



2004

HUNGARIAN STUDIES

*Volume 18
Number 1*

CONTENTS

Juliane Brandt: Zum reformierten Konzept der Arbeit in Ungarn im 19. Jahrhundert

Péter Dávidházi: Bedrängnisvolle Vergangenheit im Hafen der nachträglichen Redaktion – Schicksalsdeutung im *Galeerentagebuch* von Imre Kertész

Gábor T. Molnár: Translatability and Tautological Structures – *Tristram Shandy* and Győző Határ's Hungarian Translation

Ferenc Takács: Gyula Krúdy and *Szindbád*

HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association for Hungarian Studies
(Nemzetközi Magyarstudományi Társaság)

Hungarian Studies appears twice a year. It publishes original essays – written in English, French and German – dealing with aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is an international forum of literary, philological, historical and related studies. Each issue contains about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address. Only original papers will be published and a copy of the Publishing Agreement will be sent to the authors of papers accepted for publication. Manuscripts will be processed only after receiving the signed copy of the agreement.

Hungarian Studies is published by

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19.
Homepage: www.akkr.hu/journals/hstud

Order should be addressed to AKADÉMIAI KIADÓ,
H-1519 Budapest, P.O. Box 245, Fax: (36-1) 464-8221, E-mail: journals@akkr.hu

Subscription price for Volume 18 (2004) in 2 issues EUR 150 + VAT, including online access and normal postage; airmail delivery EUR 20.

Editorial address

H-1067 Budapest, Teréz körút 13. II/205–207. Telephone/Fax: (36-1) 321-4407
Mailing address: H-1250 Budapest, P.O. Box 34, E-mail: hstudies@sanni.iti.mta.hu
Homepage: www.bibl.u-szeged.hu/filo

Editor-in-Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

Richard Aczel
Gábor Bezeczky
József Jankovics
Peter Schimert

Advisory Council

Loránd Benkő (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), László Kósa (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest), Denis Sinor (Indiana University, Bloomington), Bo Wickman (University of Uppsala)

© Akadémiai Kiadó, Budapest 2004

HStud 18 (2004) 1

HUNGARIAN STUDIES

VOLUME 18, 2004

CONTENTS

NUMBER 1

| | |
|--|-----|
| <i>Anna Gács: Was zählt's, vor sich hin murmelt? – Fragen über die Situation und Autorisation in der Prosa von Imre Kertész</i> | 3 |
| <i>Péter Dávidházi: Bedrängnisvolle Vergangenheit im Hafen der nachträglichen Redaktion – Schicksalsdeutung im Galeerentagebuch von Imre Kertész</i> | 29 |
| <i>Juliane Brandt: Zum reformierten Konzept der Arbeit in Ungarn im 19. Jahrhundert</i> | 39 |
| <i>Mihály Szegedy-Maszák: National Literatures in the Age of Globalisation</i> | 63 |
| <i>Gábor T. Molnár: Translatability and Tautological Structures – Tristram Shandy and Győző Határ's Hungarian Translation</i> | 73 |
| <i>Ferenc Takács: Gyula Krúdy and Szindbád</i> | 99 |
| <i>Péter S. Szabó: The Christian Interpretation of the Concepts of Labour and Social Progress in the Works of Ottokár Prohászka</i> | 107 |

BOOK REVIEW

| | |
|---|-----|
| MIKLÓS RADNÓTI: <i>Forced March</i> (Mihály Szegedy-Maszák) | 121 |
|---|-----|

CONTRIBUTORS

BRANDT, Juliane

DÁVIDHÁZI, Péter

GÁCS, Anna

MOLNÁR, Gábor T.

SZABÓ, Péter S.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály

TAKÁCS, Ferenc

Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für
Geschichte, Lehrstuhl für Geschichte

Ostmitteleuropas, Berlin, Deutschland
Institut für Literaturwissenschaft, UAW,
Budapest, Ungarn

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest,
Ungarn

Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

University of Pécs, Pécs, Hungary

Indiana University, Bloomington, IN, USA

Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary

WAS ZÄHLT'S, VOR SICH HIN MURMELT?

FRAGEN ÜBER DIE SITUATION UND AUTORISATION IN DER PROSA VON IMRE KERTÉSZ

ANNA GÁCS

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest
Ungarn

Die Werke von Kertész, seine Texte, die mit sturer Konsequenz am Wesen des Selbstgesprächs, der monologischen Rede festhalten, sind nicht vom Aspekt der Fortsetzbarkeit zu verstehen und ihre Bedeutung ist nicht aus diesem Gesichtspunkt zu beurteilen. Es scheint wichtiger zu sein, die komplexen Fragen seiner Prosa zu beachten, die gleichzeitig die Dilemmata, Paradoxa, Wege und Aporien, die immer zum selben Problemkreis führen, interpretieren und demonstrieren. Nämlich auf Grund welcher literarisch-poetischen Strategien die geschichtlichen Erfahrungen eines Europas des 20. Jahrhunderts interpretiert und vermittelt werden können, die die Vorstellungen der kreativen Persönlichkeit sowohl auf dem Gebiet des gesellschaftlichen Zusammenlebens als auch auf dem der literarisch-künstlerischen Gestaltung erschüttert haben.

Schlüsselwörter: Rezeptionsgeschichte, Typen von Autorität, Determination, Subjektivität, Freiheit, Schicksal

Ein Rezensent urteilt, er diskutiert nicht. Doch die Werke von Imre Kertész regen die Rezensenten einen nach dem anderen zur Diskussion an, und nicht nur *par excellence* seine nichtfiktionalen Texte, seine Essays und Vorträge, wo eine kritische Rhetorik eher selbstverständlich ist,¹ nicht nur das *Galeerentagebuch*, das im Grenzbereich von Essay, Dokumentation und Fiktion verfaßt wurde,² sondern auch jene seiner narrativen Werke, die als Fiktion, als Belletristik zu lesen sind.³

Die Rezeption von Kertész ist auch überdies sehr verwirrend; die ungarische Rezeption zeugt von ziemlich großen Meinungsverschiedenheiten. In den achtziger-neunziger Jahren stellte einer der damals bestimmenden Persönlichkeiten der literarischen Rezension, Zoltán András Bán, mit einer Geste seine Prosa in den Mittelpunkt der zeitgenössischen ungarischen Romanliteratur. Im Band, der seine Rezensionen beinhaltet, stellt er der Studie über den Roman *Fiasko* ein Motto von János Erdélyi voran: „Der künstlerische Lorbeerkrantz kann nie zu spät kommen; den bringt die gerechte Zukunft mit sich; aber daß ein Autor erleben kann, daß ohne ihn zwar Romane existieren würden, doch es keine Romanliteratur gäbe, ist

der allergrößte Ruhm.“⁴ Der erste Teil des Mottos verweist offensichtlich darauf, daß die ungarische Rezension der Ansicht von Bán nach die Prosa von Kertész unter ihrem Wert behandeln und eine zukünftige Zeit diesen Irrtum einmal berichtigen würde. Diese Anschuldigung, nämlich daß die Rezension von diesem Lebenswerk keine Notiz genommen hätte, tauchte im Zusammenhang mit der Verleihung des Nobelpreises an Imre Kertész in vielen publizistischen Schriften und Medienberichten auf, doch diese bündige Behauptung scheint die Reihe der Rezensionen und Studien, die sich mit Kertész-Texten auseinandersetzen, zu widerlegen.⁵ (Eine andere Frage ist, daß Kertész vor der Nobelpreisverleihung der breiteren Öffentlichkeit weniger bekannt war als einige andere Autoren der zeitgenössischen Literatur, was jedoch im allgemeinen nicht der Rezension zur Last gelegt werden kann und eher zur Problematik der Darstellung der Literatur in den Medien führt, worauf ich hier gleichwohl nicht eingehen will.) Der zweite Teil des Mottos von Bán ist schwieriger zu interpretieren: Entweder legt er nahe, daß die Prosa von Kertész die Landkarte der ungarischen Romanliteratur neu interpretiert, umzeichnet, oder daß seine Romane auf die zeitgenössische Prosa prägend ausgewirkt haben. Wenn auch die Anschuldigung, daß die ungarische Rezension die Texte von Kertész negliert hätte, ungerecht zu sein scheint, ist es Tatsache, daß hinsichtlich der Beurteilung des Lebenswerkes in den neunziger Jahren unter den führenden Literaturwissenschaftlern keineswegs ein Konsens herrscht. Im Gegensatz zu der betonten Würdigung durch Bán kommt in der Literaturgeschichte von Ernő Kulcsár Szabó, der ungefähr ein Dutzend Autoren behandelt oder zumindest erwähnt, und dessen Kanon unter anderem durch die Nähe zu den westeuropäischen literarischen Prozessen bestimmt wird, der Name von Imre Kertész nicht einmal vor.⁶ Die Situation wird dadurch noch komplizierter, daß Kertész – der, obwohl diese Erkenntnis in der heimischen Rezension noch auf sich warten läßt, Bán zufolge mit seiner Prosa Literaturgeschichte schreibt, laut Kulcsár Szabó jedoch keine nennenswerte Rolle in der sich den westeuropäischen Tendenzen allmählich nähernden ungarischen Literatur nach 1945 spielt – zu den wenigen ungarischen Autoren gehört, die sich tatsächlich eines bedeutenden westeuropäischen, vor allem deutschsprachigen Bekanntheitsgrades und Erfolges rühmen können.

Zwischen den beiden Extremen der ungarischen Rezeption finden sich solche Interpreten, die das Œuvre von Kertész und vor allem den *Roman eines Schicksallosen* als eine wichtige Station der postmodernen Romanliteratur bezeichnen, der mit der Prosa von Péter Nádas und Géza Ottlik verwandte Züge aufweist, aber den Schlüssel zu seiner Kanonisierung darin sehen, daß sie die Interpretationsweise der anderen Kertész-Würdiger ablehnen, da diese anachronistisch und mimetisch ist und sich auf die Erlebnisdarstellung stützt, die auf das erzählende Ich zurückzuführen ist. Wahrscheinlich müssen wir auch in der Frage nach dem erzählenden Ich die Antwort dafür suchen, weshalb Kulcsár Szabó dem Lebenswerk von Ker-

tész keine Bedeutung zumißt. Das eine Motto zu seiner Literaturgeschichte entlehnt er von Antal Szerb: „... das wirkliche Gebiet der Literaturgeschichte als Literaturwissenschaft ist das Nicht-Ich, die suprapersönlichen Verflechtungen im Werk“.⁸ In seinem Überblick über die ungarische Literatur in der Periode zwischen 1945 und 1991 bedeutet das für ihn nicht nur die Erfassung der literaturgeschichtlichen Prozesse anstatt der Präsentation der voneinander isolierten Autoren, sondern auch eine Norm: In der Auffassung von Kulcsár Szabó bedeutet das Persönliche, das Bekennende zumeist ein Handicap gegenüber der Textgestaltung, die die Persönlichkeit vage werden läßt, degradiert, auflöst oder zerschreibt. Diese Vorstellung über die literaturgeschichtliche „Entwicklungsrichtung“ ist offensichtlich im Konsens z. B. mit dem vielzitierten Gedanken von Barthes über den Tod des Autors, gleichzeitig jedoch verdeckt sie, daß – obwohl im Lebenswerk von Kertész der Frage nach der Autorenschaft tatsächlich eine zentrale Rolle zufällt – dies keineswegs die problemlose „Überschreibbarkeit“ der Persönlichkeit bedeutet oder den unreflektierten Glauben an eine sprachliche Repräsentierbarkeit der Erfahrungen und auch nicht, daß die Texte von Kertész die Überzeugung bekunden würden, daß in ihnen das erzählende Ich selbstverständlich dem Leser (oder dem Autor) zur Verfügung stehen. Für Kertész artikuliert sich die Frage nach der Autorenschaft in erster Linie nicht von sprachphilosophischen Gesichtspunkten her, sondern aus anderen Perspektiven der erzählenden Autorität.⁹ Das bedeutet aber keineswegs, daß seine Texte nicht Anspruch auf eine besondere Beachtung erheben.

