedem Text als für die Erzählung verantwortlich gedacht werden, und dadurch einen der stilisierten Erzählweise angemessenen Kontext zu schaffen. Dieser Erwartung entsprechen neben einigen früheren Novellen auch die Texte des *Kleofás-képregény* [Kleofas-Bildroman].“<sup>56</sup>

Die momentanen Bedingungen der Darvasi-Rezeption zeigen, daß sie allmählich dem Wettstreit um die Kanonisierung der Rezeptionsweisen ausgesetzt ist. In den Texten des letzten Bandes scheint die Interpenetration der Verständnisformen stärkere Spuren hinterlassen zu haben als in den früheren. Die Interpretationsakte, die in den achtziger Jahren für die Novellen von Mészöly und Bodor aktuell waren, können durch eine freiere und komplexere Leseraktivität ergänzt bzw. abgelöst werden. Die Imitation der fiktiven Welthaftigkeit der deutschen (Früh-) Romantik, die „Zitatenwelt“ der ungarischen ästhetischen Moderne werden bedeutend erweitert dadurch, daß sich Darvasis Sprachgebrauch an ein weiträumiges Traditionssystem der ungarischen Epik annähert. Um nun den bedeutendsten unter den sich öffnenden Intertexten zu nennen: die „Wiederaufführung“ der Indizes des Krimis, einer repräsentativen Gattung der Moderne, war von Anfang an eine entscheidende Figur, aber in *A müttenheimi szörny különös históriája* [Die merkwürdige Geschichte der Bestie von Müttenheim] oder *A Zord Apa, avagy a Werner-lány hiteles története* [Der strenge Vater oder die glaubwürdige Geschichte der Werner-Tochter] ordnet die eklektische Erzählerstimme die intertextuelle Rhetorik des Lesens der modernen und postmodernen Detektivgeschichten mit hervorragender Stilsicherheit neu. So wird *Macskakő* [Kopfsteinpflaster, von Péter Lengyel], das der jüngsten ungarischen Epik angehört und als spätmoderne Deformation der metaphysischen Detektivgeschichte gelesen werden kann, von *A Zord Apa* jetzt in den Bereich der Mehrdeutigkeit „zurückversetzt“, wobei die Geschichte von der Konfrontation mit den Wertidealen der Moderne der ästhetischen Empfindung wieder zugänglich wird und der Text deutlich macht, daß das Dasein *nicht ein einziges* arrangiertes Märchen ist.

## Anmerkungen

1. Vgl. Bónus, Tibor: „A „Nincs alvás!“ és a prózakritika“ [„Nincs alvás!“ und die Prosakritik]. In: *Jelenkor* 1/1996, 75–87.
2. Vgl. Kulcsár-Szabó, Zoltán: „Heidegger az oviban.“ (Garaczi László: Mintha élnél) [Heidegger im Kindergarten. (László Garaczi: Als lebstest du)]. In: *Jelenkor* 2/1996, 191–192.
3. „die atmosphärische Erscheinung des Lebensgefühls einer Generation, das man mit den Begriffen wie Gehemmtsein, Furcht, Wertverlust umreißen kann. (...) Dies ist die Attitüde eines Menschen, der sich gegen die Absurdität, gegen das Chaos der Welt und gegen die Einsamkeit der Persönlichkeit mangels anderer Mittel mit der Kraft des Humors und der Ironie zur Wehr setzt. (...) So sehr auch diese Grundeinstellung vom Gesichtspunkt der Zukunft unserer Literatur aus gefährlich scheint – denn sie kann dazu führen, daß die Radikalität, die die Negation verabsolutiert, zum Selbstzweck wird.“ Keresztury, Tibor: „Garaczi László: »Plasztik«.“ In: *Alföld* 1/1987, 82–83.
4. „Die Sprache ist hier allerdings oft die Mentalität, und die Mentalität ist das Thema: wie bei Salinger, wie in der amerikanischen Postmoderne.“ Doboss, Gyula: „Garaczi László? »Plasztik«.“ In: *Kortárs* 3/1987, 156.  
 József Takáts bezeichnet die Welt Garaczis als „eklektische Eigenmythologie“. Takáts, József: „Garaczi László: »A terület visszafoglalása a madaraktól«“ [László Garaczi: Die Rückeroberung des Gebietes von den Vögeln]. In: *Harmadkor* 7, 88.  
 Auf „neue Sensibilität“ verweist eine Formulierung von Attila Simon: „frei von heroischen Posen, empfindsam, aufmerksam, solide und entschieden außenstehend (...) Diese Einstellung kann schon mit der künstlerischen Attitüde der neuen Sensibilität gleichgesetzt werden.“ Simon, Attila: „Sztepptáncos – kényszerzubonyban“ [Szteptänzer – in Zwangsjacke]. In: *Orpheus* 1/1991, 108.  
 Die Vereinsamung der Sprache bedeutete in dieser Rezeptionsstrategie die Entfernung von einer Erzählform des Repräsentanzprinzips, die in dieser Zeit noch stark vertreten war. Es ist fraglich, ob die Poetik der auch bei Garaczi spürbaren „Revision“ der kollektiven Rhetorik, die durch den populistischen Kanon ihre Gültigkeit behalten hatte, in jeder Hinsicht mit der Perspektive der „neuen Sensibilität“ gleichgesetzt werden kann. Sicher ist jedoch, daß jene Lektüreformation, die Erlebnisse und Maximen einer Generation in die Texte „hineincodiert“, kontinuierlich präsent ist.
5. Nach dem Erscheinen eines der bedeutendsten Kanonisierungsversuche der achtziger Jahre, des von Péter Balassa herausgegebene *Diptychons* (1988), war in der ungarischen Kritik ein eigenartiger vakuumähnlicher Zustand zu beobachten, dessen charakteristischstes Zeichen ein um den/die Kanon(es) entstehender Kult (Ottlik, Mészöly, Nádas, Esterházy usw.) war, einschließlich der Verhärtung im Zentrum und der Abriegelung an den Grenzen. Die Diskussion um die Garaczi-Rezeption in der Mitte der neunziger Jahre bedeutete eine wahre Wende („Säkularisierung“ der Kulte, Relativierung der Grenzen des Kanons / der Kanones, Verlagerung ihrer Zentren). Wichtig für die Verbreitung/„Auffüllung“ des Kanons war am Beginn des Jahrzehnts die Rezeptionsgeschichte der Romane *Sinistra körzet* [Schutzgebiet Sinistra] von Ádám Bodor und *Átkelés az üvegen* [Glasüberquerung] von László Márton.
6. Károlyi, Csaba (Hg.): *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról* [Mit der Pinzette die Flamme. Studien über die neueste ungarische Literatur]. Budapest 1994.

