



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Postmoderne Aspekte der Narration in gewählten
Werken von Péter Esterházy“

verfasst von / submitted by

Natalie MIKLOS

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 382

Studienrichtung lt. Studienblatt / degree
programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Englisch UF Ungarisch

Betreut von / Supervisor:

Ao.Univ.-Prof.Dr. Andrea Seidler

Inhaltsverzeichnis

Einleitung; Stand der Forschung, Zielsetzung und Forschungsfrage;
Methodische Vorgehensweise

THEORIE DER POSTMODERNEN – VERSUCH EINER EINFÜHRUNG

1. Das Undefinierbare definieren: Die Postmoderne	4
1.1. Kurze Historie des Terminus „Postmoderne“	8
1.2. Hauptmerkmale der Postmodernen	10
1.3. Die Postmoderne in Ungarn.....	12
2. Die postmoderne Literatur	14
2.1. Hauptmerkmale der postmodernen Literatur	15
2.2. Die postmoderne Literatur in Ungarn	17

HISTORISCHER HINTERGRUND

3. Geschichtliche Situation in Ungarn ab 1939	19
3.1. Der Preis des „Gulaschkommunismus“	23

POSTMODERNE ASPEKTE DER NARRATION IN GEWÄHLTEN WERKEN VON PÉTER ESTERHÁZY

4. Kurze Inhaltsangabe der gewählten Prosa-Erzählungen	26
4.1. Flucht der Prosa (2006)	26
4.2. Indirekt (2006).....	26
4.3. Kleine ungarische Pornographie (1987)	27
5. Strukturelle Erzählstrategien	29
5.1. Die Struktur der Erzählung bei Péter Esterházy	29
5.2. Der Erzähler, die Erzählperspektive und die Erzählsituation	32
5.3. Die Rolle des narrativen Adressaten / des Lesers	37
5.4. Die fragmentarische Erzählweise	39
5.5. Die Erzählsprache und die „Wiederbelebung“ der Wörter	41
6. Diskursive Erzählstrategien	46
6.1. Intertextualität	46
6.2. Allusion	52
6.3. Parodie.....	58
6.4. Ironie und Sinnlosigkeit.....	61

7. Thematische Erzählstrategien	65
7.1. Realität und/versus Fiktion.....	65
7.2. Mehrfachkodierung	68
 8. Schlussfolgerung.....	 70
 9. Literatur- und Quellenverzeichnis	 71
9.1. Primärliteratur.....	71
9.2. Sekundärliteratur.....	71
9.3. Onlinequellen	73
 10. Összefoglalás	 75
 11. Anhang.....	 80
11.1. Abstrakt.....	80

*„Die größte Kraft des Lebens
ist die Dankbarkeit.“*

(Hermann Bezzel)

An dieser Stelle möchte ich mich recht herzlich bei all jenen bedanken, die sowohl durch ihre fachliche als auch persönliche Unterstützung zum erfolgreichen Gelingen dieser Diplomarbeit beigetragen haben.

Als Erstes gilt mein Dank Frau Ao.Univ.-Prof.Dr. Andrea Seidler, die mir eine sehr große Hilfsbereitschaft bei der Betreuung meiner Diplomarbeit entgegenbrachte.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mich stets in all meinen Entscheidungen unterstützt haben und mir in allen Situationen tatkräftig zur Seite standen.

Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei meinen Geschwistern und bei meinem Freund, die mich immer wieder ermutigt haben und meine Studienzeit zu einem unvergesslichen Erlebnis machten.

Als Letztes gilt auch ein großer Dank meiner engagierten Korrekturleserin.

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Diplomarbeit ausschließlich die männliche Sprachform verwendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sämtliche Ausführungen natürlich in gleicher Weise für die weibliche Sprachform gelten.

Einleitung¹

Der Begriff „postmodern“ und die Epoche der „Postmodernen“, gehören im heutigen Sprachgebrauch bereits zu einer modischen Grundvokabel. Eine große Zahl an Autoren (vgl. Eco 1986, Hoffmann 2006, Hutcheon 1989, Hübener 2010, Regen 1992, Welsch 1993) haben es sich zur Aufgabe gemacht, den Begriff „postmodern“ und die Ära der „Postmodernen“ zu definieren, analysieren und interpretieren. Unter anderem wird auch Péter Esterházy die Rolle eines Autors zugeschrieben, der diese postmoderne Zeit reflektiert. Folge dessen wird der ungarische Star- Autor Péter Esterházy, der am 14. Juli 2016 einem Krebsleiden erlag, nicht grundlos als der Meister der postmodernen Ironie bezeichnet. Györfy beschreibt Esterházy als „[...] die bestimmende Figur jener stilbildenden Generation der zeitgenössischen ungarischen Literatur, die eine radikale Wende in der herkömmlichen Literaturauffassung [...] herbeiführte und gewöhnlich als „postmoderne Generation“ bezeichnet wird.“ (Györfy 1999: 41) Im Jahr 2006 erscheint Esterházy's 900 Seiten lange *„Einführung in die schöne Literatur“* in deutscher Übersetzung (im Original *„Bevezetés a szépirodalomba“*, 1986), die des Öfteren als der größte Etikettenschwindel der zeitgenössischen Literatur bezeichnet wird. (vgl. Böttiger 2006) In seinem Prosa-Werk behandelt er unter anderem die Geschichte Mitteleuropas, im Speziellen die Geschichte Ungarns (vgl. Kornai 1997, Markus 2012, Tóth 2005) und die damit verwobene Historie seiner jahrhundertealten Adelsfamilie Esterházy, sowie unzählige literarische Werke anderer Autoren. Diese Auseinandersetzung mit der Geschichte Mitteleuropas war Esterházy geradezu in die Wiege gelegt worden, da er am 14. April 1950 in eine Zeit geboren wurde, in der sein Heimatland Ungarn gerade die tiefsten stalinistischen Einflüsse erfahren musste. (vgl. Böttiger 2006) Péter Esterházy hat somit als junger Erwachsener den sogenannten Gulaschkommunismus (vgl. Kornai 1997) in vollen Zügen erlebt, was sich in seinen Erzählungen auf versteckte Art und Weise fortgehend widerspiegelt. Esterházy's Texte werden jedoch nicht nur von der Geschichte der damaligen Zeit stark beeinflusst, sondern auch von diversen anderen Autoren. Einerseits dekonstruiert und rekonstruiert Esterházy in seiner *„Einführung in die schöne Literatur“*, auf Basis der Intertextualität, Werke diverser Autoren und spielt

¹ Sowohl das Kapitel „Einleitung“ als auch die Kapitel „Stand der Forschung, Zielsetzung und Forschungsfrage“ und „Methodische Vorgehensweise“ wurden bereits in dieser Form in dem Exposé zur vorliegenden Diplomarbeit verfasst.

gleichzeitig mit verschiedensten Zitaten. Literarische Ausdrucksmittel - wie Allusion und Parodie - stehen bei diesem Spielen mit intertextuellen Bezügen an oberster Stelle. Folglich war es genau diese Intertextualität, die Péter Esterházy zu einem der wichtigsten Autoren der ungarischen Postmodernen machte.

Péter Esterházy's Texte wurden bisher von einer Vielzahl von Forschenden (vgl. Bernáth 1987, Deréky 1991, Györffy 1999, Thuswalder 1999, Weinzierl 1999) untersucht, die allesamt seine einzigartige Schreibweise und Verwendung der Sprache - sowie seinen Umgang mit fremden Texten auf Basis der Intertextualität - analysierten. Daher soll diese Arbeit untersuchen, ob diverse gewählte Texte aus der „Einführung in die schöne Literatur“, um genau zu sein, die Prosa-Erzählungen „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“, postmoderne Merkmale aufweisen.

Im ersten Teil der Arbeit soll zunächst die Relevanz des Themas geklärt werden, wobei die Forschungsfrage und die Untersuchungsziele hervorgehoben werden. Im anschließenden Teil wird der Begriff der Postmoderne im Allgemeinen und auch im Speziellen in der Literatur und bei Péter Esterházy genauer erläutert. Im nächsten Kapitel der Arbeit werden diverse Begrifflichkeiten der Postmoderne, sowie verschiedene postmoderne Aspekte der Narration aufgezeigt. Der analytisch-interpretative Teil der Arbeit beinhaltet die eigentliche Analyse und Interpretation der gewählten Texte „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ in Bezug auf die zuvor genannten postmodernen Aspekte beziehungsweise Merkmale. Zusätzlich wird untersucht, ob und warum der jeweilige Text dem postmodernen Genre zugeordnet werden kann.

Stand der Forschung, Zielsetzung und Forschungsfrage

Wie bereits in der Einleitung geschildert, kann in der Literatur viel Interessantes und Bemerkenswertes über Péter Esterházy's Rolle als postmoderner Autor gelesen werden (vgl. Bernáth 1987, Deréky 1991, Györffy 1999, Thuswalder 1999, Weinzierl 1999). Esterházy's Literatur, unter anderem die Prosa-Erzählungen „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ werden als ein Spiel mit Fiktionen, (vgl. Thuswalder 1999), mit Intertextualität und fremden Zitaten (vgl.

Deréky 1991), mit der Geschichte Ungarns (vgl. Klammer 1999, Tóth 2005) und mit seiner Familiengeschichte (vgl. Weinzierl 1999) bezeichnet. Warum die gewählten Erzählungen aus Péter Esterházy's „Einführung in die schöne Literatur“ jedoch als postmodern bezeichnet werden können beziehungsweise ob sie postmoderne Merkmale aufweisen, darüber wird in der Literatur nur sehr wenig diskutiert.

Aufgrund der Tatsache, dass in der bis dato veröffentlichten Sekundärliteratur zu Péter Esterházy noch relativ wenig über postmoderne Erzählaspekte und postmoderne Merkmale zu finden ist, stellt diese Arbeit den Anspruch, diese postmodernen Erzählstrategien in den drei gewählten Texten aus der „Einführung in die schöne Literatur“ zu untersuchen und zu interpretieren. Eine weitere wichtige Zielsetzung besteht darin, auch näher auf die damals herrschenden geschichtlichen Verhältnisse und Ereignisse einzugehen.

Methodische Vorgehensweise

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wird diese Arbeit in zwei Teile – einen Theorieteil und einen hermeneutisch-interpretativen Teil – gegliedert. Im Grundlagenteil der Arbeit sollen die verwendeten Begrifflichkeiten („Postmodernismus“, „Gulaschkommunismus“ usw.) definiert und der aktuelle Stand der Forschung beschrieben werden. Außerdem wird sowohl über den geschichtlichen Hintergrund als auch über die Herkunft und Entstehung des Postmoderne Begriffes, basierend auf einer umfangreichen Literaturrecherche, berichtet.

Die Beantwortung der Forschungsfrage bedient sich der hermeneutisch-interpretativen Methodenwahl. Hierbei werden mittels Ausarbeitung diverser postmoderner Erzählstrategien, die im Quellenverzeichnis angegebenen Primärwerke, analysiert und interpretiert.

DIE THEORIE DER POSTMODERNE – VERSUCH EINER EINFÜHRUNG

*„Traditionelle moderne Leitideen wie Wahrheit und Objektivität haben sich erschöpft, postmoderne Vielfalt wird zum Geisteszustand.“
(Welsch 1993: 2)*

Der Begriff „postmodern“ wurde in seinen verschiedensten Verwendungen, Assoziationen und Verständnissen, bereits zu einer modischen Grundvokabel der gegenwärtigen Zeit. Unzählige Autoren (vgl. Eco 1986, Hoffmann 2006, Hutcheon 1989, Hübener 2010, Regen 1992, Welsch 1993) haben es sich zur Aufgabe gemacht, den Begriff „postmodern“ und die mit ihm verbundene „Epoche der Postmodernen“ zu definieren, analysieren und interpretieren. Wenn man die Begriffe „Postmodernismus“, „Postmoderne“, „Postmodernist“ oder „postmodern“ näher betrachtet, scheint es, als ob die Bedeutung der Termini, je nachdem in welchem Buch man auf die Begrifflichkeiten stößt, sehr stark variiert. Sehr vieles ist in diesem Zusammenhang kontextabhängig, wobei für die vorliegende Arbeit der philosophische, der historische und der literarische Kontext im Vordergrund stehen.

1. Das Undefinierbare definieren: Die Postmoderne

Der Terminus „Postmoderne“ wird durch die Wortbestandteile „*post*“ und „*modern*“ geprägt, wobei das lateinische Wort „*post*“ - so viel wie „nach“ oder „hinter“ - bedeutet und somit die Epoche, die auf die Moderne folgt, kennzeichnet. Linda Hutcheon stellt jedoch die Tatsache in den Raum, dass das Präfix „*post*“ in dem Terminus Postmoderne sich nicht unbedingt auf ein Konzept beziehen muss, das der modernen Epoche folgt. Hutcheon erklärt weiter, dass die Beziehung zwischen der Modernen und Postmodernen eine widersprüchliche ist, da die neue Epoche weder ein radikales Ende der Modernen kennzeichnet, noch das Fortbestehen mit der Modernen. (vgl. Hutcheon 1998: 18) Der Begriff „Postmoderne“ ist zudem in Bezug auf seine zeitliche Eingrenzung und seine Inhalte sehr umstritten, da weder ein tatsächliches postmodernes Programm, beziehungsweise eine postmoderne Theorie

existiert, noch gibt es Schulen oder Gruppen, in denen sich postmodern nennende Schriftsteller verbinden und zusammenfinden.