In der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts versuchen die Kritiker der anonymen Textualität, die post mortem Erforscher der Frage nach dem Autor, für solche theoretischen und literarischen Tendenzen zu sensibilisieren, die auf den Trümmern des dekonstruierten Subjekts die möglichen Quellen der Autorenschaft suchen, die Strategien, die mit der partiellen, geschichtlichen, geographischen und gesellschaftlichen Situation der literarischen Autorenschaft verbunden sind. Das Lebenswerk von Imre Kertész – da sind seine Romane, Novellen und Essays sowie Vorträge gleichermaßen gemeint – ist mit Sicherheit innerhalb des Rahmens dieser Tendenzen zu interpretieren, bzw. ist innerhalb der zeitgenössischen ungarischen Literatur vielleicht seine Prosa diejenige, in der diese Fragen am plastischsten und komplexesten erscheinen. Vielmehr meine ich, daß abgesehen von der offensichtlichen Bindung von Kertész zu der Literatur der deutschen Moderne, gerade diese Art seiner Sensibilität und seines Interesses den Schlüssel zu seinem westeuropäischen Erfolg bildet: Die Autoren und Werke der osteuropäischen Literatur finden leichter Zugang zum ausländischen Publikum, wenn sie *auch* als literarische Dokumentation der Geschichte und des geistigen Klimas dieses geographischen Raumes gelesen werden können.¹⁰ Nebenbei erwähnt, ist der Aspekt des Kertész-Lebenswerkes – der mit dem Problem der legitimen Autorenschaft(en) zusammenhängt, die sich inmitten der intellektuellen-moralischen-

politischen Konditionen, die die Folge der Bedingungen *und* des Abdruckes der zwei aufeinanderfolgenden totalen Diktaturen sind, konstruieren lassen – der Punkt, bei dem die Kritiker am ehesten mit Kertész zu diskutieren beginnen.

Im folgenden versuche ich zuerst zu zeigen, wie die Werke von Kertész diese Konditionen, diese Situation, in der notwendigerweise die Autorität des Autors, die Krise der legitimen Sprecherposition erscheint, darstellen. Danach möchte ich die Autoritätstypen vorstellen, die in den Texten vorkommen und die gleichzeitig ihre Gültigkeit in Zweifel ziehen.

Um einen weiteren Schritt zu machen, kann ich ein Problem nicht umgehen, und zwar die Erklärung dafür, wieso ich das gesamte Lebenswerk von Kertész als den Gegenstand dieser Analyse betrachte, das sowohl Essays als auch fiktive, belletristische Texte umfaßt. Die Antwort ist wahrscheinlich kaum darin zu suchen, daß die Romane von Kertész kürzere und längere Essayteile enthalten, die zu seinen anderen Essays in enger gedanklicher Verwandtschaft stehen, denn das würde dazu führen, daß die Romane und Novellen ebenso als diskursive Texte zu lesen sind. Eine Legitimation ist eher auf der anderen Seite zu suchen: Auch in den Essays selbst ist die erzählende Identität nicht problemlos, sie ist „transparent“, die meisten seiner nichtfiktionalen Prosatexte und Vorträge demonstrieren den Prozeß, wenn er auf die Bühne tritt, vor unseren Augen mit Hilfe von diskursiven und narrativen Mitteln Gestalt annimmt, sich der durch die gegebenen Gelegenheit, Situation und Umstände bedingte Redner erschafft.¹¹ Und vice versa: Auch die Rhetorik der fiktionalen Texte ist oftmals vortragmäßig – die Narration ist oft in einen solchen Rahmen eingebettet, die auf die Situation verweist, die die Erzählung zustande kommen ließ: Die erste Hälfte des Romans *Fiasko* kann dafür als Beispiel angesehen werden, aber viel markanter erscheint diese Geste in *Die englische Flagge*. „Wenn ich die Geschichte von der englischen Flagge jetzt vielleicht doch erzählen wollte, wozu man mich vor einigen Tagen – oder Wochen – in einer Runde von Freunden ermunterte...“ – lautet der erste Satz der Novelle.¹² Dieser Verweis auf die Runde von Freunden, auf die Auslöser der Erzählung, kehrt regelmäßig wieder, das fiktive Publikum erhält ein immer deutlicheres Gesicht und auch das Verhältnis zwischen ihm und der erzählten Geschichte wird zunehmend komplexer, so auch die Rolle, die Situation des Erzählers. In den Texten von Kertész erscheinen das Denken, das Sprechen, das Schreiben und auch das Ich als inszeniert; das Sprechen ebenso wie das Erzählen, der Sprecher ebenso wie der Erzähler sind zugleich Produkt und Interpreten der Sprechsituation.

Natürlich kann im allgemeinen gesagt werden, daß sowohl die belletristischen wie die nichtfiktionalen Texte ihre Sprecher konstruieren, und in diesem Gesichtspunkt kann auch keine scharfe Grenzlinie zwischen ihnen gezogen werden. Im Falle von Kertész kann jedoch die Frage nach der Organisation des Lebenswerkes auch aus einer anderen Richtung gestellt werden: In seinem Fall ist nicht einfach nur von der thematischen und poetischen Wiederholung und Parallelität

der Texte die Rede, sondern auch davon, daß wir in ihnen auffallend häufig auf Zitate, Mottos und Reflexionen aus früheren Werken stoßen. In der Rezeption taucht immer wieder die Behauptung auf, daß die Romane und Erzählungen von Kertész oft einer Parabel gleichen.¹³ Unabhängig davon, inwieweit einander die Narratoren und Sprecher gleichen oder sich unterscheiden, d. h. ohne daß wir unbedingt die Reihe der Texte als den Monolog einer einzigen Person lesen würden, erscheint der Prozeß des Lebenswerkes, die Einheit von Fiktion und Nichtfiktion schon von *Fiasko* an als eine Parabel: die Parabel der *work-in-progress* Suche und Erschaffung einer autoritativen Autorenposition.

Geschichtlich-geographische Astrologie

Im ersten Teil des Romans *Fiasko* blättert der Protagonist, der Alte, der vielleicht mit dem Autor des zweiten Teiles identisch ist, in seinen alten Aufzeichnungen und stößt auf eine Reflexion, die im Roman bereits in erster Person Singular zitiert wird. Der Verfasser der Aufzeichnung (vielleicht der Alte selbst, als er noch jung war) blättert in Goethes Autobiographie und kommentiert diese:

Ich nehme ein Buch aus dem Regal. Dem Band entströmt Moderge-
 ruch – die einzige überlieferbare Spur eines vollendeten Werkes und
 eines erfüllten Lebens im Raum: Bibliotheksgeruch. ‘Am 28. August
 1749, mittags mit dem Glockenschlag zwölf, kam ich in Frankfurt
 am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne
 stand im Zeichen der Jungfrau und kulminierte für den Tag; Jupiter
 und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Sa-
 tum und Mars verhielten sich gleichgültig: nur der Mond...’ – Nun
 ja, so muß man geboren werden, [...] Der glückliche Augenblick ist
 von der kosmischen Ordnung nur für eine einzige Geburt vorgese-
 hen. Das Genie, der große Schöpfer, betritt die Erde als mythischer
 Held. [...] Jede Handlung, jeder Gedanke von ihm ist von Bedeu-
 tung, da sie die Motive der Vorsehung in sich tragen; jede Äußerung
 ist mit den symbolischen Zeichen einer paradigmatischen Entwick-
 lung behaftet. ‘Ein Dichter’, wird er später sagen, ‘muß eine Her-
 kunft haben, muß wissen, woher er stammt.’

Ich glaube, er hat recht: das ist tatsächlich das Wichtigste. Nun
 denn, als ich das Licht der Welt erblickte, stand die Sonne im Zeichen
 der bis dahin größten Weltwirtschaftskrise, [...] ein Parteiführer na-
 mens Adolf Hitler wendete mir auf den Seiten seines Werkes ‘Mein
 Kampf’ ein verdammt unfreundliches Antlitz zu, das erste, *numerus
 clausus* genannte Judengesetz stand im Zenit meiner Konstellation,
 ehe die darauf folgenden an seine Stelle rückten. Sämtliche irdischen
 Zeichen (von den himmlischen verstehe ich nichts) bezeugten die
 Überflüssigkeit, mehr noch: Unvernünftigkeit meiner Geburt. [...]

Genug, es lohnt nicht, meiner Herkunft nachzuspüren: ich habe keine. Ich bin mitten in einen Prozeß hineingetröpft, den ich, dem angeborenen trügerischen Zeitgefühl entsprechend, für einen Anfang hielt.¹⁴

Das Goethe-Zitat und der Kommentar dazu stellen eine ideal-charakteristische Schaffensposition dar, dessen Schlüssel, wie es scheint, in irgendeinem Außer-der-Zeit-sein liegt – noch dazu doppelt: Einerseits deswegen, weil der Schöpfer seine Situation nicht durch die geschichtliche Zeit definiert, andererseits – aber wahrscheinlich gerade daraus folgend – ist es ihm möglich, sich durch seine Werke der Nachwelt zu „hinterlassen“. Über diese beiden unterschiedlichen Zeiten schreibt er in einem letzten Passus seines *Galeerentagebuchs*:

Der Mensch hat ein grauenhaftes Leben – die Geschichte –, und er hat die Erzählung von der Welt, mächtig und viel weiser als er, in der er zur Gottheit, zum Magier wird; und diese Erzählung ist genauso ein Wunder, wie sein geschichtliches, 'reales' Leben etwas Unglaubliches ist.¹⁵

Im zitierten Teil von *Fiasko* stellen das matroschkahafte Ineinander-gebettet-sein der Texte und die durch sie skizzierten drei Figuren – der große Schöpfer, dem die Vorsehung einen nur ihm vorbehaltenen Platz in der Weltgeschichte sichert, der Verfasser der Aufzeichnungen, sich selbst ihm gegenüberstellt und seine eigene Situation und Geschichte, seine Überflüssigkeit reflektiert und der Alte, der diese Zeilen liest und nicht fähig ist, zu schreiben – die Stationen eines Niederganges dar. Im Verlauf dieses Niederganges überläßt der triumphierende Schöpfer, der seine Bedeutsamkeit und seine Autorität in der Individualität seiner Persönlichkeit trägt, seinen Platz der Gestalt, die quasi als Schnittpunkt der geographisch-geschichtlichen Umstände zustande kommt, weder Tradition noch Individualität besitzt, was notwendigerweise zur Unmöglichkeit des Schreibens führt. Diese Unmöglichkeit erzählt und demonstriert der erste Teil des Romans: Der Alte ist nicht in der Lage zu schreiben – erfahren wir aus dem Text, der sich ständig selbst wiederholt und sich in die Sackgasse der Selbstreflexion hineinmannövriert.