Aufsätze, die sich ausführlicher mit László Garaczi beschäftigen: Rita Abody: A légy szeme. Bevezetés az „alternatív próza“ olvasásába – Garaczi László műveiről. [Die Augen der Fliege. Einführung in die Lektüre der „alternativen Prosa“ – zu den Werken László Garaczis]; László Szilasi: Hát az olvasó hová lett? [Wo ist nur der Leser geblieben?]; Zsolt Farkas: Ki beszél? Kukorelly, Szijj, Parti Nagy, Garaczi bizonyos szövegeiről. [Wer spricht? Über ausgewählte Texte von Kukorelly, Szijj, Parti Nagy und Garaczi]; Péter Szirák: Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában [Kontinuität und Wandel in der ungarischen Prosa der achtziger Jahre].

7. Babarczy, Eszter: „Nincs alvás!“ [Es wird nicht geschlafen!]. In: *Nappali Ház* 1/1993; Károlyi, Csaba: „Beszéljünk Garacziról!“ [Sprechen wir von Garaczi!]. In: *Jelenkor* 4/1993; Bán, Zoltán András: „Az üresség könyveiből“ [Aus den Büchern der Leere]. In: *Holmi* 9/1993.
8. „Die Analyse der Interpretationsgeschichte von *Nincs alvás!* hat vor allem ans Licht gebracht, daß der eigentliche Sinn des Textverständnisses hier nicht darin besteht, dem Text hinzugefügte Sinnkonfigurationen aufzustellen, sondern vielmehr darin, den Spielraum der möglichen Interpretationsakte und die Bedingungen der Interpretierbarkeit des Textes aufzuzeigen. Mit anderen Worten: zu ergründen, infolge welcher Beschaffenheit ein Werk bestimmte Interpretationsstrategien gestattet oder ausschließt.“ Bónus a. a. O., 87.
9. Die Dissemination ist eine „Zerstreuung“ der Schrift, die das Bedeutungsganze „sprengt“. (Derrida, Jaques: *La dissémination*. Paris 1972. 349–445.); die Identität der Bedeutung mit sich selbst wird gebrochen. Erfahrung, die Einsicht, daß sich in der Bedeutung immer das Anderssein verbirgt, daß die Bedeutung unabänderlich mehrdeutig und unbestimmbar ist.
10. Vgl. Bónus a. a. O., 77–85.

Daran schließt sich die Formulierung von Zoltán Kulcsár-Szabó an: „Vielleicht könnte man zu urteilen wagen, daß sich die Garaczi-Lektüre für solche Strategien schwieriger gestaltet, die ständig referentielle Beziehungen zu fixieren versuchen, die einen zur Dechiffrierung auserkorenen hermeneutischen Code aufbrechen wollen, oder die die Schaffung des gesamten, organischen Werkes voraussetzen und dieses zum Dialogpartner der zweiten Lektüre machen wollen.“ Kulcsár-Szabó a. a. O., 189.

Aus der (die „Anpassungsfähigkeit“ der Interpretationssprachen etwas überschätzenden) Perspektive von Zsolt Farkas: „die Interpretationen der vielen tragisierenden Ontotheologen, der verbannten Deuter, naiven Impressionisten und ihre Versuche, mit den Garaczi-Texten in einen Dialog zu treten, seit langem tot, sofern sie sich nicht der Kraft dieser Texte aussetzen, die gerade ihr Weltbild radikal hinterfragt und umstürzt.“ Farkas, Zsolt: „Kritikavita-kritika“ [Kritikstreit-kritik] In: *Jelenkor* 4/1996, 381.