The much used term 'postmodernism' indicates what came after modernism, but also has a suggestion [...] that it upstages or supersedes the *-ism* which it post-dates. Since 'modern' means 'new', and modernist literature defined itself chiefly at different from what went before, it had no clear identity. (Alexander: 2000: 376)

Michael Alexander deutet mit seiner getätigten Aussage an, wie schwierig es ist, die Epoche der Postmodernen zu definieren. Wolfgang Iser geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, dass es keine Definition des Begriffs „postmodern“ oder der „Postmodernen Zeit“ gibt, man könne sich lediglich an die Klärung der Begrifflichkeit annähern. Dennoch hat es für ihn den Anschein, dass je näher man dem Begriff kommt, man ihn umso weniger zu verstehen scheint und wirklich etwas darüber weiß. (vgl. Iser 1993: 4) Auch Andrea Hübenner musste feststellen, dass trotz unzähliger Diskussionen der letzten Jahrzehnte niemand so recht weiß und sich erklären kann, was nun „modern“ oder „postmodern“ wirklich bedeutet. (vgl. Hübenner 2010: X) So sagt sie, dass „Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Definition der Postmoderne zugleich ihre einzig mögliche Definition ist.“ (Hübenner 2010: X) Ein Grund für diese Verschwommenheit und Undefinierbarkeit der Postmodernen ist, dass dieses diskutierte Konzept in den unterschiedlichsten Disziplinen aufscheint: in der Kunst, der Architektur, der Musik, dem Film, der Literatur, der Soziologie, der Kommunikation, der Mode und auch in der Technologie. Auch Umberto Eco beklagt die zuvor erwähnte Undefinierbarkeit der Postmodernen und beleuchtet hierbei das Problem, dass der Terminus „postmodern“ mittlerweile zu einem „Passepartoutbegriff“ geworden sei, „[...] mit dem man fast alles machen kann“. (Eco 1983 zitiert in Hoffmann 2006: 264) Laut Eco scheint es somit, „[...] dass [den Begriff postmodern] jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt.“ (Eco 1983 zitiert in Hoffmann 2006: 264) Aus dieser beliebigen Anwendung des Begriffs wiederum leitet Eco die zeitliche Unabhängigkeit der Postmodernen ab:

„Ich glaube indessen, dass postmodern keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung, ein Kunstwollen. Man könnte geradezu sagen, dass jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat, so wie man gesagt hat, jede Epoche habe ihren eigenen Manierismus (und vielleicht, ich frage es mich, ist postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie).“ (Eco 1986: 77)

Wie bereits zuvor erwähnt, setzt sich auch Wolfgang Iser mit der Klärung der Begrifflichkeit „postmodern“ auseinander. Er stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der „Postmoderne-Begriff“ „zunehmend inflationär gebraucht“ wird, was heißen soll, dass dieser überwiegend oft verwendet wird und immer weniger klar in seiner Bedeutung ist. (vgl. Iser 1993: 9) Mit den Worten „kein Sektor scheint mehr vor der Ansteckung durch diesen Virus sicher zu sein [...]“ kritisiert Iser erneut die unzählige Anwendbarkeit dieses Terminus. (Iser 1993: 9) War der „Postmoderne-Begriff“ zunächst nur in der Literaturwissenschaft in Verwendung, so wird er heutzutage auch auf verschiedenste andere Sektoren übertragen. Demzufolge konkludiert Iser, dass der Postmoderne-Begriff wie eine „Kulturmode“ wirkt, die nichts anderes als einen „Bedeutungsnebel“ ohne wirklichen Inhalt verbreitet. (vgl. Iser 1993: 9)

Auch die Frage der Entstehung des Postmodernen-Begriffes scheint in der Literatur noch ungeklärt zu sein. Iser stellt hierbei jedoch klar, dass „Postmoderne und Postmodernismus keineswegs eine Erfindung von Kunsttheoretikern, Künstlern und Philosophen sind [...]“ eher seien „[...] unsere Realität und Lebenswelt postmodern geworden.“ (Iser 1993: 4)

Im Zeitalter des Flugverkehrs und der Telekommunikation wurde Heterogenes so abstandslos, dass es allenthalben aufeinandertrifft und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zur neuen Natur wurde. Real ist eine Gesamtsituation der Simultaneität und Interpretation differenter Konzepte und Ansprüche entstanden.“ (Iser 1993: 4)

Somit gilt es demnach eine „[...] bestimmte gesellschaftliche Konstellation philosophisch zu beschreiben und ethnisch zu verarbeiten.“ (Hoffmann 2006: 265) Auch Jean-Francois Lyotard stellt klar, dass es nie und in keinem Fall die Absicht war, eine neue Epoche oder ein neues Schema auszurufen, sondern das Interesse der Schriftsteller eher darin lag, die neue und veränderte gesellschaftliche Lage zu erkennen und dementsprechend auf sie zu reagieren. (vgl. Hoffmann 2006: 265) Demnach lässt sich die Postmoderne auch zeitlich nicht exakt eingrenzen und festlegen, da man nicht genau sagen kann, wann die Postmoderne begann beziehungsweise endete und ob wir uns auch heute noch im postmodernen Zustand befinden. Eines jedoch ist klar: Dem Ausdruck „postmodern“ wird, wie der Begriff selbst schon impliziert, ein enger Bezug zum vorhergehenden Begriff der „Moderne“

zugeordnet. Laut Welsch hängt die unklare Definition des „Postmoderne-Begriffs“ hier auch mit der Tatsache zusammen, dass sehr oft auch nicht klar genug dargestellt wird, was konkret unter dem Terminus „Moderne“ verstanden wird. Aus diesem Grund fordert Welsch die Verdeutlichung - „nach *welcher* Moderne“ - der tatsächliche Terminus der Postmoderne anzusiedeln sei. (vgl. Hoffmann 2006: 265)

Auch Herbert Grabes diskutiert den Zusammenhang der Postmodernen mit der Modernen und meint, dass sich ein Streit darüber entwickelt habe, ob die Postmoderne - also etwas Neues, etwas Anderes oder nur als etwas Weiteres - als eine zweite Phase der Moderne zu betrachten sei. Dieser Streit könnte laut Grabes auch nicht ohne Grund aufgetreten sein, da jegliche Kunstproduktionen oder andere Entwürfe der Postmodernen eng verbunden beziehungsweise an die Darstellungsweisen, die in der Modernen bereits entwickelt und entdeckt wurden, anknüpfen. Sie unterscheiden sich nur im Zugang und in der Nutzung der neuen Medien. Der Unterschied der Postmodernen gegenüber der Modernen wird erst dann deutlich, wenn man sich diverse konkrete Ausformungen und deren Wirkung näher ansieht, und somit lässt sich zurecht von einer neuen Ära der Literatur und Kunst der Postmodernen sprechen. (vgl. Grabes 2004: 68)

„Die Postmoderne als eigenständige Epoche jenseits der Moderne ist schon aus methodologischen Gründen unverzichtbar. Doch auch unabhängig von allen methodologischen Erwägungen haben die Phänomene, die den Anbruch eines neuen postmodernen Epochenbewusstseins indizieren, eine neue unmittelbare und unverkennbare Evidenz. Es lohnt sich also durchaus, erneut auf den ursprünglichen Gebrauch des Postmoderne-Begriffs zur Bezeichnung einer autonomen Epoche nach der Moderne zurückzukommen.“ (Regen 1992: 53)

Gerhard Regen betont hier ebenfalls die Notwendigkeit einer Abgrenzung der Postmodernen und stellt somit die Wichtigkeit, die Postmoderne als eine selbstständige Epoche zu betrachten, dar.

Auch Péter Esterházy hat sich zur Postmodernen und zu seiner Rolle als postmoderner Autor geäußert:

„Postmodern und liberal sind bei uns Schimpfwörter geworden. Es ist schwer zu beschreiben, weil es nur missverstanden werden kann. Sagen wir so: [...] Bei uns gab es eine Literatur, deren Hauptwert das Wir ist, die Gemeinschaft

der Nation, des Volkes. [...] Diese Literatur beschäftigte sich zum Beispiel mit den konkreten Problemen der Bauern. Doch die soziale Aktualität ist weg, die Repräsentanten dieser Literatur sind gestorben, es gibt keine Nachfolger [...] und dadurch fühlen sich diejenigen, für die diese Literatur wichtig war und ist, in einem leeren Raum und daher diese Frustration, die gerne als postmodern bezeichnet wird.“ (Klammer 1999: 149)

Esterházy verbindet den Begriff „postmodern“ gefühlsmäßig mit einer negativen Assoziation. Es hat den Anschein, dass die postmoderne Literaturschreibung seiner Meinung nach als eine Art „Schreiben aus Frustration“ gesehen wird und somit kann und wird ein Autor, der die Probleme der postmodernen Ära aufarbeitet, schlicht falsch verstanden.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass eine eindeutige Definition von „postmodern“, „Postmoderne“ oder „Postmodernismus“ bislang noch nicht existiert und folglich auch die Einschätzungen, welche literarischen Phänomene nun eindeutig als postmodern zu bezeichnen sind, differieren. Demnach kann auch in der vorliegenden Arbeit keine handfeste und abschließende Definition der Begrifflichkeiten gegeben werden. Hinsichtlich der noch immer andauernden Debatte rund um die Postmoderne, bleibt ein solches Unterfangen unmöglich. (vgl. Hübner 2010: 2) Trotzdem soll die literarische Postmoderne in den darauffolgenden Kapiteln näher erläutert werden, um die Einordnung und auch die Analyse von den drei gewählten Werken zu erleichtern. Vielleicht kann in diesem Sinne auch die Theorie hinter der Postmoderne besser verstanden werden.

1.1. Kurze Geschichte des Terminus „Postmoderne“

Nachdem der Terminus „Postmoderne“ zunächst nur gelegentlich und vor allem nicht spezifisch verwendet wurde, begann 1959 die wahre Diskussion um die Postmoderne, die ursprünglich in der nordamerikanischen Literaturtheorie ausgelöst wurde. (vgl. Welsch in Flagge 2004: 33)² Irving Howe stellt dazu fest, dass die zeitgenössische Literatur im Vergleich mit der bemerkenswerten Literatur der Moderne weit weniger innovativ und originell ist und bezeichnet diese gegenwärtige Literatur folglich als „post-modern“. (vgl. Welsch in Flagge 2004: 33) Zehn Jahre

² Der Terminus Postmoderne lässt sich bereits ab 1870 nachweisen. (Welsch in Flagge 2004: 33).

später behauptet Leslie Fiedler, dass die Literatur der Gegenwart auf etwas Anderes ziele als die klassische moderne Literatur und demnach auch ihre Prioritäten anders setzt. Diese Prioritäten sieht Fiedler vor allem in der „[...] neuartigen Verbindung von Elite- und Massenkultur.“ (Fiedler in Welsch 1994: 57) Weiteres erklärt Fiedler, „[...] dass wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben.“ (Fiedler in Welsch 1994: 58) In seinem Essay „Cross the Border – Close the Gap“³ befürwortet Fiedler die Verbindung von „[...] High und Low, Extravaganz und Trivialität, Mythos und Wirklichkeit, Traumwelt und Maschinenwelt [...]“ und definiert den postmodernen Autor und Schriftsteller folglich als „Doppelagenten“, der gleichermaßen im Reich der Technologie und in der Welt des Wunders zu Hause ist. (Fiedler in Welsch 1994: 69ff.) Aufgrund von Fiedlers Aussage konkludiert Wolfgang Welsch, dass für die Postmoderne in erster Linie eine sogenannte ‘Doppelstruktur’ charakteristisch ist, bei der sich eine Verbindung zwischen Wirklichkeit und Fiktion herauskristallisiert. Demnach ist ein postmodernes Werk laut Welsch „[...] in sich plural [und] erfüllt widersprüchliche Erwartungen.“ (Welsch in Flagge 2004: 33)

Im Jahr 1975 überträgt Charles Jencks den Begriff „Postmoderne“ auf die Architektur, wobei festzuhalten bleibt, dass Jencks Definition der architektonischen Postmoderne mit der literarischen Definition der Postmoderne bei Fiedler übereinstimmt. (vgl. Welsch in Flagge 2004). Wie Fiedler stellt Jencks folgende Behauptung auf:

„Der Fehler der modernen Architektur was, dass sie sich an eine Elite richtete. Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch Aufgabe desselben, sondern durch Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen [...] und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung [...], welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht.“ (Welsch in Flagge 2004: 33 zitiert nach Jencks 1980: 8)