Man kann sagen, fast alle „Helden“ der Kertész-Texte sind Gefangene der durch die Raum-Zeit-Koordinaten bestimmten Determinationen, das *Ich*, das unfähig ist, sich selbst zu erschaffen, ist das Produkt einer Periode, in der die große Erzählung des Individuums, das fähig war, über das Heldentum und die Tragik zu berichten, unterbrochen wurde. Eine der Antriebsfedern dieser Texte ist die Frage, was es bedeutet, unter solchen Bedingungen, die die Persönlichkeit liquidiert, zu schreiben, da eben der Denkweise von Kertész zufolge Literatur nur Produkt einer Persönlichkeit sein kann, die fähig ist, sich über die Determinationen hinwegzusetzen. (Genauer gesagt – Kertész spricht ja nicht von der

Autorenschaft im Sinne von Quelle und Ursprung – ist die Überwindung der Determination durch das gegenseitige Erzeugen der Schrift und der Persönlichkeit vorstellbar.) Oder man könnte es, um auf die theoretischen Ausführungen über die Autorenschaft zurückzuverweisen, auch so formulieren, daß die Frage von Kertész in Erfahrung bringen will, wie es denn möglich sei, wer die Erzählung über die Liquidation der Persönlichkeit, die dazu fähig war, dann noch erzählen kann. „In face of the current trend towards the massive deconstruction of subjectivity“ – wie Nancy K. Miller den Hintergrund der problematischen Formgebung des kritischen Subjektes nennt¹⁶ – bedeutet das für Kertész die Erfahrung der Geschichte. Die Erfahrung der beiden aufeinanderfolgenden totalitären Diktaturen, wobei eine besondere Betonung auf dem Ausdruck *beiden* liegt, da die Wiederholung, in den Augen von Kertész die osteuropäische Erfahrung dieser gegenseitigen Verstärkung, die hier Lebenden mit dem Mehr an Wissen ausgestattet hat, daß der Totalitarismus kein Irrtum, keine Panne war, sondern eine Notwendigkeit, ein Weltzustand, der eintreten mußte, und mit der Tradition, die zu ihm führte, gleichzeitig aufgeräumt, sie ungültig und gezeigt hatte, daß sie nicht mehr fortgesetzt werden kann. Laut der Interpretation von Kertész ist die osteuropäische Geschichte, zumindest bis zum Ende der neunziger Jahre, oft viel realer, und scheint eine Erfahrung – als essentieller Ausdruck der allgemeinen europäischen mentalen Krise – zu sein, die freier von Illusionen ist als in Kertész' Augen die Vorstellung der westlichen Intellektuellen über die Fortsetzbarkeit der Erzählung über die Freiheit und die Autorität der Individualität. Kertész erklärt dem westlichen Publikum die unterschiedliche Interpretation, die in den osteuropäischen und westeuropäischen Erfahrungen begründet ist, in seinem Essay *Wer jetzt kein Haus hat* durch ein Zitat, das er dem *Galeerentagebuch* entnommen hat:

... daß mich vor dem Selbstmord (nach dem Beispiel Borowskis, Celans, Améry's, Primo Levis und anderer) jene 'Gesellschaft' bewahrt hat, die mir nach der Erfahrung des KZs in Form des sogenannten 'Stalinismus' bewies, daß von Freiheit, von Befreiung, von großer Katharsis und so weiter – von alledem also, was die Intellektuellen, die Denker und Philosophen in glücklicheren Weltgegenden nicht nur im Munde führten, sondern woran sie offenkundig auch glaubten – überhaupt nicht die Rede sein konnte; diese Gesellschaft garantierte mir die Fortsetzung des Lebens in Knechtschaft und sorgte so dafür, daß viele Irrtümer gar nicht erst möglich wurden.¹⁷

In den späteren Essays über die osteuropäische Geschichte schöpft er viel eher aus den Ereignissen und der Atmosphäre der neunziger Jahre, aus der Erfahrung des erneuten Auftauchens einer nationalistischen und extrem rechtsorientierten Rhetorik. In den Gedanken über das Spezifikum der Region verschiebt sich der Akzent von der persönlichen Bewußtmachung auf die Gefahr einer tragischen

„Selbstiteration“ der Geschichte, die sich aus der Ablehnung einer Aufarbeitung der Vergangenheit und der Verantwortungsübernahme ergibt.¹⁸

Das Fehlen der Vorsehung, die Unterbrechung der Tradition und in Zusammenhang mit diesen die Krise der persönlichen Autorität: Die Meinung von Kertész über die Bedingungen der Gegenwart zeigen Parallelen mit solchen Gedankengängen über die Autorität, wie z. B. die von Arendt, unter deren Triebfedern eine ebenfalls die Erfahrung der europäischen totalitären Diktaturen ist. Man kann darüber natürlich nicht hinwegsehen, daß Arendt die Krise der Autorität in erster Linie auf politischer Ebene analysiert und wir uns hier vor allem auf das Problem der Autorität des Autors konzentrieren. Trotzdem ist die Parallele aus zwei Gründen gerechtfertigt. Einerseits, weil Arendt die Krise der Autorität innerhalb politischer Gemeinschaften als eine Folgeerscheinung der allgemeinen Krise behandelt, und da das, was sie über die Erschütterung der Autorität in der alltäglichen Welt und vor allem auf dem Gebiet der Erziehung sagt, mit dem in Einklang steht, was bei Kertész als bevorzugte Frage in Form des Problems der Sozialisation erscheint. Andererseits kann gesagt werden, daß die Krise der politischen Gemeinschaften und die Bodenlosigkeit der Autorität des Autors – sowohl im Sinne von Befugnis wie auch als bevorzugter Interpret – in der Denkweise von Kertész in demselben Boden wurzeln.

Mit folgenden Gedanken leitet Arendt den Abschnitt *What is Authority?* ein:

The most significant symptom of the crisis, indicating its depth and seriousness, is that it has spread to such prepolitical areas as child-rearing and education, where authority in the widest sense has always been accepted as a natural necessity, obviously required as much by natural needs, the helplessness of the child, as by political necessity, the continuity of an established civilization which can be assured only if those who are newcomers by birth are guided through a pre-established world into which they are born as strangers.¹⁹

Die Krise der Erziehung und der Sozialisation als Voraussetzung und Aufrechterhaltung der Diktatur spielt auch in den Reflexionen von Kertész eine zentrale Rolle, und auch bei ihm kann gut beobachtet werden, wie sich diese Frage mit dem Fehlen einer legitimen Autorität paart. Im Essay *Rede über das Jahrhundert* stellt er die Bildung, die mit einer Persönlichkeit verbunden werden kann, die über eine moralische und intellektuelle Autonomie verfügt, der persönlichkeitsnegierenden Tyrannei der Geschichte des 20. Jahrhunderts gegenüber, die nicht erzieht, sondern gleichschaltet. In diesem Sinne kann die Erzählweise, die sich verblüffend von den anderen europäischen Lager-Romanen unterscheidet, und das ironische Erinnern an die simultane Erfahrung im *Roman eines Schicksallosen* als die Narration eines *Anti-Bildungsromanes* betrachtet werden.²⁰ Die Autorität setzt Freiheit und Freiwilligkeit voraus und das unterscheidet sie von der Gewalt – sagt Arendt. Im Roman *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* wird dieser

Gedankengang bis ins Extreme verfolgt: Beim Fehlen von Freiheit und Freiwilligkeit ist Autorität nur als Tyrannei vorstellbar. Der Erzähler des Romans wehrt sich mit der Ablehnung, Kinder in die Welt zu setzen, d. h. mit einer symbolischen Selbstkastration gegen die „auf dem Autoritätsprinzip, dem autoritären Vaterprinzip“²¹ ruhende Zivilisation. Diese Auffassung von Autorität erklärt auch das negative Gottesbild des Erzählers und dessen Verbindung mit Auschwitz als geschichtliches Trauma der Negierung einer autonomen Persönlichkeit: „dann hat Gott sich mir im Bild von Auschwitz offenbart“.²² Im Essay *Die Unvergänglichkeit der Lager* verbindet sich ähnlich wie im Gedankenexperiment von Arendt die Kündigung („der Vertragsbruch“) der Tradition, die Krise der Religion und das Ausgeliefertsein des verwaisten Menschen an die Tyrannei:

... aber es ist nicht zu leugnen, daß der im 18. Jahrhundert geprägte Mythos der Vernunft der letzte produktive europäische Großmythos war, dessen Verschwinden oder – mit einem dem Thema angemesseneren Ausdruck – dessen Verrauchen uns mit dem Fluch seelischer und geistiger Verwaisung belud. Seit wir durch Nietzsche wissen, daß Gott tot ist, stellt sich die schwierige Frage, wer – von der computerisierten behördlichen Überwachung abgesehen – den Menschen im Auge hat; direkt gesagt, *in wessen Angesicht wir leben*, wem der Mensch Rechenschaft schuldet, im ethischen und, man möge mir verzeihen, sehr wohl auch *transzendentalen* Sinne des Wortes.²³

Wenn es die Bedingungen der Erziehung und die einander bedingende Autorität und Freiheit nicht mehr gibt, so ist der düsteren Vision von Kertész gemäß nur mehr die tyrannische, konform machende Wirkung der Situation und die Mitwirkung des „funktionalen Menschen“²⁴ möglich, was gleichzeitig die Unmöglichkeit des Glaubens an eine moralische und intellektuelle Autonomie, an die *eigene* Wahl, an die *eigenen* Gedanken bedeutet. „In einer unmoralischen Welt moralisch zu sein, ist ebenfalls unmoralisch“ – ist im *Protokoll* zu lesen.²⁵ Im *Fiasko* analysiert ein längerer Passus über Ilse Koch die Unmöglichkeit der moralischen Autonomie. Auch in diesem Teil liest der Alte in seinen früheren Aufzeichnungen:

Ihr [Ilse Koch] wird kaum der Gedanke gekommen sein, daß, wenn es Gott nicht gibt, alles erlaubt sei; nein, im Gegenteil, allem voran einen Gott benötigte sie – und zwar einen Gott, der alles in Gebote faßt, was er ihr erlaubt. Zweifellos: die moralische Weltordnung, die Buchenwald bot, war die des Mordes, aber es war eine Weltordnung, und sie sagte ihr zu. [...] Eine Situation brachte Buchenwald hervor; Buchenwald brachte – unter zahlreichen anderen Situationen – die Situation der Frau des Lagerkommandanten hervor; diese Situation brachte Ilse Koch hervor, die – um es so zu formulieren – die Situation mit Leben füllte, und dadurch brachte auch sie Buchenwald mit hervor, das ohne sie nicht mehr vorstellbar ist. [...] Ilse Kochs Platz

befindet sich auf einer mittleren Proportionale, die sich zwischen ihr selbst und ihrer Situation ziehen läßt, in einer Formel, in der sie selbst sogar gar nicht auftaucht.²⁶

Die individuelle Meinungsbildung und die Unmöglichkeit der handelnden Entscheidung gilt innerhalb dieses Gedankenganges sinngemäß auch der „richtigen“ Entscheidung, oder wenn es beliebt, dem Heroismus. Der oben zitierte Passus wird durch die hervorgehobene Rolle von Koch zur Kritik des Romans *Die große Reise*, denn vom selbstanalysierenden Mechanismus des Lebenswerkes aus betrachtet kommt es zur Gegenüberstellung des *Romans eines Schicksallosen* und des Romans von Semprun, und der Grund dieses Vergleichs kann gerade der Zweifel an die Möglichkeit eines individuellen Heroismus sein.