11. Ein Textausschnitt aus *Plastik*: „Kein Rechtsstaat kann sich den Leichtsinns klemmender Riegel erlauben, kein Rechtsstaat kann sich den Leichtsinns erlauben, daß auch nur ein einziger seiner Staatsbürger – Dilettant oder nicht – mit einer Lilie vor seinen geistigen Augen bis zum Hals in der Marmelade sitzt, ich nenne die Fäkalien Marmelade, um das Wort nicht so oft aussprechen zu müssen, zwar vermindert man das Problem, wenn man es ausspricht, und das trifft auch auf einen Rechtsstaat in gesteigertem Maße zu.“ und aus *Nincs alvás!*: „Es war einmal ein Liebespaar. Die Montághs und die Kaposis, zwei alte und ehrwürdige Familien, hatten unverzüglich miteinander Freundschaft geschlossen; die Großmütter tauschten Strickmuster aus, die Mütter Rezepte, die Schwager Börsennachrichten, die Vettern Lego und Überraschungseier.“ (Larion és Laura [Larion und Laura])

12. Jauss, Hans Robert: „Die literarische Postmoderne – Rückblick auf eine umstrittene Epochenschwelle.“ In: Ders.: *Wege des Verstehens*. München 1994, 328.  
*Nincs alvás!* kann wie eine Sammlung von „Märchen“ gelesen werden, die von den Massenmedien integriert, verdreht und zertrümmert worden sind.
13. „Der Architext des Märchens bietet den Lesern einen Anhaltspunkt, darüber hinaus lenkt er kraftvoll den Spielraum ihrer Erwartungen hinsichtlich des Weltbezugs. Indem er wunderbaren, mythischen, imaginären und phantastischen Geschehnissen durch wahrheitsanaloge Elemente eine wirklichkeitsgleiche Gültigkeit verschafft, verleiht er den Textreferenzen einen eindeutig fiktiven Status. Das ist vor allem deshalb wichtig, weil das Denotat aller Komponenten der Textwelt entschieden durch die Sprache geschaffen wird.“ Bónus a. a. O., 88.  
 „Garaczi (...) bemüht sich um die Aufgabe der Ordnungsprinzipien seines eigenen Textes und um die Umwandlung der Gattung in einen bloßen Text. Im allgemeinen kommen nur sehr reduzierte gattungsmarkierende Gesten vor bzw. ununterbrochene Anspielungen auf die Gattung des Märchens, was wiederum ein solch weiter Gattungsbezug ist, daß er in Wirklichkeit nur den Modalitätsrahmen des Erzähltseins setzt (bzw. wird – und auch das ist wieder eine postmoderne Geste – die Grenzlinie zwischen Fiktion und Realität relativiert, von Anfang an sinnlos gemacht).“ Kulcsár-Szabó, Zoltán a. a. O., 192.
14. „Die Modalität und Vortragsweise des Märchens ermöglicht in ester Linie, daß die Wahrheitselemente der Fiktion nicht mit denen der Phantasie in Konflikt geraten. Denn die erinnerlichsten Stücke aus *Fancsikó és Pinta* [Fancsikó und Pinta] entstehen eben aus dem wechselnden Zusammenspiel von fiktiver Wahrscheinlichkeit und phantastischer Imagination.“ Kulcsár Szabó, Ernő: *Esterházy Péter*. Bratislava 1996, 25–26.  
*Nincs alvás!* bringt also die vergessenen oder unlesbar gewordenen Texte Esterházy aus der Zeit vor der Kanonisierung in die Gegenwart und macht sie „lesbar“. Es ist ein Zeichen der gegenseitigen Bedingtheit der Rhetoriken des Lesens, daß die Rezeption der Texte von László Darvasi (der das erfolgreichste Debüt der neunziger Jahre für sich verbuchen kann und der hinsichtlich der „Rückkehr“ zur „fabelartigen“ Prosa als Erneuerer kanonisiert wird) zum Teil ebenfalls von einer Rekreation der kleinen epischen Formen – Märchen und Legende – gelenkt werden.
15. Vgl. Kulcsár-Szabó, Zoltán a. a. O., 191.
16. Bónus a. a. O., 89.
17. An dieser Stelle ist die Formulierung vielleicht ein wenig „irreführend“: hier offenbart sich schwerlich etwas *über* etwas. Vielmehr „spricht“ das Sein – dem entfesselten Pathos des Interpretieren sei's verziehen.
18. „Auch Garaczis Roman zwingt nicht zur Lektürestategie des Fragmentes, auch hier geht es nicht um die fragmentarische Ersetzung irgendeiner Art grand recit, Großroman, originale Persönlichkeit usw., auch nicht um diesbezügliche Reminiszenzen, sondern darum, daß – durch die Zergliederung von Gattungszentren – eine andere Art ästhetischer Wahrnehmung ermöglicht wird.“ Kulcsár-Szabó, Zoltán a. a. O., 195.
19. Vgl. Kulcsár Szabó, Ernő: „A nyelv mint alkotótárs. Nyelviség és tapasztalat újabb irodalmunkban.“ [Die Sprache als schöpferischer Partner. Sprachlichkeit und Erfahrung in der neueren ungarischen Literatur.] In: *Alföld* 7/1995, 73.
20. Sándor Radnóti, der in seiner Analyse auf die Präsenz deutscher barocker „Stilmuster“ aufmerksam gemacht hat, die manieristisches „Form- und Gedankengut“ bewahren, erklärte die „Berechtigung“ dieser dem ungarischen Leser weniger bekannten Poetik mit der

werkbildenden Idee der Enigmatik, mit dem Aufruf zur Allegorese: „Doch das Geheimnis dieser Nicht-Bekanntheit, des Kontextes, des Stilexperiments stimmt sehr mit seiner emblematischen, Rätsel aufgebenden, geheimnisvoll und gelehrt tuenden Natur überein.“ Sándor Radnóti: „A labirintus“ [Das Labyrinth] In: Ders.: *Mi az, hogy beszélgetés?* [Was ist ein Gespräch?], Budapest 1988, 117.