Erst einige Zeit später beginnt sich auch die Philosophie für den postmodernen Diskurs zu interessieren und somit setzt auch in dieser Disziplin eine sogenannte philosophische Postmoderne – Diskussion ein. Das Ergebnis dieser Postmoderne – Diskussion weicht jedoch von der literarischen und architekturtheoretischen Diskussion ab. (vgl. Welsch in Flagge 2004: 34) Ein Werk, das Maßstab setzend für

³ Fiedler, Leslie. „Cross the Border – Close the Gap“. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.). 1994. *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmodernen Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag, 2. Auflage

diese philosophische Postmoderne – Diskussion ist, trägt den Titel „*La Condition postmoderne*“⁴ von Jean-Francois Lyotard. Lyotard vertritt in diesem Werk die Meinung, dass es definitiv einen Unterschied zwischen modernem und postmodernem Wissen gibt. (vgl. Welsch in Flagge 2004: 34) Lyotard bezeichnet einen neuen Wissenstypus als postmodern, nämlich den „[...] der nicht mehr auf Einheit, sondern auf Pluralität, Komplementarität und Unausschöpfbarkeit setzt [...]“. (Welsch in Flagge 2004: 35) Somit geht es Lyotard laut Welsch um die Realisierung von Errungenschaften des 20. Jahrhunderts und nicht um ein etwaiges Abrücken von diesen Errungenschaften. (vgl. Welsch in Flagge 2004: 35) Weiteres unterscheidet sich Lyotards philosophischer Postmoderne - Terminus insofern, dass Lyotard eine „achtenswerte Postmoderne“ befürwortet, die „[...] die unterschiedlichen Sprach-, Denk- und Lebensformen nicht bis zur Unkenntlichkeit verrührt [...]“. (Welsch in Flagge 2004: 35 zitiert nach Lyotard 1979: 12) Der postmoderne Diskurs ist somit laut Lyotard größtenteils für das elitäre Publikum geschaffen und nicht wie bei Jencks für den bodenständigen Menschen. (vgl. Welsch in Flagge 2004: 35)

Rückblickend bleibt demnach festzuhalten, dass die Festlegung des Begriffs „Postmodern“ einige Hürden und Meilensteine überwinden muss, bis sich letztendlich zwei verschiedene Versionen von Postmodern herauskristallisieren: „[...] eine, welche die Pluralität ernst nimmt und eine andere, die sie verspielt.“ (Welsch in Flagge 2004: 36)

1.2. Hauptmerkmale der Postmoderne

In der Epoche der Postmodernen verfolgen die Autoren das Ziel unter Berücksichtigung von alten Ideen oder Gedanken etwas Neues zu erschaffen. Dabei soll auch erwähnt werden, dass es dem Öfteren dem Zufall überlassen ist, zu welchem Ergebnis diese zuvor erwähnte Neuschaffung führt. (vgl. Rudolph 2014) Diese zuvor erwähnten Ziele der postmodernen Literatur können nicht unbedingt leicht erklärt und begriffen werden, da Grenzen zwischen verschiedenen Konzepten gezogen, um dann wieder verwischt zu werden. Zusätzlich werden diverse Genres aufgenommen, um dann wiederum mit anderen vermischt zu werden. Symbolismus

⁴ dt. „Das postmoderne Wissen“ (1979)

wird nur deshalb verwendet, um einem Symbol irgendeine Art neue Bedeutung zu geben. Zuletzt gibt es auch ein wirres Spiel mit Intertextualität, nur um ein fehlerhaftes oder falsches Zitat einzubauen. (vgl. Catucci 2007: 6) Folglich behaupten verschiedenste Kritiker, dass es das Ziel der postmodernen Literatur ist, *unleserlich* zu sein. (vgl. Cohen 1988: 13) Laut Cohen lehnt die postmoderne Literatur fixierte Normen jedoch keinesfalls ab, baut sie aber auf eine spielerische Art und Weise in einen Text ein, kehrt sie anschließend um und verdreht sie, sowie konstruiert und dekonstruiert sie nach Belieben. (vgl. Cohen 1988: 17) Hutcheon wiederum charakterisiert die postmoderne Literatur als ein Spiel mit der Vergangenheit, in dem Konzepte und Normen vergangener Zeiten wiederaufgenommen werden, um sie kritisch zu hinterfragen und anzufechten. (vgl. Hutcheon in Catucci 2007: 6)

„[...] postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical and inescapably political. Its contradictions may well be those of late capitalist society, but whatever the cause, these contradictions are certainly manifest in the important concept of presence of past. [...] This is not a nostalgic return, it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society, a recalling of a critically shared vocabulary of [...] forms. (Hutcheon 1998: 4)

Wie Hutcheon in ihrer Aussage betont, wird nicht nur die Vergangenheit oder Vergangenes herausgefordert, sondern auch die Kultur, die Kunst und die gesamte gesellschaftliche Ordnung wird in Frage gestellt. Durch dieses in Frage stellen und Herausfordern der Vergangenheit ist die postmoderne Literatur auch oft durch einen sogenannten *Verlust der Realität* gekennzeichnet. In anderen Worten, die Realität in der postmodernen Literatur ist ein Bereich, der in schriftlicher Form nicht dargestellt werden kann. Die Wirklichkeit kann nur erlebt beziehungsweise durchlebt werden, man kann aber nicht über sie sprechen oder Realität niederschreiben. Folglich, wird die Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion in der postmodernen Literatur sehr schwierig, beziehungsweise scheint eine Grenze zwischen diesen zwei Konzepten gar nicht mehr zu existieren. (vgl. Hutcheon 1998: 15) Somit kann die Auffassung des Lesers nie mehr als ein Fragment beziehungsweise ein Bruchstück der Realität sein, was in diesem Fall zu einem der Kennzeichen der postmodernen Literatur zählt und daher zu einer der Strategien der postmodernen Erzählungen gehört.

Hauptmerkmale der Postmodernen sind nach Rudolph folgende:

- Ideen und Vernunft, die aus der Aufklärung hervorgingen, werden verworfen.
- Die Identität der Menschen wird als äußerst instabil charakterisiert.
- Medien und Technik rücken in den Mittelpunkt.
- Durch das Verlorengehen des traditionellen Gemeinschaftsgefühls werden gesellschaftliche Individuen geschaffen.
- Künstlerische und kulturelle Freiheit sind vordergründig.

(vgl. Rudolph 2014)

1.3. Die Postmoderne in Ungarn

Der Begriff „postmodern“ beziehungsweise der Terminus „Postmoderne“ ist in Bezug auf die ungarische Kultur und Kunst sehr umstritten. Der Grund dafür ist, dass die kommunistische Vergangenheit des Landes in der Kultur und auch in der Kunst für das heutige Ungarn eine Art „Lücke“ hinterlassen hat. Flaker hält die Anwendung des Begriffs „postmodern“ auf die Literatur und Kunst Osteuropas für nicht adäquat und für unzulässig, da durch den Totalitarismus eine sogenannte Entfremdung von der eigenen Identität beziehungsweise nationalen Tradition stattgefunden habe. (vgl. Flaker 1991: 23) Laut Flaker hat man sogar ganze Perioden der Moderne in der osteuropäischen Literatur und Kunst ausgelassen und unterdrückt, was impliziert, dass der Terminus „postmodern“ nicht auf die osteuropäische Kultur übertragbar sei. (vgl. Flake 1991: 23) Zudem hatten laut Groys sämtliche Künstler und Schriftsteller mit der vorherrschenden Zensur zu kämpfen und waren somit gezwungen den Kampf der „westlichen Postmoderne gegen die ästhetische Zensur der modernen Kulturinstitutionen“ zu bestreiten. (Groys 1995: 194) Als Vertreter der ungarischen Postmoderne gilt in erster Linie Péter Esterházy, der Meister der Ironie der ungarischen Postmodernen. Seine Prosaerzählungen weisen definitiv Züge postmodernen Schreibens auf. Miklós Györffy bringt es mit seiner Aussage über Péter Esterházy's Prosawerke auf den Punkt:

„Péter Esterházy ist die bestimmende Figur jener stilbildenden Generation der zeitgenössischen ungarischen Literatur, die eine radikale Wende in der herkömmlichen Literaturauffassung [...] herbeiführte und gewöhnlich als postmoderne Generation bezeichnet wird.“ (Györffy 1999: 41)

Weitere Vertreter der postmodernen Ära in Ungarn sind László Márton, László Darvasi, Géza Ottlik und László Garaczi, deren Produktionen allesamt die Epoche der Postmodernen reflektieren.

2. Die postmoderne Literatur

Die zeitgenössische Literatur der 80er- und 90er Jahre offenbart sich ihren Lesern in einer Vielzahl von verschiedensten Formen und Inhalten und folge dessen präsentiert diese auch zahlreiche sogenannte Sub- und Parallelthemen. Aus diesem Grund ist festzuhalten, dass eine genaue Differenzierung - zum Beispiel nach Themen - nahezu unmöglich ist. Der Philosoph Jürgen Habermas spricht von der Literatur der 80-er Jahre als eine Literatur der „Neuen Unübersichtlichkeit“. Die Grundstimmung dieser zeitgenössischen Literatur wird mit Schlagwörtern wie - „Neue Beliebigkeit“ oder „Anything goes“ - deutlich gemacht. In der Literaturwissenschaft beziehungsweise in der Kulturtheorie wird hier von „Posthistorie“ und „Postmoderne“ gesprochen, gemeint jedoch wird in diesem Fall dasselbe. Demzufolge wird die zeitgenössische Literatur der Postmodernen von Begrifflichkeiten wie - „Orientierungslosigkeit“ und „Endzeitstimmung“ - geprägt. (vgl. Rainer 2010: 425)

Man stellt sich nun die Frage, ob es die postmoderne Literatur überhaupt gibt beziehungsweise was genau die postmoderne Literatur charakterisiert. Wie schon zuvor besprochen, impliziert der Terminus „postmodern“ die Epoche nach der Modernen. Somit ist auch mit der postmodernen Literatur die Literatur gemeint, die nach der Modernen erschienen ist. In der Literaturgeschichte wird die moderne Literaturepoche zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesiedelt. Zu dieser Zeit lief sowohl der technische als auch der geisteswissenschaftliche Fortschritt gerade auf Hochtouren und somit hatte man den Eindruck, dass nichts unmöglich zu sein schien. Aufgrund dieser Tatsachen stellte sich das Zeitalter der Modernen voller Verheißungen dar und man blickte der Zukunft voller Hoffnung entgegen. In der Mitte des 20. Jahrhunderts jedoch erlebte die Welt den entsetzlichsten und katastrophalsten Krieg aller Zeiten, in dem Millionen von Menschen ihr Leben lassen mussten und die zuvor heil scheinende Welt in Trümmern lag. Angesichts dessen, war es unmöglich, nach diesen schrecklichen Ereignissen einfach wieder an die Moderne anzuschließen, da nichts mehr so war wie zuvor. Der Beginn der postmodernen Literaturepoche war somit vorprogrammiert. (vgl. Köhler 2017) Folglich begegnet man in der postmodernen Literatur auch immer wieder den gleichen Themen: „der Verlust der alten Ordnung, der darin implizierten Sicherheit und Geborgenheit und die extenzielle Gefahr.“ (Köhler 2017) Wenn man die postmoderne Literatur auf der stilistischen Ebene betrachtet, kommen „[...]“

Unsicherheit und Angst in einer nicht-linearen, fragmentarischen Erzählweise zum Ausdruck.“ (Köhler 2017) Die Literatur der Postmoderne hat den Anschein, dass es keine Ordnung mehr gibt und somit wirkt auf den Leser der postmodernen Literatur alles so, als ob die Welt total aus ihren Fugen geraten wäre.