Die Tyrannei der Situation als ein Attribut des 20. Jahrhunderts läßt die Vorstellung von einer intellektuellen Autonomie ebenso problematisch werden. Dieser Aspekt erscheint in den Texten von Kertész seltener explizit, aber gleichzeitig hat in Hinsicht auf die schriftstellerische Autorität dieser latente Zweifel, was die Möglichkeit von eigenen Gedanken betrifft, noch radikalere Konsequenzen. Im *Galeerentagebuch* findet sich z. B. eine Textstelle, die die Unmöglichkeit der „freien Gedanken“ aufwirft:

Der Mensch ist ein denkendes Wesen, der Haken ist nur, daß er nicht selbst denkt, sondern ein anderer oder anderes in ihm. Das heißt, ich habe das Gefühl, der Mensch denkt, was er denken *muß*: Seine Gedanken sind determiniert.²⁷

Intellektualismus und Moralität lassen sich im Denken von Kertész deshalb nicht voneinander trennen, weil beide von der möglichen Vorstellbarkeit einer individuellen Autonomie gegenüber den durch die Situation, das Zeitalter und den Ort gegebenen Determinationen abhängen. Deshalb kann in dieser Auffassung *Zeitgemäßsein* ein negativer Begriff sein. Wenn wir jedoch diese These, daß die Tradition unter den gegenwärtigen Konditionen ihre Gültigkeit verloren hat, konsequent zu Ende denken, kann im Wortgebrauch von Kertész das Unzeitgemäßsein nicht nur das Beziehen einer konservativen Position, sondern eher – natürlich auch die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* von Nietzsche vor Augen haltend – einer Art Außenseiterposition, einer transzendenten Position bedeuten, mithin einen *Nonkonformismus*, der die Determinationen der geschichtlich-geographischen Situation erkennt und negiert. Die Frage nach der Autorität des Autors ist also größtenteils mit der Frage nach der legitimen *kritischen Position* identisch: Wenn die zufälligen Umstände unserer Geburt nun einmal unsere geistige und moralische Rolle, die wir zu spielen haben, unabänderlich festsetzen, woher erlangt dann die Aussage, daß die Welt „unmoralisch“ sei, daß das Verschwinden einer über sich selbst verfügenden Persönlichkeit von der geschichtlichen Bühne eine negative Entwicklung sei, Geltung?

Doch die radikale Verfolgung des Gedankens über die totalitäre Determination der Situation, das heißt, daß praktisch die Berücksichtigung der extremen negativen Konsequenzen im Zusammenhang mit dem individuellen Dasein und der literarischen Autorenschaft aus sämtlichen Kertész-Texten entnommen werden kann, dies als einzige „Stimme“ des Lebenswerkes anzuführen, wäre eine grobe Vereinfachung. Die Universalität – nicht eine im geographischen oder zeitlichen Sinn verstandene Universalität, sondern, daß außerhalb von ihr keine Position vorstellbar sei²⁸ – der Situation könnte eher als eine extreme Vorstellung, als ein Gedankenexperiment, als der eine Opponent in der Diskussion, dessen Schauplatz das gesamte bisherige Lebenswerk von Kertész ist, beschrieben werden. Es können zahlreiche Textstellen und narrative Mittel aufgezeigt werden, die im Gegensatz zu dem oben Beschriebenen als Glaube an die selbsterschaffende Freiheit der Persönlichkeit gedeutet werden können. Solche sind z. B. am Ende des *Romans eines Schicksallosen* die bewußte Identifizierung des Erzählers mit all dem, was mit ihm geschehen ist; die Hinweise der Erzähler von *Fiasko*, *A pad* [Die Bank], und *Die englische Flagge* auf die Wende, als sie aus dem Prozeß ausgetreten sind, an dem sie vorhin beteiligt waren; ein ständig wiederkehrendes Element seines Lebenswerkes ist die Verleugnung des Lebens; oder die nachträgliche Aufteilung des *Galeerentagebuchs* in Kapitel, die zu dem schon zitierten Passus ähnliche Annahmen mit der Geste einer Möglichkeit der Selbsterschaffung, des Entkommens vor dem unpersönlichen Schicksal revidiert.

Dieser Disput erscheint oft als ein Ringen mit der Existenzphilosophie. Péter Dávidházi faßt die Bindung von Kertész zum französischen Existentialismus nach dem Krieg folgendermaßen zusammen:

Dafür spricht seine innerste Überzeugung, nach der wir unser Wesen letzten Endes selbst *schaffen*, indem wir das, was wir von außen erhalten, uns zu Eigen machen, und dafür spricht der charakteristische Begriffsgebrauch, nach dem das *Massendasein* die größte Gefahr bedeutet, das *Versinken in der gesichtslosen Masse*, der größte Triumph hingegen ist die auch im Bewußtsein der sich nähernden Vernichtung auf sich genommene Selbstformung, das *Fertigwerden* von uns selbst, das Aufzeigen der auf individuelle Weise durchlebten, daß heißt *erlebten Existenz* vor dem Moment des Todes, vor dem Eintreten des Todes als letzten Befreiers.²⁹

Das Anknüpfen erfolgt oft in Form von Zitaten oder Variationen: Der letzte Eintrag ins *Galeerentagebuch* und vielleicht auch die Namen der Protagonisten im Roman *Fiasko* – Steinig, Felsen, Berg – verweisen auf den Sisyphos von Camus. Andererseits kann auch eine nicht so direkte Verbindung beobachtet werden: Die Vorstellung von Sartre in *Das Sein und das Nichts*, daß die Isolation der Augenblicke uns mit der Freiheit versieht, durch die wir unsere Fähigkeiten, unsere Vergangenheit „überwindend“, uns selbst erwählen, erscheint nicht nur in

essayistischen Teilen, sondern wir können auch eine Parallele zwischen ihr und seiner narrativen Technik ziehen. (Hier ist vor allem an die Technik der Selbstzitiierung und „Beschwörung“ der vergangenen Ichs als Fremde zu denken.) Wahrscheinlich hängt auch der skeptische Gedankengang über die Freiheit, die Befreiung, über die von einer großen Katharsis träumenden westlichen Intellektuellen des oben zitierten Passus aus *Wer kein Haus hat* in erster Linie mit diesen Autoren zusammen.

Auch eine der ersten Aufzeichnungen des *Galeerentagebuchs* aus dem Jahre 1964 formuliert ähnlich wie ein bereits zitierter Gedankengang aus dem *Protokoll* seine Kritik an den Moralisten: „Man läßt ihn seine Rolle spielen, während er glaubt, daß er es ist, der sie spielt.“³⁰ In einer ein Jahr später erfolgten Aufzeichnung schreibt Kertész:

Sartre: Es gibt keine Charaktere, nur ‘in die Falle gegangene Freiheiten’, und die Art des gefundenen Ausweges macht den Wert des Menschen aus. – Der typische Moralist. Doch unter dem Gesichtspunkt der Romanteknik eine wichtige Bemerkung.³¹

Dreiundzwanzig Jahre später kommt auch im *Fiasko* ein Passus vor, der als Kritik an der Freiheitsauffassung von Sartre verstanden werden kann. Der Alte kommentiert das in einer französischen, existentialphilosophischen Anthologie Gelesene so: „(obwohl man fragen könnte, wie eine solche Wahl Freiheit zu nennen ist) (bei der wir nämlich keine andere Wahl haben außer uns selbst)“.³²

Die totalitäre Determination der Situation und die Selbsterschaffung, die Möglichkeit einer Ich-Transzendenz laufen also parallel, sind in den Texten von Kertész in ständiger Diskussion miteinander begriffen. Die späteren Werke, und da denke ich vor allem an den tagebuchartigen Band *Ich – ein anderer*, aber auch die späteren Textstellen des *Galeerentagebuchs* können dazugezählt werden, künden vielleicht immer stärker von der Überzeugung, daß für den Autor die „Überwindung“ der Determination eine durchführbare Möglichkeit darstellt, und die Überbetonung dieser „Stimme“ entzieht diesen Texten womöglich Komplexität und Spannung.³³ Nach der Kenntnisnahme dieser Fortbewegung werde ich mich im weiteren auf den Dialog dieser zwei „Stimmen“, auf ihre paradoxe Konstellation konzentrieren, da ich meine, es ist dieser Polarität zu verdanken, daß wir feststellen können, das Lebenswerk von Kertész ist eine der gründlichsten Diagnosen der ungarischen Gegenwartsliteratur auf die Krise der Autorisation, die sich aus der Situierung des Autors ergibt – unabhängig davon, daß die Negativität seiner Diagnose oft Diskussionen erregt.

Das triumphierende Sich-zu-eigen-machen des unpersönlichen Schicksals wird in den Texten von Kertész ständig von der Gefahr umschattet, daß sich – unabhängig von der Absicht des Schaffenden – die Revolte gegen die Determinationen zur Mithilfe umkehrt, daß die zu verleugnende Struktur, Weltsituation oder

das zu verleugnende politische System ihre Rechtfertigung wird. Der selten zitierte Kurzroman von Kertész, *Detektívörténet* [Detektivgeschichte], über eine südamerikanische Diktatur ist als Parabel der teuflischen Struktur zu lesen, die die persönliche Absicht aufreißt und sich zum eigenen Nutzen macht. Und auch das hier zitierte Geständnis aus dem *Galeerentagebuch* handelt davon:

Die Schande, hier zu leben. Unter dem Gesichtspunkt gesehen, daß ich die Sklaverei akzeptiert habe – einfach unter dem Gesichtspunkt, daß ich lebe. Rechtfertigen meine geistigen Produkte etwas? Etwas, das ich selbst nicht rechtfertigen will? Haben Zeit und Ort mir ihren verhängnisvollen Stempel aufgedrückt, obwohl ich jede Art moralischer Gemeinschaft bis zum Selbsthaß, ja, bis zum Selbstmord verweigere? Damit, daß ich hier blieb, habe ich mich dem Tragischen, das heißt dem Schicksal entzogen und mich dem Komischen, dem staatlichen Massenschicksal und seinen wimmelnden Zufällen unterworfen.³⁴