21. Die topographischen, traditionsbezogenen und kulturellen Verweise, die auch in den Texten des ersten und zweiten Zyklus des Bandes vorhanden sind, ermöglichen die Konkretisierung *einer* sich bildenden Welt. Der Raum/die Zeit der weltartigen Imagination ist im ersten Falle eher im Deutschland (der Mitte) des 18. Jahrhunderts (Niedersachsen und Preußen) angesiedelt, im zweiten Fall mehr in Ungarn am Ende des 20. Jahrhunderts. Zugleich sind die Grenzen der Welten, die in den Text „hineingedacht“ werden können, relativ; ihre deutliche Identifizierbarkeit wird durch die sprachliche Imagination unmöglich gemacht.
22. Márton, László: *A nagy-budapesti Rév-üldözés* [Groß-Budapester Schrecken-Jagd]. Budapest 1984, 325–326.
23. „Stellen Sie sich einen Menschen vor, einen Lautenspieler, – so beginnt das Poem – der mit seinem Lied wilde Tiere zähmte, Felsen zum Weinem brachte... kommt Ihnen das nicht irgendwie bekannt vor? Na sehen Sie, so sind die guten Poeme, irgendwie scheinen sie uns immer bekannt zu sein. Mit diesem Lautenspieler geschah es einmal – Entschuldigung, daß ich es so kurz fasse, aber ich habe nicht versprochen, das Poem selbst zu erzählen, sondern seinen Inhalt zusammenzufassen – geschah es einmal, daß er eine verlor, in die er verliebt war, denn diese Gewisse war aus einem gewissen Grund unwiederbringlich gestorben. Soll ich sagen, daß die angebetete Frau ins Gras gebissen hat, und weitererzählen? Der Haken ist nämlich gerade, daß es keine Frau war. Stellen Sie sich vor, es war auch kein Mann. Sondern eine Schlange. Eine schöne, anmutige kleine Schlange. Wie man eine Schlange lieben kann? Das ist eine verfängliche Frage. Man legt sie an den Busen, nährt sie dort... das pflegt übel zu enden. Na, und die Schlange hat weder Arme noch Beine, man kann mit ihr nicht Karten spielen, nicht einkaufen gehen, und überhaupt gilt die Mehrzahl der Rechte und Pflichten, die das Leben mit sich bringt, für sie nicht. All das macht sie nicht liebenswürdig. ‚Man kann auch nicht mit ihr schlafen!‘ fallen Sie mir ungeduldig ins Wort. ‚Doch? Wie meinen Sie? Sie kann das Maul weit aufmachen? Sehen Sie, man muß an die Einzelheiten denken‘.“ Márton a. a. O., 302–303.
24. In der Allegorese Sándor Radnóti's wird die Labyrinth-Metapher zur „Deutung“ des Zentrums der Intention herangezogen: „Die Form und Idee des Labyrinths waren der tiefere Grund dafür, daß der Autor sich der manieristisch-barocken Tradition zuwandte.“ Radnóti a. a. O., 120.
25. Kulcsár Szabó, Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. Budapest 1991, 168.
26. Ein Beispiel für eine starke „Überinterpretation“ dieser Einsicht: „Die Wahrheit ist Fiktion und außer ihr – innen – ist nichts. (...) Aber was bleibt, wenn wir schon wissen, da diese Unterscheidungen keinen Sinn haben? *Vielleicht* die große und leere Stille und Reglosigkeit, die an die Mystiker erinnert, das Schweigen jenseits der Hoffnung“ Balassa, Péter: „Belül tágasabb? Márton László: „Menedék“ [Innen weiter? László Márton: Asyl] In: Ders.: *A látvány és a szavak* [Die Vision und die Wörter]. Budapest 1987, 207; 209.
27. Balassa a. a. O., 204.
28. In der Interpretation, die der linearen Logik der künstlerischen „Reifung“, der präpotenten Monologizität der Lesererwartung und der – auch der interpretierten Sprache nicht fremden –

Rhetorik der Übersteigerung folgt: „Denn auch in diesen Schriften waren alle jene Verfahren, Fakultäten, Gliederungen und Motive versammelt, die wir in den reifen, großen Werken finden können. Seine Erudition, von unvorstellbarer Dimension und Tiefe, gefärbt von einem etwas bizarren Interesse, seine unbegrenzte sprachliche Erfindungsgabe, sein Hang zur Mythologie und zum Barock, zu semantischen Allotopen und Wortspielen, zu selbstzerstörerischen Konstruktionen und zu imaginären Raum-Zeit-Welten. Mit *Menedék* und *Tudatalatti megálló* überzeugte er wieder jedermann von seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten, man könnte auch sagen, er weckte ständig wachsende Erwartungen – und das bedeutet natürlich, daß wir noch immer bekommen haben, was wir erwarteten.“ Csordás, Gábor: „Minden idő van, avagy az erudíció dicsérete“ [Alle Zeit der Welt, oder Lob der Gelehrsamkeit]. In: *Jelenkor* 11/1992, 918.

29. Balassa, Péter: „A fal és az üveg. Egy 68 utáni regény és egy 89 utáni útirajz. Nádas Péter Emlékiratok könyve és Márton László Átkelés az üvegen című művéről“ [Die Mauer und das Glas. Ein Roman nach 68 und eine Reisebeschreibung nach 89. „Buch der Erinnerung“ von Péter Nádas und „Glasüberquerung“ von László Márton]. In: *Holmi* 2/1993, 262–266.
30. „Mártons dichterische Phantasie wird von der Euridition gegliedert, und diese Gliederung ist in *Átkelés* stärker, reicher und farbiger als in den bisherigen Romanen.“ Csordás a. a. O., 919.