„Der Mensch wird zum Spielball im Weltgeschehen und auch im Roman der postmodernen Literatur ist der Protagonist in der Regel fremdgesteuert und konditioniert. Die Handlung wird nicht durch bewusste Entscheidungen des Helden bestimmt, sondern er fügt sich. Eine persönliche Entwicklung ist unmöglich. Das bedeutet auch, dass es keinen Sinn im Leben gibt, kein höheres Ziel, nach dem es sich zu streben lohnt.“ (Köhler 2017)

Unter Berücksichtigung des zuvor erwähnten Zitates von Köhler, lässt sich festhalten, dass die verheerenden Weltkriege „eine Generation vollkommen desillusionierter Autoren“ hinterlassen hat. (Köhler 2017) Postmoderne Schriftsteller waren symptomatisch dafür, dass die Menschen einen Sinnverlust erlitten hatten. Sie sahen an der Stelle, wo zuvor noch Hoffnung und Optimismus herrschten, nur noch einen riesigen Scherbenhaufen. (vgl. Köhler 2017)

2.1. Hauptmerkmale der postmodernen Literatur

Ihab Hassan beschäftigt sich in seinem Essay mit dem Pluralismus in der postmodernen Literatur. Dabei betont er, dass er die postmoderne Literatur nicht beschreiben will und auch nicht kann, vielmehr möchte er eine Reihe postmoderner Aspekte anführen, die näheren Aufschluss über diese Literatur-Epoche geben. Er nennt diese Anreihung postmoderner Aspekte eine „praktische Liste“. (vgl. Hassan in Kamper 1987: 159)

Als ersten Aspekt erwähnt Hassan den der Unbestimmtheit. Damit weist er auf die verschiedensten Arten von „Ambiguität, Zäsuren und Verschiebungen“ in der postmodernen Literatur hin. (Hassan in Kamper 1987: 159) Diese Unbestimmtheit ergibt sich vor allem durch das postmoderne Phänomen der Fragmentierung, welches Hassan als zweiten Punkt in seiner Liste erwähnt. Seiner Meinung nach entspringt genau aus dieser Fragmentierung auch die Vorliebe mancher Autoren für „[...] Montagen, Collagen und zufällig gefundene oder zerlegte literarische Objekte.“

(Hassan in Kamper 1987: 159) Weiters bestärkt die Fragmentierung auch jegliche Ablehnung der Totalität.⁵ Als dritten Aspekt der postmodernen Literatur nennt Hassan die Entkanonisierung. Damit bezieht er sich auf alle Arten von Kanon und auch auf jegliche autoritativen Konventionen. Zwei weitere erwähnenswerte Aspekte sind der totale Ichverlust oder der Verlust des Innersten und das Unpräsentierbare. Das traditionelle Ich wird demnach laut Hassan in der postmodernen Literatur entleert, was letzten Endes zur Selbstauslöschung führt. Der Begriff 'unpräsentierbar' bezieht sich hier darauf, dass die Literatur in der postmodernen Ära jegliche Formen von Repräsentationen bekämpft und sich gegen sie stellt. (vgl. Hassan in Kamper 1987: 159ff) Ein weiteres essentielles Merkmal der postmodernen Literatur ist laut Hassan die Ironie. „Diese Ironie beinhaltet Unbestimmtheit und Multivalenz; sie strebt nach Klarheit, einer Klarheit der Entmystifizierung, nach dem reinen Licht der Abwesenheit.“ (Hassan in Kamper 1987: 161) Auch der Aspekt der Intertextualität wird auf Hassans Liste angeführt, die er als „mutierte Reproduktion von Genres“ charakterisiert. (Hassan in Kamper 1987: 161)

Aus Hassans Analyse der postmodernen Aspekte der Literatur ergeben sich die folgenden Hauptmerkmale der postmodernen Literatur:

- Das Prinzip der Intertextualität
- Fragmentarische Erzählweise
- Das Prinzip der Parodie
- Die Suche nach der eigenen Identität und der damit verbundene Ichverlust
- Die Mehrfachkodierung
- Das Prinzip der Ironie und des Vergnügens

Diese Liste soll noch durch drei weitere bedeutende Aspekte ergänzt werden: Zum Ersten ist das verwendete sprachliche Niveau und der Stil der postmodernen Literatur anders als in der traditionellen Literaturschreibung. Auch dem Leser wird eine völlig andere Rolle zugeordnet, was den zweiten Aspekt darstellt. Der dritte Aspekt beinhaltet das Konstruktionsprinzip der Wirklichkeitsüberblendung, was die

⁵ Für nähere Information zu dem Terminus „Totalität“ empfiehlt sich das Werk „Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität“ von Emmanuel Lévinas (2002).

Verschwommenheit von Fakt und Fiktion miteinbezieht und die Frage - „Was ist nun wahr und was nicht?“ - mit sich bringt.

2.2. Die postmoderne Literatur in Ungarn

Laut Eickhoff hält die Postmoderne, zum einen in der Literatur, vorrangig jedoch in der Architektur, erst im 21. Jahrhundert ihren Einzug in Ungarn. (vgl. Eickhoff 2009: 52) Markante Beispiele, an der sich eine postmoderne Baukunst in Ungarn feststellen lässt, sind vor allem gläserne Bürogebäude und diverse Einkaufszentren, die „[...] wie Pilze aus dem Boden geschossen sind und als ultraschick gelten.“ (Eickhoff 2009: 52) Folglich ist in vielen großen Städten Ungarns ein bedeutender Kulturkomplex entstanden. Beispiele für diese neuen postmodernen Trends sind laut Eickhoff das neue Nationaltheater in Budapest und die Innenstadt von Debrecen. (vgl. Eickhoff 2009: 52)

Nicht ganz so klar lässt sich jedoch der Einzug der sogenannten postmodernen Literatur in Ungarn feststellen. Bernáth sieht es als eine sehr schwierige Aufgabe an, über die ungarische Literatur der Postmoderne zu sprechen. (vgl. Bernáth 1987: 151) Gründe dafür sind zum einen, dass der Begriff „Postmoderne“ selbst ein sehr umstrittener ist und zum Zweiten stellen Wissenschaftler auch die adäquate Anwendbarkeit des Terminus in Frage. Die größte Schwierigkeit sieht Bernáth jedoch in der Anwendbarkeit des Begriffs „postmodern“ auf die Literatur, vor allem auf die zeitgenössische ungarische Literatur, in deren Literaturgeschichtsschreibung nicht einmal der Begriff der Modernen verwendet wird. Bernáth wirft sogar die Frage auf, ob sich das heutige Ungarn überhaupt in einem sogenannten „post“ - Zustand befindet. (vgl. Bernáth 1987: 151) Man muss an dieser Stelle feststellen, dass eine Definition des Ausdrucks „postmodern“, sowie eine Klärung der Frage, ob dieser Begriff auch auf die ungarische Literatur im sozialistischen Mitteleuropa anwendbar ist, nicht ganz so einfach scheint. Auch Bernáth muss sich eingestehen, dass es für ihn nicht möglich ist, eine passende Antwort auf die oben gestellten Fragen zu geben und somit wählt er einen anderen, einen einfacheren Ausgangspunkt: Bernáth stellt fest, „[...] dass einige ungarische Autoren sich postmodern nennen [oder], dass manche Kritiker einige ungarische Autoren als postmodern einstufen“ und wählt

HISTORISCHER HINTERGRUND

„Die ungarische Nation stolperte seit dem Scheitern des revolutionären Freiheitskampfes 1848/49 von einer politischen und gesellschaftlichen Sackgasse in die nächste, bis sie am Ende des Zweiten Weltkrieges zwischen den Trümmern des aus Fiktionen, Illusionen, Forderungen und Wunschträumen gebauten Staatsgebildes wieder mit der Realität konfrontiert war. Während dieser fast hundert Jahre lebte die ungarische Nation in politischen und gesellschaftlichen Konstruktionen, [...] wo das objektive Maß für die Richtigkeit von Taten fehlte, stattdessen ein bestimmtes System von Ängsten und Kränkungen als moralisches Wertmaß figurierte. Jede Deformation, die sich in dieser Epoche auf den verschiedensten Gebieten des ungarischen kollektiven Lebens zeigte, kann in irgendeiner Form auf die Verlogenheit der grundlegenden politischen und gesellschaftlichen Konstruktion zurückgeführt werden. Eine verlogene Konstruktion, die sich [...] auf rechtlichem, politischem, ideologischem, gesellschaftlichem oder wirtschaftlichem [Gebiet] durchsetzt, wird unglücklicherweise einmal in die Struktur der betreffenden Gemeinschaft integriert eine verkehrte Selektion einleiten. Langfristig löste diese Kontraselektion die Führungselite des ganzen Gemeinwesens ab und führte logischerweise zum moralischen und geistigen Verfall unserer Elite.“ (Bibó 2002: 16ff.)

3. Historische Situation in Ungarn ab 1939⁶

Das zu Beginn des Kapitels erwähnte Zitat impliziert bereits, dass Ungarns Geschichte keinesfalls eine leichte war. Von der Entstehungsgeschichte der ungarischen Nation, über die große Revolution von 1848/49 bis zu den verschiedensten Kriegen, Revolutionen und dem Zerfall des ungarischen Königreichs war Ungarn im Jahre 1933 bei der nächsten großen Katastrophe angekommen. Mit der Machtübernahme Adolf Hitlers 1933 begann am 1. September 1939 der Zweite Weltkrieg mit dem Angriff des Deutschen Reiches auf Polen. Auch Ungarn nahm zu dieser Zeit schon an verschiedenen Kriegshandlungen teil, trat aber noch nicht offiziell in den Zweiten Weltkrieg ein. Erst ungefähr zwei Jahre später konnte man die Teilnahme an diesem verheerenden Geschehen nicht mehr verhindern und tauschte mit der UdSSR und den restlichen Alliierten Kriegserklärungen aus. Die Welt, einschließlich Ungarn, befand sich somit von 1939-1945 in dem schrecklichsten Weltkrieg aller Zeiten, der unzählige Opfer forderte, und vor allem auch die Massenvernichtung der jüdischen Bevölkerung zu verantworten hatte. Im Jahre

⁶ Ganzes Kapitel: vgl. Tóth, István György. 2005. Geschichte Ungarns. Budapest: Corvina/Osiris, S. 622ff.

somit aus diesen Autoren die bedeutendsten aus und versucht anhand ihrer Werke ein Bild über die Postmoderne in Ungarn zusammenzustellen. (Bernáth 1987: 151) Unter anderem wird auch Péter Esterházy die Rolle des postmodernen Autors in der ungarischen Literatur zugeschrieben, da er, zusammen mit dem Rest der postmodernen Generation, in Ungarn eine radikale Wende in der Literaturauffassung herbeiführte. (vgl. Györfy 1999: 41) In der ungarischen Literatur herrschte bis zum Anfang der 70-er Jahre eine Art Realismus vor, in dessen Interesse es lag, eine möglichst einfache Darstellung der Wirklichkeit herbeizuführen. Sowohl der sozialistische Realismus also auch das kulturpolitische Wunschbild und die offene kritische Literatur waren stark realitätsbezogen, wobei die Wirklichkeitsdarstellung hier eher subjektiv und relativ war. Dies alles geschah nicht ohne Grund, denn die Literatur in Ungarn hatte eine starke öffentliche Rolle, ja eine politische Funktion. Seit Jahren wurde jedoch auch in Ungarn schon versucht, die politisch untergeordnete Literatur von der Wissenschaft und insbesondere von der Politik loszulösen und an die westeuropäischen Bestrebungen und Verhältnisse anzupassen. (vgl. Györfy 1999: 41) Laut Györfy konnte es sich der Schriftsteller des 20. Jahrhunderts nicht leisten „[...] von der Lage der Nation und des Volkes zu abstrahieren.“ (Györfy 1999: 41) Zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch brach mit der Gründung der Zeitschrift „Nyugat“ ein neues Zeitalter in der zeitgenössischen ungarischen Literatur an. Der ungarische Schriftsteller suchte von nun an die Antwort auf die Frage: „Was bedeutet es, Ungar zu sein? Ist Ungar zu sein eine Besonderheit und wenn ja, worin besteht sie?“ (Györfy 1999: 42) Die postmoderne Generation von Esterházy fragt jedoch nicht mehr nach dem nationalen Wesen und noch weniger nach der nationalen Identität. Diese neue Generation hat kein Interesse mehr daran, die nationalen Schicksalsfragen zu lösen und fragt nicht mehr, ob das „Ungarsein“ irgendwelche besonderen Werte verkörpert. (vgl. Györfy 1999: 43)

„Sie ist vor allem daran interessiert, wie aus den besonderen Erfahrungen und Erlebnissen [...] eine allgemeingültige europäische Literatur geschaffen werden kann. Wie diese eigentümliche Realität in eigengesetzliche Literatur verwandelt werden kann.“ (Györfy 1999: 43)

Abschließend lässt sich die neue ungarische postmoderne Literatur für die Generation von Esterházy mit den folgenden Worten beschreiben: Sie sollte durch „Sprache, Versteck- und Rollenspiel, tragiklösende Heiterkeit und Leichtigkeit und mitleidende Ironie“ charakterisiert sein. (Györfy 1999: 47)