Dieses Zitat bietet im Zusammenhang mit der Konzeption von Kertész hinsichtlich der schriftstellerischen Autorität noch einen Gesichtspunkt. Die Autorität ist im doppelten Sinne gefährdet: nicht nur die Machtbefugnis des Autors wurde zweifelhaft, auch das Schicksal seiner Texte, das heißt seine erläuternde Autorität. Unabhängig davon, ob der Autor für sich selbst authentische Texte verfassen darf, diese liefern sich diesem Passus zufolge in der Rezeption der Situation aus, in die sie hineingeboren wurden. Dieses Problem bietet einen wichtigen Anhaltspunkt in der Deutung der Technik der Selbstzitierung, die für das Lebenswerk von Kertész so charakteristisch ist und manchmal schon als eine „Geschlossenheit in sich“ wirkt. Das Zitieren früherer Texte, ihre Wahl zu Mottos und ihre Deutung basiert wohl kaum auf der Überzeugung, die die Kritiker der Autorintention in Frage stellen, nämlich, daß die niedergeschriebenen Erlebnisse oder die Fähigkeit, das Erlebnis des Niederschreibens sich in Erinnerung zu rufen, den Autor als Interpreten der eigenen Texte auszeichnen würde. Den Texten von Kertész ist viel eher zu entnehmen, daß die Protagonisten ihre früheren Werke als fremd empfinden, genauso wie die früheren Ichs ihre Fiktionen. Nicht nur, daß die Texte das Persönliche, worüber sie handeln, nicht anführen, sondern sie versperren viel mehr den sie erneut lesenden Autoren den Zugang zu den einstigen, vermeintlich eigenen Erfahrungen bzw. zu dem Ich aus der Zeit der Niederschrift. Nur ein Beispiel aus dem *Fiasko*: Der Alte liest in seinen Aufzeichnungen folgendes über seinen ersten Roman:

Er hat meine Person zum Gegenstand gemacht, mein hartnäckiges Geheimnis ins Allgemeine verwässert, meine unaussprechliche Wirklichkeit zu Zeichen destilliert – mich in einen Roman verpflanzt, den ich nicht zu lesen vermag: der mir fremd ist, so wie er mir auch das Rohmaterial entfremdet hat – das unvergleichlich wichtige Stück meines eigenen Lebens, aus dem er entstanden ist.³⁵

Der Anspruch von Kertész, seine Texte unentwegt zu interpretieren und neu zu interpretieren, kann vielleicht eher mit dem Problemkreis der Verantwortlichkeit für eine Unterschrift in Zusammenhang gebracht werden. In diesem Kontext erscheint die Selbstzitation und Selbstinterpretation als eine Don Quichotte-mäßige Kraftanstrengung, die versucht, die geistigen Produkte, wofür er seinen Namen einst „hergab“, gegenüber einer Enteignung mit einem Schutzwall zu befestigen.

Um auf die Frage zurückzukommen, wieso es berechtigt ist, die Diagnose Arendts über die Krise der politischen Autorität mit der Frage nach der Autorenschaft im Lebenswerk von Kertész in Verbindung zu bringen, habe ich schon vorher festgestellt, daß dies einerseits wegen der Verwandtschaft ihrer Diagnose über das Zeitalter möglich ist, andererseits jedoch, weil die im politischen und literarischen Sinne verstandene Krise der Autorität in demselben Boden wurzelt. Das Ungültigwerden und die Unfortsetzbarkeit der Tradition, die Kertész zufolge ebenfalls Grundsymptome der totalitären Diktaturen sind, sowie das Schwinden des Glaubens an eine göttliche Vorsehung führt in der Vision von Kertész zu einer Menge struktureller Punkte, die in der Gefangenschaft der zeitlichen und räumlichen Koordinaten leben – anstatt einer Gemeinschaft, die solche autonomen, intellektuellen und moralischen Wesen freiwillig bilden, die sich selbst als Teil eines „Weltmärchens“ ansehen und zu einer kritischen Distanz fähig sind. In diesem Weltbild gibt es weder für eine politische Gemeinschaft noch für die Inanspruchnahme einer legitimen literarischen Position Platz. Die Degradierung und der Verlust des Zentrums für das Subjekt führt für den literarischen Autor und den politischen Handelnden [*agency*] zu demselben problematischen Status, was sich auch in der rechtsorientierten politischen Annäherungsweise der Theorie über die Autorenschaft zeigt. Terry Eagleton schreibt z. B., daß zur Definition dieser beiden Kategorien so eine intermediäre Situation nötig wäre, die sich von der Konzeption des bürgerlich-humanistischen Subjekts löst, das sich bevollmächtigt und als Autor seiner selbst begreift, doch nicht identisch ist mit der Vorstellung über eine karnevalistische, schizophrene, sich fehlinterpretierende Subjektivität.³⁶ Diese Art der Thematisierung der Frage nach dem Autor ist enger mit der Denkweise und den Hauptfragen der Prosa von Kertész verbunden als die Annäherungsweise, die die sprachkritischen Aspekte der Autorenschaft betont.

Die Texte von Kertész zeigen uns eine Welt, in der die Quellen der Berechtigung des Autors zweifelhaft geworden sind: Die Vorstellung von der Persönlichkeit, die ihr Schicksal in der Hand hält, ist erschüttert, es gibt keine Gemeinschaft, die sie mit einer Aufgabe betrauen könnte, noch ihr eine Autorität geben könnte, noch ein kundiges Publikum, auch die kulturelle Tradition hat ihre Gültigkeit verloren, mit deren Hilfe sie ihre Erfahrungen interpretieren könnte, und auch die transzendente Perspektive ist unvorstellbar geworden, von wo aus betrachtet man sich über die durch die Situation gegebene Determiniertheit erheben könnte.

Das Paradox der Autorität des Autors in den Texten von Kertész beruht darauf, daß sie sich auf der Basis aufbauen müßte, von der wir ständig lesen, daß es sie nicht gibt.

Konflikte der Autoritäten

Im folgenden versuche ich aufzuzählen, auf welche Typen von Berechtigungen die Texte von Kertész rekurren, nach welchen sie sich sehnen, welche sie ablehnen und inwieweit diese im Lichte der Vorstellung über die total bestimmende Kraft der geographisch-geschichtlichen Situation problematisch erscheinen. Die folgenden Typen werde ich behandeln: das Ablegen des Geständnisses, das Ablegen des Zeugnisses, die Berechtigung durch die Gemeinschaft, die Ankündigung der Krise, das einsame Pflegen der verschwindenden Tradition und schließlich als Antwort auf all diese Unmöglichkeiten die Ausarbeitung einer mehrere Texte umfassenden legitimen Sprecherposition. Auch wenn diese Kategorisierung ein wenig steril und künstlich wirkt, hoffe ich, daß sie gute Dienste leisten wird, um zu zeigen, welche Fragen sich in Hinsicht auf die Berechtigung des Autors in den Texten von Kertész stellen.

Das Fehlen des Publikums, was sowohl das Fehlen eines transzendentalen Blickes, der Vorsehung, als auch das Fehlen der kundigen Gemeinschaft, des verständnisvollen Hörers, bedeutet, verhindert, daß die an autobiographischen Elementen reichen Erinnerungen und das Erzählen dieser, daß das aus der Reihe Treten³⁷ bei einem seit einem Jahrhundert dauernden Marsch zu einem Geständnis werden könnten. Doch die Vermutung des Fehlens eines Publikums untergräbt in den Texten von Kertész sinngemäß jegliche Sprecherposition und schriftstellerische Autorität. Das automatisierte Schreiben im ersten Teil vom *Fiasko*, das (Selbst)Porträt des publikumslosen, noch dazu tauben, auch sich selbst nicht hörenden Pianisten am Ende des *Galeerentagebuchs* oder die Feststellung in *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, daß aus Mangel an Gott „[man] im besseren Fall, nur noch mit sich selbst [*Dialogue* führt], das heißt, man spricht oder murmelt vor sich hin“,³⁸ führen uns den komischen, selbstironischen Pathos eines Redens ohne Leser und Zuhörer vor Augen. Péter Balassa meint, daß „das Œuvre von Kertész auch die Entlarvung der Klage, die innere Kritik eines allein gelassenen, in seine Einsamkeit verstrickten Individuums ist“.³⁹

Es scheint, als wenn die Erzähler von Kertész – obwohl sie ihre Situation, in der sie erzählen, genau festhalten – trotzdem in einem luftleeren Raum das Wort ergreifende Autoritäten sind. Es ist auffallend, wie sehr der *Andere*, der potentielle Hörer der Rede im Lebenswerk fehlt, wie selten (wenn überhaupt) über eine Interaktion, ein durchlebtes Berührtsein als positives Erlebnis oder eine erfolgreiche Kommunikation – angefangen von Gyuri Köves, der aus dem Lager heimkehrt und dem Treffen mit dem Journalisten in einer Budapester Straßenbahn – berich-

tet wird.⁴⁰ Der Erzähler vom Roman *Die englische Flagge* läßt bis zum Schluß die Möglichkeit offen, daß für sein junges Publikum die Geschichte unverständlich ist, also das Erzählen eine sinnlose Sache sei; und wie ich oben schon zitiert habe, verweisen auch die Vorträge, die nach Aufforderungen entstanden sind, auf diese unüberwindbare Fremdheit, die den Redner oder Erzähler von seinem Publikum trennt. Eigentlich kann festgestellt werden, daß Kertész einen einzigen Text geschrieben hat, dessen Erzähler eine intime, vertraute Beziehung zu seinem Publikum pflegt, und deshalb als Geständnis gelesen werden kann: das ist der Roman *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*, wo das Publikum auf paradoxe Weise gerade das noch nicht geborene Kind ist. Der Protagonist spricht also zu einem Publikum, das „das Zeigen der eigenen Seelenwelt für den ermöglicht, der sich unsehtwegen oder wegen uns schämt“, wobei das Geständnis gerade über das Nicht-ins-Leben-rufen dieses Publikums handelt, das heißt, daß es sich selbst, seine eigene Möglichkeit austilgt.

Der Autoritätstyp, der in den Texten am häufigsten benannt wird und der auch in der Rezeption im Zusammenhang mit Kertész erwähnt wird, ist die Autorität der Bezeugung.⁴¹ Das Zeugnisablegen, das die persönlichen Erfahrungen auf so eine Weise erzählbar machen sollte, daß diese für eine gesamte Gemeinschaft Gültigkeit und Bedeutung gewinnen würde, wäre einerseits das Präsentieren des Auschwitz-Erlebnisses als mythisches Ereignis einer „universalen Welt der Negativität“, andererseits die Erfahrung eines *Bewohners* einer Diktatur über die seine Persönlichkeit liquidierenden Kräfte bedeuten.

Der Mensch ist nämlich ein dialogisches Wesen, er redet ununterbrochen, und das, was er sagt, was er *aussagt*, seine Klage, sein Leid, ist nicht nur als Schilderung, sondern auch als Zeugnis gedacht, und er will insgeheim – ‘unbewußt’ –, daß dieses Zeugnis zu einem Wert und der Wert zu einer gesetzbildenden geistigen Kraft werde.⁴²

Dies ist die Fortsetzung eines bereits zitierten Teiles des Essays *Die Unvergänglichkeit der Lager*, der über das Fehlen des Blickes handelt. Das ständig neu formulierte Zeugnisablegen gegenüber dem Nichterkennen, dem Vergessen und nicht zuletzt gegenüber der Negierung erscheint in den Texten von Kertész oft als so problematisch und *prinzipiell* unmöglich, wie die anderen Quellen der Autorität. Es ist nicht nur davon die Rede, daß das „Dazwischenkommen der Sprache“ es zweifelhaft werden läßt, ob die Erfahrung des Lebens von dem, der Zeugnis ablegt, in einen Text umgesetzt werden kann,⁴³ oder anders formuliert, ob der Text die Quelle seiner Autorität in etwas außerhalb seiner selbst suchen darf, sondern auch davon ist die Rede, daß im Laufe der Geschichte des 20. Jahrhunderts in den Augen von Kertész das Wesen der Erfahrung selbst zweifelhaft geworden ist. In dem Teil von *Fiasko*, der über Ilse Koch handelt, wird der Schlüssel des Proble-

matischwerdens der Erfahrung in der Reduktion der Persönlichkeit auf seine ausschließliche strukturelle Funktion, in seiner „Wesenlosigkeit“ gesehen.