„(...) spätmittelalterliche Apokalypse, niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts, barocke Allegorie, die Alchimie und Heilkunst des 16. Jahrhunderts, besonders die Anatomie, alte Erdkunde; Geographie und Kartographie; Stomatologie und Prothetik, Faune und Flora wie bei Bosch, allegorische philosophische Dichtung, Rhetorik und Poetik des 16. und 17. Jahrhunderts (genauer gesagt: der Streit zwischen den beiden), statt moderner bürgerlicher Philosophie wie bei Nádas das Auftreten von Descartes und Kant, Philosophen der frühen Neuzeit, in einer außergewöhnlichen Beschreibung eines Mittagessens, die Optik als führender Wissenschaftszweig im 17. Jahrhundert, die Thematisierung der Körper-Geist-Problematik (von Descartes zurück bis in die Scholastik), der Briefwechsel zwischen Cartesius und Königin Christine, die ungarische Literatur der Kuruzenzeit, die Memoirenliteratur des 17. Jahrhunderts, die Bekenntnisse Ferenc Rákóczi, der Fürst, der *Discours de la méthode* liest, bzw. die zeitlich nächste Referenz: die Novalis' Romanauffassung im Streit mit dem Bildungsroman Goethes: der romantische Traumroman, die Jenenser somnambule Betrachtung.“ Balassa a. a. O., 265.

31. Von wenigen Ausnahmen abgesehen spielten die „exponierten“ Schriften, die Péter Balassa in dem Band *Üvegezés* [Glaserei, Budapest 1984] gesammelt hat, aus wirkungsgeschichtlicher Perspektive eine solche Rolle. Auf die Rezeption dieser Essay- und Studiensammlung werde ich noch eingehen.
32. Sándor Mészáros, der den starken differenzierenden Anspruch der Rezeptionsweise herausstellt, verweist *Átkelés* in einen großzügig umrissenen „neuen katastrophistischen“ Kanon und impliziert, daß der Roman im Zeichen einer Rhetorik des Lesens steht, in der aus der zeitgleichen Prosa nur das Werk Esterházy und Nádas' fehlt. Ich füge hinzu: der Essayist hat die Möglichkeit einer solchen „Grammatik“ der Lektüre zugleich ins Wanken gebracht. Vgl. Mészáros, Sándor: „A vég elhalasztása. Kitérők Márton László: Átkelés az üvegen című regényéről“ [Aufschub des Endes. Bemerkungen zum Roman Glasüberquerung von László Márton]. In: *Csipesszel a lángot*. [Mit der Pinzette die Flamme]. Budapest 1994, 200–208.
33. Als eine solche ist die Kritik von Gergely Angyalosi zu betrachten, die *Átkelés* stark ironisch liest und als „Metaroman“ der Prosaliteratur konfiguriert. Angyalosi, Gergely: „A »valóság«

csapdájában. Márton László: »Átkelés az üvegen« [In der Falle der „Wahrheit“. László Márton: Glasüberquerung]. In: *Nappali ház* 1/1993, 72–75.