1944, noch bevor Budapest tatsächlich befreit war, hat die Neuorganisation des Staates Ungarn bereits begonnen. Offiziell, so hieß es, wurden Vorbereitungen für die Errichtung eines sogenannten bürgerlich-demokratischen Staates getroffen, tatsächlich wurden jedoch neue politische Parteien gegründet. Am 21. Dezember 1944 wurde in Debrecen eine provisorische Nationalversammlung gebildet, wo sich schon die ersten Anzeichen einer definitiven Dominanz der kommunistischen Partei zeigte. Schon kurze Zeit später - im Jahre 1948 gelang es der Kommunistischen Partei Ungarns die Macht im Land zu übernehmen. Folglich wurde unter Generalsekretär Mátyás Rákosi ein sogenanntes stalinistisches Terrorregime errichtet. Die Diktatur von Stalins bestem Schüler Rákosi war von „[...] Willkürherrschaft, Personenkult, Zwangs – Industrialisierung/Kollektivierung und Terror gegen angebliche Kulaken und Klassenfeinde“ gekennzeichnet. (Markus 2012: 86) Auch parteiintern wurde einiges in Bewegung gesetzt: Zunächst stand eine sogenannte „Säuberung“ an oberster Stelle, die zu tausenden Verbannungen, Verhaftungen und auch Schauprozessen führte, die viele Tote aus der ehemaligen sozialdemokratischen Partei zur Folge hatten. „Rákosi wollte ganz im Stile Stalins, eine absolute und alleinige Herrschaft errichten und entledigte sich auf diese Weise seiner größten RivallInnen“, so Markus. (Markus 2012: 86) Der Tod Josef Stalins 1953 brachte nicht nur große Veränderungen in der UdSSR mit sich, die Auswirkungen waren auch in Ungarn spürbar. Die tiefe Abneigung des ungarischen Volkes Rákosi gegenüber war mehr als offensichtlich und man befürchtete Schlimmes. Es sah sich dazu verpflichtet, Rákosi zum Teilrücktritt zu zwingen und ernannte Imre Nagy zum neuen Ministerpräsidenten. Imre Nagy gilt heutzutage als Nationalheld in Ungarn und war zu Beginn seiner Amtszeit auch eine Leitfigur während der Revolution von 1956. Der Aufstand von 1956 wird als eines der bedeutendsten Ereignisse der ungarischen Geschichte betrachtet und ging als die sogenannte „Revolution von 1956“ oder auch als „ungarischer Volksaufstand“ in die Geschichte ein. Laut Markus hatte dieser Aufstand im Oktober 1956 verschiedene Gründe:

„Außenpolitisch verursachte unter anderem der Abzug der sowjetischen Truppen aus Österreich im Jahre 1955, wie auch die Gründung des Warschauer Paktes große Enttäuschung in der ungarischen Bevölkerung. Innenpolitisch war die Lange infolge einer schlechten wirtschaftlichen Entwicklung, sowie der daraus folgenden Absetzung des populären Reformers Imre Nagy, bei Wiedereinsetzung der stalinistischen alten Garde, sehr angespannt.“ (Hoensch zitiert in Markus 2012: 95)

Die politische Situation in Ungarn war also mehr als kritisch. Einerseits war Rákosi bei dem ungarischen Volk verhasst, andererseits forderte die ungarische Bevölkerung Reformen, die den Lebensstandard verbessern sollten. Am 22. Oktober wurde ein sogenannter Forderungskatalog mit 16 Punkten erarbeitet und veröffentlicht:

„Mehrparteiensystem, Rückzug der sowjetischen Truppen, ArbeiterInnenrechte (Streikrecht, Mindestlohn, Kontrolle der Produktionsmittel durch ArbeiterInnenräte), Reform der MDP (Demokratische Wahlen des Parteiapparates, Nagy als Ministerpräsident), Garantie persönlicher Freiheit, Auflösung des Geheimdienstes und Bestrafung jener GeheimdienstmitarbeiterInnen, die Verbrechen verübt haben, eigenständige Außenpolitik ausüben, ein Ende des Stalinschen Personenkultes und eine Aufwertung nationaler Symbole und Gedenktage.“ (Tóth zitiert in Markus 2012: 96)

Imre Nagy wurde erneut zum Ministerpräsidenten ernannt - mit der Aufgabe - das aufgebrachte ungarische Volk zu beruhigen. Diesem Vorhaben steuerte jedoch Ernő Gerő, einer der gefürchtetsten kommunistischen Politiker, entgegen. Er wurde kurze Zeit später Parteichef. Seine Periode war jedoch nur von sehr kurzer Dauer, da er schon bald durch János Kádár als Parteichef ersetzt wurde. Folglich wurde eine neu aufgestellte Regierung vorgestellt, mit Nagy als Ministerpräsidenten und Kádár als Parteichef. Imre Nagy erklärte am 30. Oktober als Erstes das Ende der Einparteienherrschaft, als Zweites die Neutralität des Landes und als dritten Punkt den Austritt aus dem Warschauer Pakt. In der Zwischenzeit war der Parteichef János Kádár nach Moskau gereist, um dort still und heimlich eine neue Regierung für Ungarn aufzustellen. Am Morgen des 4. Novembers war es dann so weit: Sowjetische Truppen zogen in das Land und in Budapest begann ein schrecklicher und erbitterter Kampf, dessen Dauer ungefähr von einer Woche war. Imre Nagy erkannte, dass die Lage in Budapest für ihn ausweglos wurde und schaffte es, zu flüchten. Asyl fand er vorerst in der jugoslawischen Botschaft. Der Volksaufstand von 1956 wurde somit blutig niedergeschlagen. Am 22. November jedoch wurde Nagy unter Vortäuschung falscher Tatsachen aus seinem Versteck in der Botschaft gelockt, festgenommen und anschließend verschleppt. Im Jahre 1958 wurde Nagy ein sogenannter Geheimprozess gemacht, in dem er zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde. Bis 1963 wurden ungefähr 400 Menschen als Vergeltung für den Aufstand hingerichtet und über 200 000 Menschen verließen nach dem niedergeschlagenen Aufstand das Land. Noch heute wird Ministerpräsident Imre

Nagy für seine Taten in Ungarn verehrt. Er gehörte zu einer der wenigen Persönlichkeiten, die bei dem ungarischen Volk sehr beliebt waren - ganz im Gegensatz zu seinem Gegenspieler Mátyás Rákosi, der bei der ungarischen Bevölkerung unsagbar verhasst war. Nach Imres Tod wurde János Kádár zum neuen Ministerpräsidenten ernannt, was nicht ganz ohne Grund geschah. Kádár wurde als Kopf einer Marionettenregierung angesehen, der die aus Moskau kommenden Befehle in Ungarn ausführen sollte. Es war ihm also bewusst, dass er als neuer Ministerpräsident eine sehr schwere Aufgabe übernommen hatte. Schon am Beginn seiner Amtszeit begann Kádár das Land zu reformieren, und somit wurde in den darauffolgenden Jahren sehr viel Geld in die Verbesserung des Lebensstandards der ungarischen Bevölkerung investiert. Kádár wusste, dass er durch derartige Reformen seine Herrschaft in Ungarn und bei dem ungarischen Volk absichern konnte. Unter János Kádár entwickelte sich in Ungarn ein sogenanntes „Gulaschkommunismus“ – System, „[...] welches der Bevölkerung einen [...] guten Lebensstil und relativ viele Freiheiten ermöglichte, solange man gewisse unumstößliche Grundsätze des Systems nicht hinterfragte.“ (Markus 2012: 105) Unter anderem gehörte zu diesen Grundsätzen die außenpolitische Anbindung an Moskau, das weiterandauernde Einparteiensystem, sowie die fortbestehende Mitgliedschaft im Warschauer Pakt. Obwohl sich Ungarn überaus positiv im wirtschaftlichen Bereich entwickelte, blieb das Land von den westeuropäischen Staaten stets abgeschnitten und somit die Bevölkerung immer die Menschen hinter dem Eisernen Vorhang. Tatsächlich erkannte man erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, dass sich der Lebensstandard gegenüber dem westlichen Lebensverhältnis nicht stark verändert hatte. Im Gegenteil: Es hatte den Anschein, dass Ungarn schlicht und einfach „zurückgeblieben“ war. Péter Esterházy schrieb über diese vorherrschende Gewalt und Unterdrückung des ungarischen Volkes:

„Dieses Land wurde, beinahe unabhängig von Herkunft, Religion, Überzeugung, Geschlecht, so könnte man sagen, vielfach geschlagen. Es wurde verhauen. Wer das getan hat? Das ist beinahe gleichgültig, das ist ein kleines Volk, es ist immer das gleiche Pack. Wie ein Kind wurde es verhauen; alle haben es abgekiegt.“ (Thuswalder 1999: 120)

Die 1960-er und 1970-er Jahre jedoch waren in Ungarn von einem friedlichen Wachstum gekennzeichnet. Es gab weder Kriege noch eine andere große Krise und

es hatte sogar den Anschein, als würde Ungarn ein stabiles politisches System haben, das für den Wohlstand der Bevölkerung sorgte. Zu Beginn der 1980-er Jahre jedoch ereignete sich in Ungarn ein wirtschaftlicher Niedergang, der ein Aufleben eines Widerstandes gegen das herrschende politische System zur Folge hatte. Die wirtschaftlichen Probleme des Landes wurden immer deutlicher, was letzten Endes auch zu einem sinkenden Lebensstandard des ungarischen Volkes führte. Die Ungarn wurden immer unzufriedener. Am Ende der 1980-er Jahre und mit dem Fall des Eisernen Vorhangs, wurde die ungarische Volksrepublik letztlich aufgelöst und durch eine bürgerlich-demokratische Republik ersetzt. Die Republik Ungarn wurde am 23. Oktober 1989 ausgerufen. Dies hatte schließlich auch wirtschaftliche Folgen, da mit der sogenannten „Wende“ von 1989-1990 die Umwandlung von einer realsozialistischen Planwirtschaft in eine kapitalistische Marktwirtschaft erfolgte.

3.1. Der Preis des „Gulaschkommunismus“⁷

Der Begriff 'Gulaschkommunismus' bezieht sich auf die Ära des von 1956 – 1988 herrschenden Ministerpräsidenten János Kádár. Laut dem Duden Online Lexikon versteht man unter dem Terminus 'Gulaschkommunismus' einen „Kommunismus, der nur auf die Befriedigung materieller Bedürfnisse, auf die Hebung des Lebensstandards, nicht aber auf gesellschaftliche Veränderungen abzielt.“ (Duden Online) Der Begriff geht angeblich auf Nikita Chruschtschow⁸ zurück, dessen Ziel es war, die wirtschaftliche Entwicklung Ungarns hervorzuheben. Als Gulaschkommunismus wird die vorherrschende abgemilderte Form des Staatssozialismus in Ungarn nach dem Volksaufstand von 1956 bezeichnet. Laut dem Wirtschaftslexikon Online bezieht sich der Begriff „Staatssozialismus“ auf die

„[k]ritische Bezeichnung für die früheren sozialistischen Gesellschaften bzw. für mit diesen sympathisierende Parteien und Gedanken. Kritisiert wurde die Durchsetzung neuer Produktionsverhältnisse mittels staatlicher Macht und Gewalt [...]; die durchgehende Verstaatlichung aller sozialer Lebensbereiche wie Erziehung und Freizeit und die dominante Orientierung vieler Menschen

⁷ Ganzes Kapitel: vgl. Kornai, János. 1997. *Der Preis des Gulaschkommunismus: Ungarns Entwicklung aus wirtschaftspolitischer Sicht*. In: Europäische Rundschau 25, S. 75-113

⁸ **Nikita Sergejewitsch Chruschtschow** (1894-1971) war ein sowjetischer Politiker. Chruschtschow war von 1953 bis 1964 Parteichef der sowjetischen Partei KPdSU und von 1958 bis 1964 Ministerpräsident der Sowjetunion. (vgl. Nikita Sergejewitsch Chruschtschow: Skizzen zur Biographie 1990)

am Staate wie der Verzicht auf eigene Initiative und soziale Gestaltungsabsichten.“ (Wirtschaftslexikon Online)

Ungarns wirtschaftliche Entwicklung von einer zentralisierten Planwirtschaft zur Marktwirtschaft unterscheidet sich grundsätzlich von anderen postsozialistischen Ländern, weil sich diese wirtschaftliche Umwandlung über mehrere Jahrzehnte erstreckte. Kornai stellte fest, dass sich Ungarns wirtschaftspolitische Prioritäten auf die Anhebung des materiellen Wohlstandes konzentrierten. Von Zeit zu Zeit jedoch ging dieses Vorhaben genau in die andere Richtung, Ungarns Wirtschaft erlitt einen massiven Rückgang des Lebensstandards. Die Frage, wie es überhaupt zu einem Aufkommen eines solchen „Gulaschkommunismus“ kommen konnte, datiert auf die Revolution im Jahr 1956 zurück. Ungarn war damals das einzige Land in der sozialistischen Welt, in dem es zu einem Aufstand gegen die vorherrschende politische Situation und Ordnung und auch gegen die sowjetische Besatzungsmacht kam. Dieser Aufstand wurde jedoch, wie schon im vorhergehenden Kapitel geschildert, von der Sowjetarmee blutig niedergeschlagen. Folglich wurde das kommunistische Einparteiensystem, unter der Führung von János Kádár, wiederaufgenommen. Es folgten Vergeltungsmaßnahmen und unzählige Hinrichtungen. Einige Jahre später jedoch begann Kádár mit einer sogenannten „Aufweichung“ der Diktatur, welche mit einer schrittweisen Milderung der politischen Unterdrückung verbunden war. Doch auch während dieser Auflockerung der Verhältnisse herrschte weiterhin das kommunistische System. Genau diese Periode, in der die politische Linientreue mit wirtschaftlicher Erleichterung einherging, wird in der Geschichte als „Gulaschkommunismus“ bezeichnet. János Kádár äußerte sich dazu mit den folgenden Worten:

„Es gibt Situationen, in denen man das machen muss, was nur Wenige verstehen. Aber man muss es doch tun in der Hoffnung, dass die Gründe im Nachhinein begreiflich werden.“ (Standard Artikel 2001)

In Bezug auf die kritische Beziehung zwischen der Bevölkerung und dem Regime sagte Kádár: „Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns.“ (Standard Artikel 2001) Die Tatsache, dass die vorherrschenden Verhältnisse gelockert werden konnten, konnte somit nur funktionieren, wenn sich die Bevölkerung an gewisse vorgegebene Regeln hielt und nichts von Seiten des Regimes Entschiedenes hinterfragt wurde. Diese seltsame Situation existierte bis zu dem Tag, an dem das Einparteiensystem durch

ein Mehrparteiensystem ersetzt wurde. Es trat eine neue Verfassung in Kraft und es fanden zum ersten Mal freie Wahlen in Ungarn statt. Das Jahr 1989 brachte für Ungarn somit einen echten Wendepunkt.