Wie könnte auch diese Erfahrung vermittelbar sein, die gerade nicht in Erfahrung umsetzbar ist und auch nicht sein will, weil das Wesen ihrer Situation – dieser gleichzeitig zu abstrakten und zu konkreten Situation – auf der unwesentlichen und jederzeit austauschbaren Persönlichkeit beruht, für die es, an der Situation gemessen, weder Beginn noch Fortsetzung und erst recht keine Analogie gibt – die also, an der Vernunft gemessen, unwirklich ist?⁴⁴

Zur „Umsetzbarkeit der Erfahrung“, dazu, daß man überhaupt über Erfahrung reden und dafür Autorität verlangen könnte, wäre eine äußere, kritische Perspektive vonnöten, von der aus all das interpretiert werden kann, was mit uns geschehen ist, und dazu bietet laut der oft polarisierenden Zeitdiagnose von Kertész das Gefangensein der Situation keine Möglichkeit.

All das zeigt natürlich auch, daß die extremen Formulierungen der determinierenden Kraft der Situation, denen wir in den Texten von Kertész ständig begegnen, schon lediglich durch ihre Formulierung ihre eigene Kritik in sich schließen. Denn wenn das Leben und das Schreiben, das Lesen, das Denken nur als Darinsein vorstellbar sind, so wäre die ironische Lektüre des *Romans eines Schicksallosen*, zu der Kertész selbst anrät, unvorstellbar. Dieser Widerspruch wird aufgehoben, genauer gesagt, dieses Paradoxon läßt die Erzählweise des *Romans eines Schicksallosen*, das vervielfachte, sich ständig verschiebende Autoren-Ich aus *Fiasko* wirken, oder der Text vom *Galeerentagebuch*, der auf einmal die früheren Texte von Kertész umfaßt und solche Aussagen beinhaltet wie: „Scham überkommt mich, als hätte ich nie etwas geschrieben, alles ist mir fremd, und am fremdesten bin ich mir selbst“⁴⁵ – das heißt, die schriftstellerischen Strategien der Prosa von Kertész, die das Subjekt des Geständnisses als schizophrenes Ich darstellen, als ein Wesen, das gezwungen und fähig ist, zugleich seine Unterworfenheit gegenüber der Determination und seine kritische Position auf paradoxe Weise einzunehmen. Als ein Wesen, das in seinen Erinnerungen auf fremde Ichs trifft und sich zum Teil mit ihnen doch identifiziert. Auch der schöne Schlußgedanke des Essays *Rede über das Jahrhundert* formuliert dies:

Das in einem höheren Sinne begriffene Heil des Menschen liegt außerhalb seiner geschichtlichen Erfahrungen, im Gegenteil, in ihrem Erleben, ihrer Aneignung und der tragischen Identifizierung mit ihnen. Den Menschen kann einzig und allein das Wissen über die Geschichte erheben, und in Zeiten entmutigender, uns jede Hoffnung nehmender Allgegenwart totalitärer Geschichte ist das Wissen die einzig würdige Rettung, das einzige *Gut*. Und nur im Licht dieses erfahrenen Wissens können wir die Frage stellen, ob all das, was wir

begangen und erlitten haben, Werte schaffen kann – genauer formuliert: ob wir unserem eigenen Leben Wert zumessen oder es wie ein an Amnesie Leidender vergessen, es womöglich wie der Selbstmörder fortwerfen?⁴⁶

Im Gegensatz zu der Autorität des Geständnisablegenden und des Zeugen, die die Texte von Kertész bald aufbauen, bald dekonstruieren, lehnt Kertész die Möglichkeit einer Berechtigung durch die Gemeinschaft kategorisch ab. Die Übernahme jeglicher Repräsentation, jeglicher Identifizierung mit einer Gemeinschaft und des Redens im Namen anderer wäre nur im Rahmen einer legitimen Gemeinschaft möglich, die Kertész und seine Protagonisten nirgendwo finden können. Der Erzähler des Romans *Die englische Flagge* kommentiert das Scheitern seiner Karriere als Journalist folgendermaßen:

[indem ich für die Redaktion verloren war] und damit auch für... ich hätte fast gesagt, die Gesellschaft, wenn es denn eine Gesellschaft gegeben hätte, beziehungsweise wenn das, was es gab, eine Gesellschaft gewesen wäre, für dieses einer Gesellschaft ähnelnde Etwas also, diese mal wie ein geprügelter Hund winselnde, mal wie eine hungrige Hyäne heulende, dauernd nach etwas Zerfleischaarem gierende Horde war ich ebenfalls verloren.⁴⁷

Das Bild über die politische Gemeinschaft kann erklären, wieso Sándor Márai im *Galeerentagebuch* als der „Emigrant der Nation“ und trotz aller Sympathie und anerkannter Verwandtschaft von Kertész der Emigration von Thomas Mann – den Kertész als Erbe einer legitimen bürgerlichen Kultur sieht – gegenübergestellt als komische Figur erscheint.⁴⁸ Das Übernehmen der Identität einer Gemeinschaft wäre in seinen Augen lediglich die Akzeptanz eines äußeren Zwanges, deswegen beharren sämtliche zu Wort kommenden Protagonisten und Erzähler seiner Texte darauf, daß sie ihr Judentum fast ausschließlich nur als eventuelles Beispiel einer negativen Determination interpretieren und jegliche andere Interpretation und Frage nach ihrer jüdischen Abstammung, nach der Identität des osteuropäischen Judentums stur ablehnen. Diese Ablehnung erscheint vielleicht am schärfsten und provokantesten im folgenden Passus des Romans *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*:

doch machen wir uns klar, schrie ich, ja, machen wir uns klar, daß *Assimilation* hier nicht die Assimilation einer Rasse – Rasse! daß ich nicht lache! – an eine andere Rasse – daß ich nicht lache! – ist, sondern die *totale Assimilation* an das Bestehende, an die bestehenden Umstände und an die existierenden Verhältnisse, schrie ich...⁴⁹

(Ich möchte hier feststellen, daß natürlich diese Äußerungen der Absicht des Autors und die Anweisungen von Kertész in bezug auf die Lektüre seiner Texte an sich einen solchen Lektüreaspekt kaum um seine Geltung bringen können, der

sich seinen Texten – gerade die betonte Ablehnung der Repräsentation und der Annahme einer Identität vor Augen haltend – von der Problematik der osteuropäischen nationalen und ethnischen Identität her nähert.)

Gleichzeitig können wir auch erkennen, daß unabhängig davon, welche Gemeinschaft wir uns vorstellen, die Ablehnung der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft mit dem Anspruch auf das Ablegen eines Zeugnisses in Konflikt gerät, da das Zeugnisablegen eine Geste der Gemeinschaftlichkeit ist, weil sie für eine Gemeinschaft „eine gesetzentwerfende, geistige Kraft“ sein will. Dieser Konflikt wie auch die Anrede der zum Nicht-geboren-werden verurteilten Gemeinschaft verstärkt den selbstvernichtenden Charakter der Rhetorik von Kertész, die nahelegt, daß das Schreiben unter den gegebenen Umständen notwendigerweise zum Scheitern verurteilt ist.

Der folgende Autoritätstyp, den die Texte von Kertész ständig verwenden, übernimmt die Rolle dessen, der auf das Scheitern hinweist und die Krise ankündigt. Im Roman *Ich – ein anderer* schreibt er folgendes über die Literatur als eine Chronik des völligen Unterganges:

Die neue Romanteknik beruht alles in allem auf der Einsicht, daß nicht der Schriftsteller die Welt (als Erkenntnisobjekt) ergreift, sondern die Welt den Schriftsteller (als haltloses Triebobjekt); solche Einsicht hat jedoch verheerende Wirkungen auf die sogenannte Literatur, diesen Kunstzweig, der immer kümmerlicher dahinvegetiert. Noch holt sich die Literatur ihre letzte Inspiration aus dem unwahrscheinlich rasanten Verfall menschlichen Niveaus; doch bald schon wird dieser unaufhaltbare Verfall jede Inspiration zunichte machen – außer der des Untergangs. Schon jetzt: Wer spricht denn von Literatur? Die letzten Zuckungen festhalten, das ist alles.⁵⁰

Das Zitat verdeutlicht auch, daß derjenige, der auf die Krise hinweist, sich an irgendeinem Endpunkt angelangt vorstellt, der einer der letzten ist, die sich an eine erlöschende Tradition erinnern, und der fähig ist, sich auf seine Erinnerungen verlassend diese Krise zu registrieren und anzukündigen, ohne daß er die Mittel zu einer Veränderung in seinen Händen weiß. Wie jedoch in einer Situation der Gehirnwäsche betreibenden Macht die ungültig gewordene Tradition zugänglich ist, ist genauso fraglich wie der folgende Autoritätstyp, der das Pendant zu dem bildet, der die Krise ankündigt.