34. „Und vermutlich ist das die auffälligste Schwäche des Werkes, seiner Manieriertheit: daß es in Material und Struktur spürbar machen will, was zu wiederholen ihm schon langweilig ist, das alles überflutende Chaos, das schwer ertragbare Gefühl der Relativität.“ Snée, Péter: „Márton László: »Átkelés az üvegen«“ [László Márton: Glasüberquerung]. In: *Kortárs* 9/1992, 115.
- Angyalosi bezeichnet das Werk in seinem erwähnten Aufsatz als „grandiose Niederlage“, weil es nicht in der Lage sei, „zum Monument seiner eigenen Niederlage, im weiteren Sinne der Niederlage der Prosaliteratur zu werden.“ Seine Argumentation ist jedoch deutlich spürbar auf Mártons ausgeklügeltes Gespür für Proportionen gerichtet, er kritisiert, aus Rezeptionsästhetischer Perspektive formuliert, die Überschätzung der „Belastbarkeit“ des Lesers. Angyalosi a. a. O., 73–76.
- Mein Interpreten-Ich schloß sich damals dieser Meinung an, und zwar mit etwas überdimensionierter Schärfe: Vgl. Szirák, Péter: „A bizonytalanság szabadsága“ [Die Freiheit der Unsicherheit]. In: Ders.: *Az Úr nem tud szaxofonozni* [Der Herr kann nicht Saxophon spielen]. Budapest 1995, 123.
35. Thomka, Beáta: „Torzkép vagy tükör? Márton László: »Tudatalatti megálló«“ [Zerrbild oder Spiegel? László Márton: Haltestelle im Unterbewußtsein]. In: Dies.: *Áttetsző könyvtár* [Transparente Bibliothek]. Pécs 1993, 212.
36. Thomka, a. a. O., 214.
37. Die Hypothese des „Dialogs“ mit der „jüngeren Vergangenheit“, so unter anderem mit der ungarischen sürrealistischen Prosa, mit István Sótérs *Fellegjárás* [Wolkenlauf] (Vgl. Szegegy-Maszák, Mihály: Posztmodern könyv időszerű jóslattal. Márton László: „Átkelés az üvegen“ [Postmodernes Buch mit zeitgenössischer Prophezeiung. László Márton: Glasüberquerung]. In: *Apollon* 1/1993, 172–173) kann aus dieser Perspektive auch durch andere intertextuelle Ansprüche, andere vorgängige Textwelten ergänzt werden, und so ist es vielleicht nicht übertrieben, auch das Lektüregebilde der Werke von Miklós Szentkuthy zu erwähnen, besonders aus dem Blickwinkel der polylogen Konkretisierung der Sprachwelt des Barock. Vgl. Tolcsvai Nagy, Gábor: „Szentkuthy és a nyelv“ [Szentkuthy und die Sprache]. In: *Literatura* 2/1992, 150.
38. Oláh, Szabolcs: „Az elröppenő madárka. Üvegezés. Műhelytanulmányok Márton László »Átkelés az üvegen« című regényéről“ [Das Vögelchen fliegt fort. Glaserei. Werkstattstudien über den Roman „Glasüberquerung“ von László Márton]. In: *Alföld* 9/1995, 34–35.
39. Vgl. Bónus, Tibor: „Átlépés az üvegen. Üvegezés. – Műhelytanulmányok Márton László »Átkelés az üvegen« című regényéről“ [Glasüberschreitung. Glaserei. Werkstattstudien über den Roman von László Márton]. In: *Jelenkor* 6/1995, 571.
40. Zur interpretativen „Differenzierung“, die offensichtlich auch den „Kritikstreit“ von 1996 generierte, siehe die zitierten Arbeiten von Tibor Bónus und Szabolcs Oláh.
41. Oláh, Szabolcs a. a. O., 37.
42. In seinem vielbeachteten Essay konstruierte Péter Balassa, indem er *Film* und *Megbocsátás* von Mészöly verglich, jenes zweigeteilte Rezeptionsschema, das die „narrationszentrierte“ der „fabelzentrierten“ Prosa gegenüberstellte. Und verallgemeinerte es zugleich zum „Paradigma“: „Nicht zufällig ist Mészöly den analytischen Weg des *Films* nicht weitergegangen (offensichtlich ging es nicht weiter), sondern hat sich *erneut der fabelzentrierten Prosa zugewandt und die narrationszentrierte Prosa hinter sich gelassen.* (...) Um die

charakteristischen Merkmale des neuen Abschnittes zusammenzufassen: die Rückeroberung der Fabelzentriertheit, aber nicht im traditionellen Sinne, sondern im Sinne der Chaos-Konstruktion (...). Weiterhin wichtig ist, daß die bekannten Zeichen der sprachlichen Selbstspiegelung und Auflösung in den Hintergrund gedrängt und daß Stil und Narration *als* Thema zweitrangig werden.“ Balassa: *Észjárások és formák* [Mentalitäten und Formen]. Budapest 1985, 114–115. Dieses prosapoetisch wenig gegliederte System übte eine starke Wirkung auf die Annahme von *Sátántangó* [Satanstango] und *Macskakő* [Kopfsteinpflaster] aus und beeinflusste die zeitgleiche Garaczi- und besonders die Darvasi-Rezeption entscheidend. Entschieden, wenngleich wenig reflektiert wiederholt Csaba Károlyi die von dieser Konstruktion bestimmte Narrative in seinem Aufsatz, der Kanonisierungsanspruch erhebt; Károlyi: „»Új« és »legújabb«? Az 1986 utáni prózáról“ [„Neu“ und „am neusten“? Über die Prosa nach 1986]. In: *Jelenkor* 2/1994, 129–135.

József Takáts signalisiert Bedenken im Zusammenhang mit der Kontinuität des Schemas, revidiert es aber nicht: Takáts: „Rövidtörténet, 1986, posztmodern“ [Kurzgeschichte, 1986, postmodern] In: Károlyi, Csaba (Hg.): *Csipesszel a lángot*. [Mit der Pinzette die Flamme]. Budapest 1994, 22.

43. 1993 habe, aus der heutigen Perspektive nicht unbegründet, auch ich der sich selbst stabilisierenden Strategie der postmodernen „tragisierenden“ Erwartungsstruktur große Bedeutung für die Entstehungsgeschichte der Bodor- und Darvasi-Rezeption beigemessen. Vgl. Szirák, Péter: „A bizonytalanság szabadsága“ [Die Freiheit der Unsicherheit]. In: Ders.: *Az Úr nem tud szaxofonozni* [Der Herr kann nicht Saxophon spielen]. Budapest 1995, 125–126.
44. „Die Anerkennung im Zusammenhang mit der Darvasi-Erzählung stützte sich auf Strategien, in denen die alternative Möglichkeit, die präferierte Konkurrenz zur Textileratur die sich nicht auf sprachliche Entitäten stützende Literatur sein kann.“ Palkó, Gábor: „A »Darvasi-történet«. Darvasi László: »A Kleofás-képregény«“ [Die „Darvasi-Geschichte“. László Darvasi: Der Kleofas-Bildroman]. In: *Alföld* 11/1986, 83.
45. Mikola, Gyöngyi: „A történet rehabilitálása. Darvasi Lászlóról“ [Die Rehabilitation der Fabel. Über László Darvasi]. In: Károlyi, Csaba (Hg.): *Csipesszel a lángot*. [Mit der Pinzette die Flamme]. Budapest 1994, 211. Die Rhetorik der „Transzendierung“ der Sprache und das Methodenbewußtsein halten die Bedeutungsbildung innerhalb des „mythisch-sakralen“ Horizontes, deshalb nimmt die Verfasserin nicht wahr, wie ihre „fabelzentrierte“ Konstruktion von ihrer eigenen Motivsuche untergraben wird. Aus der Perspektive der intertextualisierenden und psychoanalytischen Rezeptionsweise werden gerade diese nicht reflektierten Gebilde (Mythologem, Archetopos, ödipale Situation, Transgression usw.) aufgewertet. Vgl. Mikola a. a. O., 213–214.
46. „Meiner Meinung nach sind die Bezeichnungen ‚Rückkehr zur Fabel‘ und ‚Rehabilitation der Fabel‘ zur erfolgreichen Annäherung an diese Erscheinung nicht recht geeignet. Ich denke, hinsichtlich der Erzählweise und des *Verhältnisses* des Erzählers zur Fabel liegt die Betonung bei Darvasi nicht mehr auf der Artikulierbarkeit, sondern auf den (poetischen und weltbildlichen) *Konsequenzen* des Erzählens.“ Bónus, Tibor: „Mítoszok árnyékában. (Darvasi László prózájáról)“ [Im Schatten von Mythen. Über die Prosa László Darvasis]. In: *Alföld* 9/1994, 50–51.
47. Eine ähnliche Befürchtung formulierte Márton Szilágyi, als er in seinen Ausführungen über die „Übernahme“ der Schlußmuster der ungarischen Feuilletonnovelle darauf hinwies, daß durch die häufigen pointierenden Abschlüsse das „ständig zu erwartenden Unerwartete“