POSTMODERNE ASPEKTE DER NARRATION IN GEWÄHLTEN WERKEN VON PÉTER ESTERHÁZY

4. Kurze Inhaltsangabe der gewählten Prosa-Erzählungen

4.1. Flucht der Prosa (2006)

Die Prosa-Erzählung „Flucht der Prosa“ ist der Eröffnungstext des Sammelbandes „Einführung in die schöne Literatur“ (2006) und umfaßt 184 Seiten. Die Erzählung beginnt mit unzähligen Anspielungen auf den 16. Juni, das heißt, dass die ersten paar Seiten eine Art Hommage an James Joyce und sein Werk „Ulysses“ sind, das den sogenannten „Bloomsday“ zum Thema hat. Weinzierl meint hierzu, dass Péter Esterházy Dublin nach Budapest gebracht hat und dadurch die „[...] literarische Moderne des 20. Jahrhunderts in den mitteleuropäischen Realismus.“ (Weinzierl 2006) In seiner Erzählung führt Esterházy den Leser durch die Geschichte Ungarns, durch den verheerenden Krieg, in dem sich das Land befand und durch die Situation in den Lazaretten. Immer wieder werden diese ernsten Themen durch blanke Nonsense-Geschichten durchbrochen. Er übt in seiner Erzählung Kritik an der Gesellschaft und an der Situation Ungarns zur Zeit des „Gulaschkommunismus“. Zudem zeigt er als Autor eine sehr „respektlose“ Haltung und protestiert so gegen die vorherrschende Situation in seinem Land. „Sprachkritik offenbart sich als Machtkritik“, so Weinzierl. (vgl. Weinzierl 2006) Des Öfteren trifft man als Leser der Geschichte auf das Wort <Selbstzensur>, womit Esterházy sehr deutlich macht, unter welchen Umständen die Autoren dieser Zeit zu schreiben hatten. Trotz unzähliger Kritik und Anspielungen kommt der Kommunismus selbst in dem Werk „Flucht der Prosa“ vorerst nur in sehr versteckter Form vor. Dennoch beinhaltet die Erzählung zahlreiche ironische Anspielungen auf die herrschenden Verhältnisse, die in oft sehr ernste Geschichten eingebettet sind. (vgl. Weinzierl 2006)

4.2. Indirekt (2006)

Die Prosa-Erzählung „Indirekt“ ist die zweite Geschichte in Péter Esterházy's „Einführung in die schöne Literatur“. In dieser Erzählung trifft man auf unzählige

Zitate und intertextuelle Passagen anderer Autoren. Esterházy kopiert ganze Passagen aus diesen Werken. Schriftsteller wie Franz Kafka, Dező Kosztolányi, Robert Musil oder Géza Csáth sind immer wiederkehrende Autorennamen, auf die der Leser in der eigentlichen Erzählung selbst trifft. Des Öfteren stellt man sich beim Lesen dieses Werkes die Frage, was nun eigentlich von Esterházy selbst verfasst wurde und welche Textstellen er von anderen Autoren „geliehen“ hat. Erwähnenswert an dieser Stelle ist jedoch, dass dieses intertextuelle Spiel starke Kritik an dem vorherrschenden System und an der Situation Ungarns übt. Trotz der vorherrschenden Zensur der damaligen Zeit, äußert Esterházy seine Kritik an dem politischen System und an der Gesellschaft offen und mutig. Mit Worten wie „immerhin leben wir in einer Diktatur des Proletariats“ kritisiert er das Regime und den Gulaschkommunismus. (227)⁹ Zudem wirft er des Öfteren die Jahreszahl 1956 in seinen Geschichten ein und beschreibt Szenen, in denen die Menschen geheim den Radiosender *Beromünster* hörten. Die Prosa-Erzählung „Indirekt“ ist ein verwirrendes intertextuelles Spiel, in dem die vorherrschende Situation in Ungarn wiedergegeben, aufgezeigt und charakterisiert wird. (vgl. Weinzierl 2006)

4.3. Kleine ungarische Pornographie (1987)

In dieser 172 Seiten langen Prosa-Erzählung treibt Péter Esterházy seine „respektlose“ Haltung und die damit verbundene Gesellschaftskritik auf den Höhepunkt. Unzählige politische und gesellschaftliche Anspielungen, die als eine Art Perversion dargestellt werden, kreuzen die Erzählung. Er lässt in diesem Werk die „[...] tragikomischen Perversionen des Kommunismus aufleuchten.“ (Weinzierl 2006) Als Leser hat man den Eindruck, als würde Esterházy mit Obszönem und Perversem die Gulasch-Diktatur der damaligen Zeit beschreiben. Zwischen unzähligen sexuellen Anspielungen und Vergleichen findet man auch eine beträchtliche Menge an Gasttexten von Autorenkollegen aus den verschiedensten Ecken der Weltliteratur. Somit trifft man auch in dieser Erzählung erneut auf ein intertextuelles Verwirrspiel. Seltsam und ironisch klingende Aussagen wie „Mein Arsch kühlt aus, komm!“ tauchen in dem Werk nicht nur einmal auf. (515) Zudem sind in der Prosa-Erzählung

⁹ Alle in Klammer () angezeigten Seitenzahlen stammen aus: Esterházy, Péter. 2006. *Einführung in die schöne Literatur*. Berlin: Berlin Verlag GmbH.

auch viele Bilder vom realen Alltag eingebettet, die das Beschriebene noch einmal unterstreichen sollen. Das Werk „Kleine ungarische Pornographie“ besteht in der zweiten Hälfte aus unzähligen Fragmenten, die allesamt eine andere Geschichte erzählen. Viele Kritiker wundern sich zum Beispiel heute noch, wie das Fragment „Aussagen eines Augenzeugen“ die damalige Zensur tatsächlich passieren konnte. (vgl. Weinzierl 2006)

5. Strukturelle Erzählstrategien

“To analyse discourses is to hide and reveal contradictions; it is to show the play that they set up within it; it is to manifest how it can express them, embody them, or give them a temporary appearance.” (Foucault zitiert in Hutcheon 1998: 15)

Schon das oben erwähnte Zitat zeigt, dass es keinesfalls eine leichte Aufgabe ist, die Struktur in der postmodernen Literatur zu analysieren. Dies mag daran liegen, dass die Struktur in der postmodernen Prosa nie wirklich klar ist, weder einfach noch unkompliziert oder eindeutig, dafür aber sehr vielfältig und zudem auch komplex. Ebenso wie die postmoderne Ära selbst, will auch der Aufbau der postmodernen Prosa die Ungereimtheiten der Kunst sowie des täglichen Lebens stets aufrechterhalten und widerspiegeln und so den Leser dazu anregen, sowohl die Realität als auch die vergangene Geschichte immerfort zu hinterfragen. Die Struktur der postmodernen Erzählung wird durch ihre Komplexität im Aufbau charakterisiert. Das heißt, dass die Handlung meist nicht linear, sondern nur in Fragmenten dargestellt wird, dass es zudem keine lineare Zeitstruktur gibt und der Autor somit die Möglichkeit hat, wild in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin und her zu springen. Diese sich anbietenden Optionen in der postmodernen Literatur sind ein Ausgangspunkt für weitere Aspekte und Strategien in der postmodernen Erzählung, die zum einen diskursive Erzählstrategien, wie Intertextualität und Parodie, beinhalten und zum anderen auch thematische Erzählstrategien, wie das Zusammenwirken beziehungsweise Entgegenwirken von Realität und Fiktion. (vgl. Catucci 2007: 25)

5.1. Die Struktur der Erzählung bei Péter Esterházy

Laut Gérard Genette hat der Begriff „Erzählung“ schon längst Einzug in den alltäglichen Wortgebrauch gefunden, auch wenn sich nur die Wenigsten über die wirkliche Bedeutung des Terminus im Klaren sind und auch über die Mehrdeutigkeit dieses Begriffes bescheid wissen. (vgl. Genette 2010: 11) Genette unterteilt die unterschiedlichen Gebräuche und Bedeutungen des Wortes „Erzählung“ in drei Kategorien. Zum Ersten bezeichnet „[...] *Erzählung* die narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs, [...] der von einem Ereignis oder einer Reihe

von Ereignissen berichtet [...]“ (Genette 2010: 11) Zum Zweiten (und weniger verbreitet) bezeichnet die *Erzählung* „[...] die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand der Rede ausmachen und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander [...]“ (Genette 2010: 11) Zum Dritten (und laut Genette die wahrscheinlich älteste Definition der Erzählung) bezieht sie sich „[...] diesmal nicht mehr [auf] das, von dem erzählt wird, sondern [auf] das, das darin besteht, dass jemand etwas erzählt: den Akt der Narration selber.“ (Genette 2010: 11)

Zumindest die Dritte Definition des Begriffes „Erzählung“ passt auf Péter Esterházy's Prosa-Erzählung *„Einführung in die schöne Literatur“*. Er selbst sagt über die Entstehung seiner Erzählung *„Einführung in die schöne Literatur“* Folgendes:

„Zuerst fing ich an die einzelnen Räume zu schreiben, also die Zimmer, Säle, breiten Treppenhäuser. [...] Als ich damit fertig war, begann ich das große Gebäude zusammenzustellen, baute Treppen, Querkorridore, Fenster, kleine Gesimse, Leisten, Lappen, Zinnen, Schräggesims, Zahnfries, Kugelfries, Kastengesims, Rundbogenfries, Sockelgesims; manchmal zeigte es sich, dass das Wort zu wenig war, dann verwendete ich Bilder oder andere graphische Einheiten – als sei das Ganze ein mehrdimensionaler Raum.“ (Weinzierl 2006)

Schon an diesem Zitat lässt sich unschwer erkennen, dass Esterházy unheimlich gerne mit Wörtern und diversen Wortausschmückungen spielt, die meistens in ewig langen und komplizierten Sätzen resultieren. Somit kann man sagen, dass am ehesten die zweite Definition von Erzählung Esterházy's Prosa-Roman beschreibt, dass eine Abfolge von fiktiven und realen Ereignissen seine Erzählung ausmacht und folglich zu einem literarischen Versteck- und Verwirrspiel führt. Auch Sabine Doering beschreibt Péter Esterházy's Erzählung als ein komplexes schöpferisches Verwirrspiel, vor dem der Leser entweder kapitulieren muss oder es neugierig wie eine Art Labyrinth erkunden kann. Sollte diese Erkundung tatsächlich gelingen, gelangt man laut Doering auf verschlungenen und versteckten Wegen zu den verschiedensten Überraschungen. (vgl. Doering 2013) Weiters merkt Doering an, dass dieses Verwirrspiel schon mit dem Titel des Buches *„Einführung in die schöne Literatur“* beginnt. Nicht nur von ihr, sondern auch von anderen Kritikern wird das Buch, sowie der Titel als ein einziger Etikettenschwindel betrachtet. (vgl. Böttiger 2006) „Der Titel, das Erscheinungsdatum, Verlags- und Druckort, die Übersetzung, der Umfang: Der Etikettenschwindel ist geradezu das Markenzeichen dieses Buches, er begründet seine Ästhetik und seine Existenzberechtigung.“ (Böttiger 2006) Dieser

Etikettenschwindel zeichnet sich zudem auch durch Esterházy's Versteckspiel hinter anderen großen Autoren ab und führt laut Böttiger auch dazu, dass sich Péter Esterházy mit diesem Buch hinter sich selbst versteckt. (vgl. Böttiger 2006) Um erneut auf die Erzählung zurückzukommen, muss man feststellen, dass in diesem Buch ein fortwährendes Spiel mit literarischen Formen vorherrscht. Esterházy's Bekenntnis zum Fragment gehört hier zu seinen poetologischen Grundaussagen. (vgl. Doering 2013) Péter Esterházy weiß bei dem Verfassen seiner Erzählungen jedoch ganz genau was er tut: Als gebildeter Autor von Romanen ist er sich natürlich über die Theorien und Theoretiker der Postmoderne im Klaren und kann somit diese Grundsätze der Theorie geschickt anwenden. (vgl. Doering 2013) Immer wieder schafft es Esterházy, verschiedene Erzählwelten und Erzählstrategien durcheinander zu bringen und vermischt folglich nur allzu gern das von ihm sogenannte „Möbiusband der Moderne“ (vgl. Doering 2013)