In seiner Rezension über *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* schreibt Sándor Radnóti folgendes über das Verhältnis von Kertész zu der bürgerlichen Kultur vor Auschwitz:

Der Roman von Kertész *spricht* selbstverständlich von dem furchtbaren Zusammenfalls dieser Perspektiven, und doch baut die Möglichkeit des Sichäußerns auf dem Fundament dieser Perspektiven auf. [...] Man muß die Schranken des Radikalismus der selbstver-

nichtenden, lebensfeindlichen Arbeitsphilosophie vor Augen haben, genauer formuliert, deren Zusammenhang mit jener Tradition vor Auschwitz, welche jene relativiert. Denn auf der anderen Seite der Medaille herrscht hier das Pflichtbewußtsein einer Aufgabe vor, einer zu verrichtenden Arbeit, der alles untergeordnet werden muß, aus deren Weg jedes Hindernis, die Hindernisse des Lebens fortgeräumt werden müssen. Es widerhallt der düstere Pathos bürgerlicher Arbeitsmoral und Pflichtethik.⁵¹

Diese, der vorherigen ähnliche, paradoxe Strategie, die über die Liquidierung der westeuropäischen Kultur spricht, während sie ihre Gesten imitiert, könnte man als die Autorität des Erhaltenden nennen. Das andere Gesicht des Erhaltenden, dessen, der die Krise ankündigt, übernimmt, daß er fortsetzt, was unfortsetzbar ist, daß er mit seinem persönlichen Engagement zeigt, was verschwinden wird, während dessen er sich dessen bewußt ist, wie anachronistisch sein Verhalten unter den gegebenen Umständen ist. Er übt die Verhaltensformen, die ihm tradiert wurden, er notiert seine Lektüren, die aus einer entschwundenen Zeit stammen, und seine damit zusammenhängenden Reflexionen in sein Tagebuch, inzwischen betont er seine Überzeugung, daß all dies mit der Gegenwart keinen Dialog führen kann, daß dies auf seine eigene Zeit nicht fruchtbar wirken kann, sondern eine Art Einschluß der Vergangenheit in der Gegenwart bildet. Die Texte von Kertész akzeptieren und bejahen teilweise den „elitären“ moralischen Pathos dieses Verhaltens – zum Beispiel die folgende Aufzeichnung zur „Problematik des ‘bürgerlichen’ Schriftstellers“:

Die Geste der Bewahrung der Welt, der Erhaltung der Weltordnung ist eine tragische Geste, eine Elitegeste. Um noch glaubwürdig zu sein, muß sie in einer tiefgehenden Tradition wurzeln, in einem geltenden und unerschütterlichen *Willen*, also in einer existierenden Elite. – Die Konstruktivität der haltlosen Machtelite dagegen ist immer eine Pseudokonstruktivität, deren Inhalt furchtbar einfach die Destruktivität, direkt gesagt die Vernichtung ist.⁵²

Das ist wieder ein gutes Beispiel dafür, daß in der Denkweise von Kertész die Gegenüberstellung der in der Tradition verwurzelten, schöpferischen Autorität und der Macht, die zu der Tradition die Verbindung verloren hat, eine bestimmende Opposition bilden, egal ob es sich um die Literatur oder die Gesellschaft handelt. Doch der Autor, der als Hüter der Überlieferung Autorität gewinnt, erscheint auch oft hoffnungslos und unverständlich, in den ironischen Teilen jedoch einfach nur als lächerliche, komische Figur. Der oben zitierte Abschnitt folgt im Band auf die Gegenüberstellung von Thomas Mann und Sándor Márai und diese Nähe kann leicht dazu verleiten, daß das, was über die komische Rolle von Márai gesagt wurde, teilweise auch auf die eigene, traditionsbewahrende Geste von Kertész bezogen werden kann.

Die beiden oben genannten Typen der Bevollmächtigung gründen sich gleichermaßen auf die Vorstellung, daß die geistigen Tendenzen des 20. Jahrhunderts fähig sind oder sein werden, die großen Erzählungen der Persönlichkeiten mit einem eigenen Schicksal restlos zu liquidieren und aus dem Gedächtnis zu tilgen. Dies führt uns die Frage vor Augen, wie kann man zu anderen Traditionen Zugang finden, wenn die uniformierende Sozialisation der Gegenwart wirklich so eine tyrannische Macht hat, wie kann man die Distanz erlangen, die nötig ist, um die Krise anzukündigen. Diese Frage wird im Essay *Wer kein Haus hat* folgenderweise gestellt: „Woher aber, habe ich mich immer wieder gefragt, sind diese Werte, wenn meine ganze Umgebung ihnen abgeschworen hat, sie verneint; woher rührt unser Vertrauen in diese Werte, wenn wir sie im praktischen Leben ständig nur widerlegt sehen?“⁵³ Der Roman *Die englische Flagge* bietet uns eine mögliche Antwort, die, wie wir sehen werden, die Prämisse verblümt wiederlegt, daß die geschichtliche Situation, in der wir hineingeboren werden, tatsächlich so eine universelle Macht besitzt, die jegliche Möglichkeit einer Wahl unterbindet.

Der Erzähler von *Die englische Flagge* erinnert sich an die Periode seiner frühen Erwachsenenzeit, als er begann, in die Oper zu gehen, und ihm dies einen „metaphysischen Trost“ bot:

Einfach gesagt, nie mehr, nicht in der tiefsten Katastrophe und nicht im tiefsten Bewußtsein dieser Katastrophe, vermochte ich so zu leben, wie ich gelebt hätte, wenn ich Richard Wagners 'Walküre' nicht gesehen und gehört, wenn Richard Wagner 'Die Walküre' nicht geschrieben, wenn diese Oper und die Welt dieser Oper nicht auch in der Katastrophenwelt als eine Welt fortbestanden hätte.⁵⁴

Die Universalität der Situation relativierende Kraft, die die Oper darstellt, erscheint später erneut: Der Erzähler berichtet über seine Begeisterung für den Essay „Goethe und Tolstoi“ und über seine Eindrücke über die im Italienischen Kulturinstitut genommenen Italienischstunden, welche sich – im Erzählfluß auch wortwörtlich – in der Revolution von 1956 fortsetzen. Hier zeichnet sich eine solche Repräsentation der kulturellen Tradition und Bildung ab, die, sosehr sie sie auch immer als zum Schweigen gebracht und verleugnet aufweist, über sie doch nicht behauptet, daß sie ihre Gültigkeit verloren haben und zu einem leblosen Einschluß geworden sein würde, sondern die ihr vielmehr potentielle, auf-rührende Kraft zuspricht. Diese Auffassung bedeutet eine Alternative gegenüber der Diagnose, in der sich die Situation als eine zu einem Dämon entwickelte, bestimmende Kraft artikuliert, die fähig dazu ist, all die uns zugänglichen, intellektuellen und kulturellen Quellen zu einer Einstimmigkeit schrumpfen zu lassen. Und so ist es auch zweifelhaft, ob die existentiellen Bedingungen eines Europas am Ende des Modernismus die restlos adäquate Metapher für eine totalitäre Diktatur darstellen.

Schließlich möchte ich auf die Form der Erkämpfung einer Autorität verweisen, die ich als eine Suche in der Art von *work-in-progress* genannt habe, bzw. auf die eigene Strategie der Lebenswerk-Konstruktion in den Texten von Kertész. Die Verwendung langer Zitate aus früheren Texten oder die Inszenierung von Textteilen, als ob sie Teile von früheren Aufzeichnungen wären, was für die Werke *Fiasco* und *Galeerentagebuch*, aber auch für die Erzählweise der anderen Essays charakteristisch ist, die häufigen Verweise auf frühere Werke und deren Entstehungsbedingungen und die thematische Verwandtschaft bzw. beinahe schon Einstimmigkeit des Themas, die alle Werke von Kertész verbindet, läßt die einzelnen Stücke des Lebenswerkes zu einem tagebuchartigen Fluß werden. Bei solch einer tagebuchartigen Lektüre weisen die miteinander in Diskussion stehenden Teile, die sich selbst liquidierenden Erzählsituationen, die Selbstzitate, die bald eine Identitätsakzeptanz, bald eine Fremdheit suggerieren, darauf hin, daß trotz der gnomenhaften Aussagen und der extremen Urteile keine definitionsgerechte Antwort darauf formuliert werden kann, wie die Position des Autors in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorzustellen ist. Die Texte versuchen gerade durch die Ambivalenz, die Paradoxa, die Diskussionen und durch die ständig unabgeschlossenen Begehungen der unbegehbaren Wege ihre Autorität zu erschaffen, genauer gesagt, ständig ins Leben zu rufen und zu erhalten. Das Lebenswerk von Kertész als eine Entwicklung bildet in dieser Lesart in erster Linie nicht den Schauplatz einer persönlichen Selbsterkenntnis oder Selbstverwirklichung, sondern stellt die Inszenierung einer Rede dar, die ihre eigenen Möglichkeiten und die Quellen ihrer Bevollmächtigung sucht. Manchmal – vor allem beim Lesen vom *Galeerentagebuch* und des Romans *Ich – ein anderer* – hat man das Gefühl, daß das Schreiben an diesen Punkten bereits dermaßen unstofflich⁵⁵ geworden ist, daß es schon an so viele unauflösbare Zweifel prallt, daß es an nichts anderem mehr interessiert ist, als seiner eigenen Instandhaltung und Fortführung. Aber diese Teile, um Kertész zu zitieren, das „Vor-sich-hinmurmeln“, setzen die konzeptionellen Grenzen seiner Schreibweise fest und bilden nicht den Schlußpunkt des Lebenswerkes.

Wenn wir abschließend zu der widersprüchlichen Situation von Imre Kertész in der heimischen Rezeption zurückkehren, dann können wir zu dem in der Einleitung Gesagten hinzufügen, daß seine oft schon an den „Katastrophismus“ grenzende pessimistische Weltsicht, seine Auffassung über die Literatur (womit er seine Kritiker oft zur Diskussion reizt) und seine damit in Zusammenhang stehenden, sich an der Grenze von Essay und Fiktion bewegenden literarischen Strategien scheinbar kein Echo in den Werken der zeitgenössischen jüngeren Prosaschriftsteller finden. Wir können also feststellen, daß wir das Motto von Zoltán András Bán, das darauf hinweist, daß das Lebenswerk von Kertész eine Art Energiezentrum der zeitgenössischen Prosaliteratur darstellen könnte, eher als ein Ausdruck der Huldigung als eine Erkenntnis über die literaturgeschichtlichen Beziehungen interpretieren können. Die Werke von Kertész, seine Texte, die mit stu-

rer Konsequenz an ihrem Wesen des Selbstgesprächs, der abgeschiedenen Rede festhalten, sind meiner Meinung nach auch gar nicht vom Aspekt der Fortsetzbarkeit zu verstehen und ihre Bedeutung ist nicht aus diesem Gesichtspunkt zu beurteilen. Es scheint mir wichtiger, die komplexen Fragen seiner Prosa zu beachten, die gleichzeitig die Dilemmata, Paradoxa, Wege und Aporien, die immer zum selben Problemkreis führen, interpretieren und demonstrieren. Nämlich auf Grund welcher literarisch-poetischen Strategien die geschichtlichen Erfahrungen eines Europas des 20. Jahrhunderts interpretiert und vermittelt werden können, die die Vorstellungen der kreativen Persönlichkeit sowohl auf dem Gebiet des gesellschaftlichen Zusammenlebens als auch auf dem der literarischen-künstlerischen Gestaltung erschüttert haben.