automatisiert werde. Szilágyi, Márton: „A pusztulás nyomai.“ (Darvasi László prózájáról) [Spuren des Untergangs. Über die Prosa László Darvasis]. In: Ders.: *Kritikai berek* [Hain der Kritik]. Budapest 1995, 152. Das Interesse des Lesers versiegt vermutlich, weil ambiguiierende Umfunktionierung der Abschlüsse ausbleibt.

48. Auch aus der Perspektive einiger differenzierter, von Intertextualität strotzender Texte des *Kleofás-képregény* [Kleofas-Bildroman, 1995] spricht, Péter Balassa zufolge, die Vereinfachung und übertriebene Präsenz des Traditionsgeschehens: „Diese kritische Naivität ist doch keine Rückkehr zur Erzählweise des 19. Jahrhunderts, sondern in ihrer kindlichen Evidenz ist all das vorhanden, was seit Kosztolányi in der ungarischen Literatur geschehen ist.“ Und der nun folgende „Einspruch“ zwingt die Selbstreflexion von Autor und Leser in enge ideologische (narzistische) Schranken: „wenn er hier eine außergewöhnliche Begabung vorgaukelt, daß er nämlich über alle Maßen gut erzählen könne, wenn er vorgaukelt, daß man seine Werke problemlos genießen, ja sogar auskosten könne, dann ist es freilich möglich, dann ist es zu fordern, ja geradezu unumgänglich, daß er über all das die Oberhand gewinnt. (...) Sieh her, Laci, hier erzählt jemand sehr gut. Sieh dich vor, Laci, sage ich voller Sympathie und Achtung.“ Vgl. Balassa, Péter: „Darvasi és Borgognoni. Bemutató“ [Darvasi und Borgognoni. Vorstellung]. In: *Jelenkor* 1/1995, 85–87.

49. Szilasi, László: „Jánoskám, egyetlenem – mégis oly sokféle. Darvasi-trilógia, ráadásal“ [Jánoska mein einziger – und dennoch so vielfältig. Darvasi-Trilogie mit Zugabe]. In: *Nappali ház* 2/1995, 85–93.

50. „Die *ein förmige* Lektüre, wie auch immer sie geartet ist, macht sowohl den Text als auch den Leser arm. Und das tut, meine ich, keinem von den beiden gut.“ Szilasi, László a. a. O., 86.

„Der niedergeschriebene Text hat sich inzwischen nicht geändert, nur die Art, wie er gelesen wird: nicht mehr der Autor ist es, der die Fabel vorantreibt, sondern die Leser – die über dieses Vorantreiben dann vom Autor Rechenschaft verlangen – ist denn das nicht eigenartig?“ Szilasi, László a. a. O., 88.

Wie werden sei ärmer: beide gleichzeitig oder jeder für sich? Wie ist das Verhältnis zwischen Text, Leser und Lesart? Wie sind sie einander ausgeliefert? Wie kann der „niedergeschriebene Text“ für sich existieren? Ist es nicht der Leser, der liest? Wenn er liest, treibt er dann seine Sehnsüchte voran und zerliest so den *ursprünglich* guten Text?

51. Die Wertung der Ereignisse ist eine Frage der Perspektive: Tante Viola hat offensichtlich ein anderes Verhältnis zu den Geschehnissen als Koller, Koller ein anderes als Kenyeres, wieder ein anderes der Erzähler, der „implizite Autor“, und was am wichtigsten ist: der Leser hat ganz sicher ein anderes Verhältnis zu ihnen. Besser gesagt: der Leser, der seine eigene Perspektive nicht zugunsten der einzelnen Perspektiven aufgibt, der sich aber bemüht, das Zusammenspiel der Perspektiven im Iserschen Sinne zu konstruieren. Szilasis Interpretationsmodus verlangt hier eine ähnliche Formel wie in denjenigen seiner Schriften, die Tibor Bónus zum Gegenstand seiner Kritik gemacht hat. (siehe dazu Bónus, Tibor: „A »Nincs alvás!« és a prózakritika“ [„Nincs alvás“ und die Prosakritik]. In: *Jelenkor* 1/1996, 85–86.