„In Esterházy's Buch gibt es keine Handlung. Es gibt keine Hauptfigur, die zur Identifikation einlädt. Von Moral und Parteilichkeit und Volksverbundenheit kann nicht einmal im Ansatz eine Rede sein, ganz im Gegenteil: Hier ist das Ungezügelter am Werk, der freie Gedankenstrom, die literarischen Verweisspiele und Binnenräume. Alle paar Seiten wechselt die Atmosphäre, wechseln die Figuren, wechselt das Druckbild. Fotocollagen, Selbstkommentare, Fußnoten, sperrig und kursiv und fett Gedrucktes sprengen durch das gesamte Textkonvolut, und manche Seiten sind reine visuelle Aufzeichnungen. Was im Westen der sechziger Jahre eine Selbstverständlichkeit des Aufbegehrens war, traf in Ungarn in den späten achtziger Jahren ein: die Postmoderne, auf nichts als auf sich selbst verweisende Zeichensysteme.“ (Böttiger 2006)

Böttiger bringt die Charakterisierung von Péter Esterházy's Erzählung auf den Punkt: Er hat zum einen Lust an Erfundenem und zum anderen an den verschiedensten Fiktionen, egal ob eigene oder fremde. (vgl. Doering 2013) Doering meint, dass gerade dieser Stil des Erzählens Esterházy die gewisse Unsterblichkeit verleiht, über die sich Esterházy selbst immer wieder äußerte: „Ich schreibe ein Wort nieder und die Welt verändert sich. [...] Schreiben ist nicht Erinnern an die Welt, sondern selbst die Welt.“ (Doering 2013)

5.2. Der Erzähler, die Erzählperspektive und die Erzählsituation

Der Erzähler und auch die sogenannte Erzählperspektive sind Begriffe in der Literaturwissenschaft, die in der Erzähltheorie eine zentrale Rolle spielen. „Wer sieht?“ oder „Wer spricht?“ sind zentrale Fragen, die sich Genette bei der Analyse des Erzählers und der damit verbundenen Erzählperspektive stellt. (vgl. Genette 2010: 213) Genette schreibt dem Erzähler hier drei bedeutende Funktionen zu: Die erste wesentliche Funktion des Erzählers bezieht sich auf die *narrative Funktion*, die sich auf das Erzählen, also auf die Übermittlung der Geschichte selbst bezieht. Die zweite Funktion ist laut Genette der *narrative Text* an sich, „[...] auf den sich der Erzähler in einem gewissermaßen metasprachlichen (hier metanarrativen) Diskurs beziehen kann [...]“ (Genette 2010: 166) Dabei meint Genette die sogenannte „innere Organisation des Diskurses“ und ordnet dem narrativen Text somit eine Art „Regiefunktion“ zu. (vgl. Genette 2010: 166) Der dritte Aspekt ist nach Genette die *Erzählsituation* selbst, in der der narrative Adressat und der Erzähler von großer Bedeutung sind. Genette macht deutlich, dass der Erzähler und der Adressat in einer ganz bestimmten Beziehung zueinanderstehen: Der Erzähler versucht stets einen Kontakt zu dem Adressaten herzustellen und diesen auch aufrecht zu erhalten und in weiterem Sinne auch einen Dialog mit ihm zu führen. (vgl. Genette 2010: 166) Der Erzähler ist somit ständig seinem Publikum zugewandt und scheint an der Beziehung zwischen sich und dem Adressanten interessierter zu sein als an der Übermittlung der eigentlichen Geschichte. (vgl. Genette 2010: 166) Die Ausrichtung des Erzählers hat schließlich laut Genette die folgende Funktion:

„[...] sie gibt Aufschluss darüber, wieviel Anteil der Erzähler in seiner Geschichte nimmt und in welchem Verhältnis er zu ihr steht: in einem affektiven, gewisse, aber des Weiteren auch in einem moralischen oder intellektuellen, das die Form einer bloßen Verifizierung oder Bekräftigung des Berichteten annehmen kann [...]“ (Genette 2010: 167)

Péter Esterházy und die Autoren der postmodernen Zeit haben die Möglichkeit auf verschiedene Quellen zurückzugreifen und so von diversen Ereignissen zu berichten. Sie können sowohl von Fiktionen, die der reinen Phantasie der Autoren entstammen erzählen oder auch von realen Gegebenheiten berichten. Dieser Vorgang des Erzählens wird aber erst durch die Anwesenheit eines realen Lesers vollendet, der eben genau dieses Erzählte liest. Wie der Leser schlussendlich mit dem

Geschilderten umgeht, bleibt dem Adressaten überlassen, was auch bei Péter Esterházy's „Einführung in die schöne Literatur“ klar zu erkennen ist.

In Bezug auf die gewählte Erzählperspektive wirft Genette folgende Frage auf: „Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?“ (Genette 2010: 119) Auch die Wahl des jeweiligen Blickwinkels des Erzählers bleibt nämlich laut Genette zur Gänze dem Autor überlassen. (vgl. Genette 2010: 118) Um die zuvor gestellte Frage - in Bezug auf die jeweilige narrative Perspektive - zu beantworten erstellte Genette die folgende Tabelle:

	Von innen analysierte Ereignisse	Von außen beobachtete Ereignisse
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor	1. Der Held erzählt seine Geschichte	2. Ein Zeuge erzählt die Geschichte des Helden
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor	4. Der allwissende Autor erzählt die Geschichte	3. Ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte

(Tabelle 1: Genette 2010: 119)

Anhand der oben dargestellten Tabelle 1 sieht man sofort, dass die vertikalen Felder den inneren sowie auch den äußeren Blickwinkel beziehungsweise die Betrachtungsweise darstellen, während die dargestellten horizontalen Felder nur auf die Stimme, sprich auf die Identität des Erzählers, bezogen ist. (Genette 2010: 119)

Um auf die Erzählsituation, in der sich jeder Erzähler unvermeidlich befindet, näher einzugehen, zeigt Stranzel drei Typen von „Erzählsituationen“ auf: die *auktoriale Erzählsituation*, die *Ich – Erzählsituation* und die *personale Erzählsituation*. (Stranzel zitiert in Genette 2010: 119) Die auktoriale Erzählsituation bezieht sich hier auf einen sogenannten „allwissenden“ Autor, das heißt, der Leser wird vom Erzähler durch die Geschichte geleitet. (vgl. Genette 2010: 119) Der Autor kennt die Handlung der Geschichte, steuert die Figuren und auch deren Gefühle, wählt die jeweiligen Orte aus und bestimmt jegliche Zeitabläufe. Bei der Ich – Erzählsituation ist der Erzähler

auch eine der Figuren der Geschichte. (vgl. Genette 2010: 119) Der Ich – Erzähler ist somit selbst Gegenstand der Erzählung und demnach in der ersten Person in der Geschichte anwesend. Der Leser sieht somit die Erzählung durch seine Augen. In der Letzten, der personale Erzählsituation, wird ebenfalls aus dem Blickwinkel einer in der Geschichte vorkommenden Figur berichtet, allerdings in der dritten Person. (vgl. Genette 2010: 119) Das Interessante hier ist, dass der Erzähler in mehrere Personen schlüpfen kann und die Geschehnisse aus deren Perspektive schildert. Der Leser hat somit die Möglichkeit die Welt mit verschiedenen Augen zu sehen.

Die Analyse des Erzählers und der jeweiligen Erzählperspektiven und Erzählsituationen bei Péter Esterházy stellen sich als außerordentlich schwierig dar. Esterházy selbst sagt: „[...] bei mir gibt es keine Figuren, keine Geschichte, leider, wie schön es wäre...“ (Klammer 1999: 153) Dennoch weist auch Esterházy's Prosa-Erzählung gewisse Erzähler, Erzählperspektiven und auch Erzählsituationen auf.

Zum einen trifft man des Öfteren den sogenannten postmodernen *Ich-Erzähler* als Vermittler der Geschichte an, wo dem Erzähler eine Figur in der Geschichte selbst zugeschrieben wird. Bei Esterházy's Protagonisten handelt es sich, um genau zu sein, um einen namenlosen Ich-Erzähler, der in allen drei Prosa-Erzählungen, „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“, auftritt.

„Ich kann auf mich selbst aufpassen. Ich stehe in Verbindung mit mir selbst und mit meinem Körper. *Ich bin hier*. Ich bin begehrenswert, ich bin okay, ich kann mich leiden.“ (12) oder „Ich habe gut geschlafen.“, „Ich bin von alleine aufgewacht.“, „Ich stehe.“, „Ich schlüpfe aus den Pantoffeln.“ (45), sind Aussagen aus dem Werk „Flucht der Prosa“, die klar zeigen, dass es sich bei Esterházy's Vermittler der Geschichte um einen Ich-Erzähler in Kombination mit einem auktorialen Erzähler handelt, da Esterházy sein eigenes Ich als direkten Vermittler der Geschichte positioniert. Die Betonung liegt somit auf dem Ich. Zu betonen ist an dieser Stelle jedoch auch, dass man hier in Bezug auf den echten Erzähler nur mutmaßen kann, da der Leser schon zu Beginn der Prosa-Erzählung in die Geschichte „geschmissen“ wird, ohne auch nur annähernd über den Erzähler oder die Erzählperspektive aufgeklärt zu werden.

Mit den Sätzen „Worüber soll ich schreiben?“ (135) und „Möchte ich der Hauptdarsteller meiner Geschichte oder meines Lebens sein?“ (604) zeigt Esterházy

seinem Leserpublikum definitiv einen postmodernen Erzähler auf: Der Erzähler scheint ohne konkrete Eigenschaften zu sein und wirkt auf den Leser zudem sehr orientierungslos und verloren. Auffällig hier ist auch, dass der Protagonist einen inneren Monolog führt, was den Erzähler selbst sprachlos macht und somit nicht kommunikativ erscheinen lässt.

„Ich erzähle, dieses Ich ist aber keine fingierte Person, sondern der Romancier, ein unterrichteter, bitterer, enttäuschter Mensch, *ich*, ich erzähle die Geschichte meiner Freunde und Freundinnen. (192) Wenn man sich dieses Zitat näher vor Augen führt, erkennt man, dass der Romancier hier die Chance zu haben scheint, sein gewähltes Ich frei zu gestalten. (vgl. Bernáth 1987: 166) Er verkörpert laut Bernáth „[...] die Loslösung von allen möglichen Realisierungen der Persönlichkeit des Chronisten.“ (Bernáth 1987: 166)

Zudem weist dieses Zitat darauf hin, dass es für den postmodernen Erzähler auch wichtig ist, die Chance zu haben, sich hinter einer Art Maske zu verstecken. Für Bernáth ist das Hauptmotto des Prosa-Werkes „Einführung in die schöne Literatur“, die Befreiung des Ichs, womit er auf die Bedrohtheit des Ichs durch seine Rolle deutet und folglich die Befreiung der Rolle des Ichs verlangt, was anschließend zur freien Existenz des Ich-Erzählers führt. (vgl. Bernáth 1987: 167)

Auch das folgende Zitat zeigt dieses zuvor erwähnte „Verstecken hinter einer Maske“ klar und deutlich auf: „Da ich das schreibe, ist der Himmel klar, es grünen die Zweige. Ich schreibe in der dritten Person Einzahl, ich fühle mich sicher; ich hoffe, dass ich nicht sobald sterben werde.“ (12) Es hat den Anschein, dass Esterházy sein Ich, beziehungsweise sich selbst beschützen will, um sich für die Außenwelt nicht angreifbar zu machen. Das Ich verbirgt sich hier somit hinter der dritten Person Einzahl, hinter einem „Es“: Es hat die Möglichkeit, in die verschiedensten Rollen zu schlüpfen. Es kann sich auch ohne weiteres unerkennlich machen. Es kann alle Erwartungen und Anforderungen, die einen selbst betreffen, durchkreuzen. Nicht ohne Grund betont Esterházy somit ausdrücklich, dass er in der dritten Person Einzahl schreibt. Er ist sich sehr wohl darüber im Klaren, dass diese dritte Person Einzahl ihm unendliche Optionen und Türen, in Bezug auf seine dargelegte Erzählung, öffnet. (vgl. Bernáth 1987: 167f.)

Ein weiteres Merkmal der postmodernen Literatur, das bei Esterházy's Prosa-Erzählungen sehr stark vertreten ist, ist die Suche nach der eigenen Identität und der damit verbundene Identitätsverlust. Da in Bezug auf die Identität der einzelnen Personen nur sehr wenig bis gar nichts preisgegeben wird, kann sich der Leser folglich kaum mit den Figuren Esterházy's identifizieren. Satzbeginne wie „Der Alte...“, „Die Frau...“, „Das Mädchen...“, „Die Mutter...“, „Die Tochter...“, „M. ...“, „K. ...“ (16, 36, 60, 62) zeigen, dass der Leser wieder auf einen namenlosen Erzähler ohne dargestellte Eigenschaften trifft, was letzten Endes zu einem kompletten Verlust der Identität führt. Thuswaldner schreibt, dass die Identifizierbarkeit mit den Figuren Esterházy überhaupt nicht kümmert. (Thuswalder 1999: 121) Auch Helmut Böttinger meint, dass der Ironiker Péter Esterházy es bitterernst meint mit der Dekonstruktion der Identität. (Böttinger 2006) Folglich wirkt der Erzähler bei Esterházy aufgrund seiner unsicheren Identität weniger glaubwürdig. Der Leser wird somit dazu gezwungen, kritisch zu lesen und vieles zu hinterfragen.