Übertragen von Christine Rác

Anmerkungen

- ¹ Vgl. hierzu z. B. Ágnes Heller: A holocaust mint kultúra: Kertész Imre könyvéről [Holocaust als Kultur: Über die Bücher von Imre Kertész] In: Dies.: *Az idegen* [Der Fremde]. Budapest: Múlt és Jövő 1997. S. 92–101.
- ² Péter Dávidházi: Bedrängnisvolle Vergangenheit im Hafen der nachträglichen Redaktion. In: Mihály Szegedy-Maszák, Tamás Scheibner (Hg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*. Budapest: Kortina Kiadó, und Wien: Passagen Verlag, S. 237–246.
- ³ Miklós Györffy diskutiert diese Frage anhand des Romans *Fiasko: Új magyar prózaszemle – nyolcvanas évek* [Neue ungarische Prosaübersicht – achtziger Jahre]. Budapest: Jelenkor Kiadó 1992; Sándor Radnóti jedoch im Zusammenhang mit *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind: Auschwitz als geistige Lebensform (Imre Kertész: Kaddisch für ein nicht geborenes Kind)*. S. 181–194.
- ⁴ Zoltán András Bán: Diadalmas fiaskó [Siegreiches Fiasko]. In: Ders.: *Az elme szabad állat* [Der Verstand ist ein freies Tier]. Budapest: Magvető 2000. S. 143.
- ⁵ Vgl. Sándor Radnóti's Leserbrief in der Literaturzeitung *Élet és Irodalom* [Leben und Literatur] vom 15. November 2002. S. 2.
- ⁶ Ernő Kulcsár Szabó: *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. Budapest: Argumentum 1993.
- ⁷ Péter Szirák: Emlékezet és példázat: a létezés negatív aspektusa. [Gedächtnis und Parabel: die negativen Aspekte des Seins]. In: Ders.: *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*. [Kontinuität und Veränderung. Die ungarische fiktionale Prosa der achtziger Jahre]. Csokonai 1998. S. 85. Die Studie von Szirák über Kertész stützt sich im großen und ganzen auf die Analyse von *Roman eines Schicksallosen* von Gábor Tamás Molnár: Fiktionalitás és történelemszemlélet (Kertész Imre: *Sorstalanság*) [Fiktionalität und Geschichtsauffassung (Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*)]. In: *Alföld* 1996/8. S. 57–71.
- ⁸ Ernő Kulcsár Szabó: *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. S. 5.
- ⁹ Im Grunde können wir der Ansicht von Gábor Tamás Molnár beipflichten, daß der *Roman eines Schicksallosen* wie zahllose andere literarischen Werke dieser Zeit auf der Überzeugung basieren, die er von Jaubß (Hans-Robert Jaubß: Italo Calvino: „Wenn ein Reisender in einer Win-

ternacht“. Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik. In: Ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Suhrkamp Verlag²1990. S. 267–302) zitiert, nämlich, „daß uns allein die Sprache zugänglich ist, die Existenz der Welt aber unzugänglich ist“ (Molnár: S. 60, Jausz: S. 275), oder mit einer ähnlichen Aussage von Péter Szirák, daß nämlich im Werk *Fiasko* „die postmoderne Erfahrung über das Dazwischenkommen der Sprache in einem solchen Horizont erscheint, wo die Unumwandlungsfähigkeit des ‘vorsprachlichen’, sensuellen Erlebnisses zum Hauptgrund des Fiaskos von der Rede, der Literatur und der Kunst wird“. Szirák, S. 88. Aber es ist zu bezweifeln, daß das der wichtigste Blickwinkel wäre, von dem aus die Bedeutsamkeit der Texte von Kertész – unter ihnen auch der *Roman eines Schicksallosen* – einzusehen wäre.

- 10 Péter Balassa, der den Versuch unternimmt, den westeuropäischen, aber vor allem den deutschsprachigen Erfolg von Kertész, zudem von Krasznahorkai, Esterházy und Nádás zu erklären, formulierte die Beziehung zwischen der Dokumentation der osteuropäischen Verhältnisse und dem Selbstverständnis des westlichen Publikums. Den Grund für den Erfolg sieht er unter anderem darin, daß ihre Texte „die durch die Moderne ausgeweglos gewordene Situation des gleichzeitig prämodernen europäischen bzw. kaum modernen (ungarischen und osteuropäischen) Individuums markant darstellen, daß sie das Fehlen der Metaphysik darstellen und noch dazu im Stadium des Endspieles bzw. Nachspieles der westlichen metaphysischen Denkweise. Einige Eigenheiten dieses Postludus werden gerade von Osten, durch die Autoren des Ostens für den Westen und insbesondere für die deutsche Kultur, die unserer am nächsten ist, verständlich.“ A hang és a látvány: Miért olvassák a németek a magyarokat? [Die Stimme und der Anblick: Wieso lesen die Deutschen die Ungarn?]. In: *Jelenkor* 1995/7–8. S. 665.
- 11 Das beste Beispiel dafür ist der Anfang des Vortrages *Der Holocaust als Kultur*, wo Kertész seine Affäre vor der Wiener Synagoge als Gleichnis für die Situation des Vortragenden erzählt: „Ebenso irrelevant, fremd und unerkannt wie im Tor der Wiener Synagoge stehe ich jetzt hier“ [vor ihnen, meine Damen und Herren. Anm. d. Ü.: dieser Teil fehlt in der deutschen Ausgabe]. Imre Kertész: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 55. Als István Margócsy über *Ich – ein anderer* schrieb, kreierte er Kertész an, daß er sich in diesem Band zu sehr auf das Wissen, das die Leser über ihn haben, zu verlassen. Seine kritische Bemerkung kann so verstanden werden, daß sie sich auf die Unzulänglichkeit des in den anderen Texten klar zu erkennenden Ich-Konstruktionsverfahrens bezieht. István Margócsy: Valami más... (Kertész Imre: Valaki más) [Etwas anderes... Imre Kertész: Ich – ein anderer]. In: *Élet és Irodalom* 06. 06. 1997. S. 17.
- 12 Imre Kertész: Die englische Flagge. In: *Die englische Flagge*. Rowohlt 1999. S. 7.
- 13 Vgl. z. B. die bereits zitierte Rezension von Péter Szirák.
- 14 Imre Kertész: *Fiasko*. Rowohlt²2002. S. 109–112.
- 15 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*. Rowohlt²2002. S. 316.
- 16 Nancy K. Miller: *Changing the Subject. Reading Feminist Writings*. Columbia UP 1988. S. 99.
- 17 Imre Kertész: Wer jetzt kein Haus hat. In: Ders.: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 121f.
- 18 Vgl. z. B. den Essay, der über die Bombardierung von Kosovo berichtet: „Wird Europa auferstehen?“ sowie den Essay über die politische Rhetorik der ungarischen Rechtsorientierten: „Hommage à Fejtő“. In: Imre Kertész: *Die exilierte Sprache*. Suhrkamp 2003. S. 165–180; S. 183–192.
- 19 Hannah Arendt: *Between Past and Future. Six Exercises in Political Thought*. The Viking Press Inc. 1961. S. 92.
- 20 „Der *Roman eines Schicksallosen* ist in Wirklichkeit ein Bildungsroman, die Geschichte der Sozialisation eines Kindes zu einem Konzentrationslager als der Normalität“ – schreibt Sándor

Radnóti [S. 182]. Die Auffassung dieser Gattungsbestimmung erstreckt sich auch auf die Erziehung als negative Erfahrung.

21 Imre Kertész: *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Rowohlt ²2002. S. 133.

22 A. a. O., S. 145f.

23 Imre Kertész: Die Unvergänglichkeit der Lager. In: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999. S. 43.

24 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*. Rowohlt ²2002. S. 8. Vgl. auch die ersten Aufzeichnungen im Galeerentagebuch.

25 Imre Kertész: Protokoll. In: Ders.: *Die englische Flagge*. Rowohlt ²2002. S. 165.

26 Imre Kertész: *Fiasko*, S. 65ff. Der Text *Világpolgár és zarándok* [Weltbürger und Pilger] stellt in ähnlichem Sinne die zwei Bedeutungen von 'schlecht' einander gegenüber: als Übertritt der moralischen Weltordnung auf Grund einer autonomen Entscheidung und als eine im vorhinein bestimmte Rolle in der Geschichte von Kain und Abel, die man spielt. Das Schlechte als prädestiniertes Rollenspiel illustriert in *Fiasko* das Manuskript „*Ich, der Henker...*“ von Berg.

27 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 238.

28 „Ich wurde durch mein Judentum in die allumfassende Welt der negativen Erfahrung eingeweiht“ – ist im Essay *Wer jetzt kein Haus hat* zu lesen (S. 124) – demgemäß gibt es in der Universalität des Negativen keine ausgesprochen negativen und weniger negativen Erfahrungen. Péter Dávidházi: Bedräugnisvolle Vergangenheit im Hafen der nachträglichen Redaktion. S. 242.

30 A. a. O., S. 13.

31 A. a. O., S. 16.

32 Imre Kertész: *Fiasko*, S. 106.

33 Im Zusammenhang mit dem *Galeerentagebuch* formuliert Péter Dávidházi seine Zweifel in Hinsicht auf die Konzeption der „Selbstbefreiung“, in der Rezension von István Margócsy über *Ich – ein anderer* können wir jedoch seine Kritik genauso deuten: „obwohl wir der Tatsache und den Buchstaben gemäß von Anfang bis zum Ende über das Unsicherwerden der *Ich*-Rolle lesen, läßt die überall dominierende, aphoristisch abgerundete Formulierung, die messerscharf urteilende Sehensweise, die Selbstanrede, die sich in Richtung zuweilen gebrauchter Imperative und Lebensbefehle öffnet, doch eine unheimlich markante, imposante und kohärente und seiner Meinung nach sich *selbstsicher* zeigende Persönlichkeit durchscheinen.“ István Margócsy: *Valami más...* (Kertész Imre: *Valaki más*) [Etwas anderes... Imre Kertész: *Ich – ein anderer*]. S. 17.

34 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 123. Wie übertrieben auch manchmal die Skepsis von Kertész in Hinsicht auf die prinzipielle Möglichkeit einer Leugnung der Mitwirkung scheinen mag, eine ähnlich skeptische und selbstanklagende Diagnose skizziert z. B. auch Péter Nádas in *Szegény, szegény Sascha Anderson* [Armer, armer Sascha Anderson].

35 Imre Kertész: *Fiasko*, S. 97.

36 Terry Eagleton: Self-authoring Subjects. In: M. Binotti–N. Miller (eds): *What is an Author?* Manchester–New York: Manchester UP 1993. S. 42–50.

37 Vgl. Imre Kertész: *Fiasko*: „In einem Augenblick bin ich – wieso, wieso nicht – aus der Reihe getreten.“ S. 113.

38 Imre Kertész: *Kaddisch*, S. 28.

39 Péter Balassa: S. 666.

40 Péter Szirák interpretiert dieses Phänomen als eine verhängnisvolle Undurchlässigkeit zwischen unterschiedlichen sprachlichen Welten (S. 84).

41 Z. B. interpretiert auch Tamás Turai die Prosa von Kertész aus dem Blickwinkel der Bezeugung. Tamás Turai: *A hiten túl, a pusztulás előtt* [Jenseits des Glaubens, vor der Vernichtung]. In: *Jelenkor* 1992/4. S. 310–316.

- 42 Imre Kertész: Die Unvergänglichkeit der Lager, S. 43.
43 Darauf weisen auch Péter Szirák und Gábor Tamás Molnár hin. Vgl. Anm. 9.
44 Imre Kertész: *Fiasko*, S. 67.
45 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 168.
46 Imre Kertész: Rede über das Jahrhundert. In: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt*. Rowohlt 1999 S. 38.
47 Imre Kertész: Die englische Flagge, S. 9–10.
48 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 124–126.
49 Imre Kertész: *Kaddisch*, S. 153.
50 Imre Kertész: *Ich – ein anderer*. Rowohlt 1998. S. 80f.
51 Sándor Radnóti: S. 190.
52 Imre Kertész: *Galeerentagebuch*, S. 127f.
53 Imre Kertész: Wer kein Haus hat, S. 122.
54 Imre Kertész: Die englische Flagge, S. 39.
55 Vgl. zum Mangel der Materialität des Romans *Ich – ein anderer* das „Kvartett“ [Quartett] über den Roman in der Zeitschrift *Beszélő* 1997/7.