Zur Kritik der Zufälligkeit der Bedeutungsgebung, die in der Interpretation von *Koller, a férj* [Koller, der Ehemann] realisiert wird, siehe: H. Nagy, Péter: „Redundanciák retorikája.“ (Darvasi László: „A Borgognoni-féle szomorúság“) [Rhetorik der Redundanzen. László Darvasi: Die Borgognoni'sche Traurigkeit]. In: *Tiszatáj* 4/1996, 82.

52. In der geglückteren Erzählbänden (*A veinhageni rózsabokrok* [Die Veinhagener Rosensträucher] und *A Kleofás-képregény* [Der Kleofas-Bildroman]) impliziert die Komplexität

der Texte Darvasis eine viel gegliedertere Rhetorik des Lesens als die, die er in seinen Interviews, in seinen Selbstdarstellungen skizziert. Man kann sagen, daß, im Gegensatz zu Esterházy oder Garaczi, die Differenz zwischen der *Maske* des Autors und dem Implikat der Texte denkbar groß ist. Erstere „spielt“ die kanonisierte (differenzierte) Rezeptionsweise gegen die Fiktion der Journalistenrolle vom Anfang des Jahrhunderts „aus“, und es ist kein Zufall, daß die Feuilletonnovellen, die unter dem Pseudonym Ernő Szív erschienen (*A vonal alatt* [Unter dem Strich], 1994) das besondere Interesse der spätmodernen Verstehensweise fanden, denn in ihnen „öffnet sich der ästhetische Horizont der Literaturinterpretation“ (Mészáros, Sándor: „Darvasi (műfaj)váltásai“ [Darvasis (Gattungs)wechsel]. In: *Nappali ház* 2/1995, 82), und zwar verbunden mit der restitutiven Sehnsucht nach der „Besiegbarkeit“ der Zeit. Deshalb konnte in der Argumentation einiger kaum als distanzierte Analysen zu bezeichnender Texte die oben skizzierte „Selbstanalyse“ des Autors eine recht große Bedeutung erlangen. Vgl. Bombitz, Attila: „A történet folytatása. (Darvasi László históriáiról, legendáiról, képregényeiről, és ami még hozzá tartozik)“ [Die Fortführung der Fabel. (Über die Historien, Legenden, Bildromane von László Darvasi, und was noch dazu gehört). In: *Tiszatáj* 1/1997, 86–93.

53. „durch die vorgetragene Ereigniskette wird eine bislang stabil geglaubte Zeichenrelation neu interpretiert, rekontextualisiert, denn die Kohärenz der Bezeichnung und der Rede über sie (des Bezeichnenden und des Bezeichneten) wird aufgelöst – damit wird die integrative Funktion des Titels in Anführungszeichen gesetzt, und zugleich werden die Abweichungen von den fertig übernommenen Narrativen, die Entfernungen und Brisuren, legitimiert.“ H. Nagy, Péter a. a. O., 82.
54. Dazu zählen die Textpartien, die sich in die „Lücken“ der metonymischen Struktur einfügen: „Der Gehorsam sprach bei ihnen zur Erde und neigte sich den Himmel.“ „Nun aber gleicht das Erbarmen dem Grundwasser.“ (*Exhumálás* [Exhumierung]), und die auch als „Kumulation“ ästhetischer Muster erscheinen: „Géza Koller, der einsame, verbitterte, humorlose Mann mit dünnem Haar, korrigierte gerade Klassenarbeiten. Er startete Tante Viola an, als stände Bálint Balassi [ungarischer Dichter des 16. Jahrhunderts; Anm. d. Übers.] persönlich vor ihm, gerade unter den Mauern Esztergoms hervorgekommen, (...) einst mochten hier Kleinbürger, früh kahl gewordene Beamte und Kassiererehefrauen geträumt haben (...) Ein verlegene, unangenehme Stille machte sich zwischen ihnen breit.“ (*Koller, a férj* [Koller, der Ehemann]) „Unschuld, wiederholte der Blinde, und plötzlich wurde sein Gesicht so tief, wie wenn ein fremder Stein frühmorgens ins Wasser geworfen wird. (...) Als zöge er an einem hängengebliebenen Eimer, den er zuvor der vergeblichen Tiefe eines Brunnens anvertraut hatte. (...) Als konnte er die joviale Zuverlässigkeit der uniformierten Kontoristen, die Ruhe der Kunden, das Kratzen der Federn, die Bittgesuche schreiben, die rücksichtsvolle Stille des Wartens, die auf die Person zugeschnittene Hoffnung beim Öffnen der Tür seit langem“ (*Sipos, a jó* [Sipos, der Seher]).
55. „Darvasis Erzähler sprechen manchmal in zu gewählten Sätzen, die wir ihnen aufgrund ihres bisherigen Sprachgebrauchs (konstruierte, aber dennoch der Alltagssprache ähnliche Rede) nur schwer als ihre eigenen abnehmen können. Diese Stilbrüche haben oft auch eine poetische Funktion: Indem sie den Rezipienten aus der Verfolgung der primären Bedeutungsebene der Erzählung kippen, lenken sie die Interpretation auf ein metaphorisches, zuweilen sogar metaphysisches Niveau.“ Bónus a. a. O., 48.
56. Palkó, Gábor a. a. O., 85.