Ein weiterer eindeutiger Verweis auf die postmoderne Darstellungsweise oder Erzählsituation ist von einem häufigen Perspektivenwechsel gekennzeichnet, was auch einen sogenannten personalen Erzähler kennzeichnet. Dies lässt sich an folgendem Zitat erkennen:

„Der Portier empfängt ihn streng. Er fährt ihn unbändig an, flucht, lästert, der alte Wächter verzieht sich in seinen mit Schlüsseln vollgehängten Glaskäfig. Der alte Mann dreht einen Schlüssel in der Hand, man sieht ihm an, er traut sich nicht, den Blick zu heben. Sie tritt zurück vor den Käfig, der Alte beugt sich untertänig zum kleinen Fenster herunter.“ (88)

Zu Beginn wird dem Leser das Gefühl vermittelt, dass er durch die Augen des Portiers die Erzählsituation erlebt. Kurze Zeit darauf jedoch wird das Erlebte aus der Perspektive eines alten Mannes dargestellt, gefolgt von der Perspektive einer Frau. Am Ende des Zitats sieht der Leser plötzlich wieder durch die Augen des Alten, was den Leser nicht nur einmal herausfordert und beansprucht. Dieser häufige Perspektivenwechsel ist definitiv als ein postmoderner Aspekt der Narration anzusehen.

Ein letzter Hinweis auf eine vorherrschende postmoderne Darstellungsweise des Erzählers beziehungsweise der Figuren ist die Tatsache, dass Esterházy des Öfteren fremde Autoren als nicht reale Figuren in seine Erzählung und somit in die

Erzählperspektive einbezieht. In der Prosa Erzählung „Indirekt“ zum Beispiel wird sowohl Dezső Kosztolányi als auch Géza Csáth in der Gestalt von Fiktionen in die Geschichte eingebettet. (vgl. Deréky 1991: 103)

„[...] K. erzählt mir, dass er, K. das in einer kristallklaren Nacht seiner Frau gesagt habe, er liebe die Nacht, die schwarzen Löcher des Raumes, die zweideutige Dunkelheit, das Firmament mit dem silbernen Tang [...]“ (192)

Mit dem erwähnten Zitat im Hinterkopf und der Tatsache, dass auf den Buchseiten, auf denen diese Zeilen geschrieben stehen, unzählige Randbemerkungen mit dem Namen „Kosztolányi“ aufzufinden sind, kann man vermuten, dass sich hinter der Figur „K.“ ein ungarischer Schriftsteller der den Namen Dezső Kosztolányi trägt, versteckt. Tatsächlich liegt es jedoch beim Leser, wie er den Buchstaben „K.“ interpretiert. Die vielen Hinweise deuten zwar auf Kosztolányi, die wirkliche Identität der erzählenden Person wird jedoch nie eindeutig geklärt. Da auch andere Personen, wie zum Beispiel Thomas Bernhard oder Franz Kafka und deren Zitate in Esterházy's Geschichte „Indirekt“ vorkommen, scheint die fiktive Figur „K.“ doch aus mehreren Autorenfiguren zu bestehen. (vgl. Deréky 1991: 104) Es hat somit den Anschein, als sei „[...] eine Person oft aus mehreren Wesen zusammengesetzt [...]“ (Deréky 1991: 99) Dadurch rückt die Unidentifizierbarkeit mit Esterházy's Figuren erneut in den Mittelpunkt. Es entsteht der Eindruck, dass Esterházy die Absicht hat seinen Figuren mehrere Identitäten zu verleihen, um dem Leser die Identifizierbarkeit erneut zu erschweren. (vgl. Deréky 1991: 104)

Abschließen bleibt hier festzuhalten, dass die untersuchten drei Prosa-Erzählungen in Bezug auf Erzähler, Erzählperspektive und Erzählsituation definitiv postmoderne Merkmale aufweisen.

5.3. Die Rolle des narrativen Adressaten / des Lesers

Der Begriff 'Leser' wird im *Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe* von Gerhard Lauer als „[...] personifizierender Ausdruck für den narrativen Adressanten einer Erzählrede, dem das Erzählte durch einen Erzähler vermittelt wird. [...] Die Rolle des Lesers ist immer in unmittelbaren Zusammenhang zur Rolle des Erzählers

zu sehen.“ (Lauer 2011: 190) Auch Genette sagt, dass der narrative Adressant ebenso wie der Erzähler ein wesentliches Element der Erzählsituation darstellt. (vgl. Genette 2010: 169) Der Erzähler und narrativer Adressat befinden sich nicht unbedingt auf derselben Ebene, das heißt, dass der Erzähler ebenso wenig mit dem Leser eins ist, wie er nicht notwendigerweise mit dem Autor eins ist. (vgl. Genette 2010: 169)

Bei Péter Esterházy's Erzählung wird der Leser auf eine ganz besondere Art und Weise (heraus-) gefordert. Der narrative Adressat fungiert bei ihm als eine Art „Co-Autor“, da er vom Autor, beziehungsweise Erzähler dazu gezwungen wird, sich seinen eigenen Sinngehalt zu konstruieren.

„Die postmoderne Literatur setzt den universellen Leser voraus; sie zieht ihn in die Intrigen einer totalen Zeichensprache, auf deren labyrinthische Zumutung er selbst die Antwort geben muss. Statt ihn mit Theorien und Welterklärungen zu befriedigen, erzählt sie ununterbrochen Spielvorschläge, die variiert, abgebrochen, aber auch erweitert werden können.“ (Ortheil in Wittstock 1994: 104)

So wie das oben angeführte Zitat impliziert, muss der Leser der postmodernen Literatur und somit auch Esterházy's Leser die relativ komplexen Deutungsangebote des Erzählten, beziehungsweise des Textes selbst, richtig erfassen.

Weiteres wird der narrative Adressat bei Esterházy nicht nur einmal persönlich angesprochen, wie sich an folgenden Ausschnitten aus den drei gewählten Werken erkennen lässt: „Es würde mir zur aufrichtigen Freude gereichen, gelänge es mir mit meiner Arbeit, meinem Leser einige angenehme Stunden zu bereiten.“ (524) oder „Was können wir und ein Beispiel an ihm nehmen, lieber Leser.“ (537), sowie „Mein geneigter Leser wird wohl bemerkt haben, dass... .“ (579) Auch Esterházy selbst sagt, dass wir „vom allwissenden Schriftsteller des 19. Jahrhunderts zum allwissenden Leser gelangt [sind].“ (Esterházy 1999: 62) Dem narrativen Adressanten wird hier die Möglichkeit geboten, sich selbst und aktiv am Geschehen zu beteiligen. Mit den Sätzen „Nun gehören etwa Ihre ersten Gedanken dem Zweifel an: Wie?!“ (499) und „Geht es uns nicht allen so, meine teuren Freunde?“ (504) lädt Esterházy den Leser dazu ein, den fiktionalen Möglichkeiten und Situationen, ebenso wie es der Erzähler tut, beizuwohnen. Des Öfteren wird der Leser dazu aufgefordert das Geschehen der Erzählung zu rekonstruieren.

Zudem scheint der Leser selbst ein genauso wichtiger Teil des Schreibprozesses zu sein wie der Autor selbst: „Und woraus schließt du das?“, „Aber hast du eine Sehnsucht, eine Unruhe in dir?“, „Kennst du die Welt nicht?“, „Was zieht dich also in die Welt?“, „Du weißt es nicht?“ (32) Esterházy scheint die Meinung des Lesers sehr wichtig zu sein und somit adressiert er diverse Fragen direkt an den narrativen Adressanten, um ihn so in das Geschehen selbst miteinzubeziehen.

Folglich bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass auch die neue postmoderne Rolle des Lesers beziehungsweise des narrativen Adressanten in Esterházy's Werken „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ stark vertreten ist. Sowohl postmoderne Aspekte des Einbeziehens des Lesers in das Geschehen, als auch das direkte Adressieren des narrativen Adressaten sind in Esterházy's Erzählungen klar zu erkennen.

5.4. Die fragmentarische Erzählweise

Ein wesentliches Merkmal des postmodernen Erzählens stellt die fragmentarische Erzählweise dar. Ostermann beschreibt den Fragmentbegriff als eine Art „[...] Überrest oder Bruchstück eines zerfallenen Ganzen [...]“ (Ostermann zitiert in Keidel 2009: 23) Mit dieser Erzählweise bezieht man sich somit unter anderem auf die Tatsache, dass bei postmodernen Texten häufig Leerstellen in dem Geschriebenen vorkommen oder diverse Teile der Erzählung einfach komplett fehlen. (vgl. Keidel 2009: 23f.) Auch Keidel beschreibt den Begriff 'Fragment' wie folgend:

„Das Fragment ist offener als der Aphorismus¹⁰; es widersetzt sich nicht dem System oder dem Zusammenhang, der über es selbst hinausgeht, sondern fügt sich auch in andere Zusammenhänge ein [...]. Wie der Aphorismus strebt das Fragment an, mehrdeutig zu sein; es legt sich nicht auf eine gültige moralische Ordnung oder ein philosophisches System fest, sondern lässt mehrere mögliche Sichtweisen, auch kontroverse Antworten auf eine Frage und innere Widersprüche, zu.“ (Keidel 2009: 21)

¹⁰ Für nähere Information zu dem Terminus „Aphorismus“ empfiehlt sich das Werk „Aphorismus“ von Harald Fricke (1984).

Das heißt, dass das Fragment sich zwar in die verschiedensten Teile einer Geschichte einfügt, sprich mit der eigentlichen Geschichte selbst zusammenhängt, aber die Gliederung der Geschichte dennoch sehr komplex ist. Typisch für eine fragmentarische Erzählweise ist auch die Vermischung beziehungsweise die totale Auflösung von Gattungsgrenzen, das heißt, dass es vor allem bei einem postmodernen Werk schwer ist, es einer eindeutigen Gattung zuzuordnen. (vgl. Keidel 2009: 21f.)

Esterházy beschreibt seine fragmentarische Erzählweise beziehungsweise das Fragment als eine tagtägliche Erfahrung und meint dazu Folgendes: „Die Welt wirkt zwar gestrickt, hat aber keine Ordnung. Die Sachen und Systeme stehen nebeneinander [...]. Ich will der Welt keine Struktur geben.“ (Standard Interview 2001) Somit scheint es wohl eindeutig zu sein, dass Esterházy nicht unabsichtlich Gebrauch vom Fragment macht.

Die fragmentarische Erzählweise ist in der Prosa-Erzählung „Kleine ungarische Pornographie“ am präsentesten. Esterházy zerstückelt seine Prosa-Erzählungen sozusagen bewusst und reiht anschließend die narrativen Splitter wild aneinander, damit sich aus diesen Stücken eine eigene Geschichte ergibt. (vgl. Keidel 2009: 25) Wenn man sich die Seiten 566 bis 568 seiner „Einführung in die schöne Literatur“ ansieht, wird man als Leser von Fragmentstücken überschüttet. Auf diesen Seiten verbindet er unter anderem Realitätsfragmente - wie zum Beispiel reale Ereignisse und Orte - mit seiner eigentlichen Erzählung:

Esterházy beginnt seine Erzählung bereits mit einer Einleitung der fragmentarischen Erzählweise, da er die verschiedensten Fragmente jeweils mit einer eigenen Überschrift versieht. Das erste Bruchstück davon ist sogar mit der Überschrift „Fragment“ gekennzeichnet. (566) Das zweite, dritte und vierte Fragment thematisieren allesamt die Kulturpolitik und das dazugehörige verlorengegangene demokratische Forum Ungarns in Bezug auf Inhalt und möglicher Folgen. (566f.) Plötzlich jedoch wird diese Fragment-Aneinanderreihung von der Geschichte eines Mannes unterbrochen, der 1949 einkaufen geht und nie wieder nach Hause kommt. (567) Der Blickwinkel in diesem fünften Fragment ist zwar ein völlig anderer, aber bei genauerer Betrachtung ist die Thematik dieselbe. Die Erzählung springt dann schließlich wieder zur ursprünglichen Thematik der ersten Fragmente zurück und

thematisiert hier erneut die „kulturellen Zeiten auf ihrer höchsten Höhe“ in Ungarn. (568) Die letzten drei Fragmentstücke, die die Überschriften - „Es gibt ein Fest“, „Korporative Freunde“ und „Ein Witz“ – tragen, schlagen einen ganz anderen Ton an als die zuvor erwähnten. Aufgrund der gewählten Überschriften müsste man meinen, dass der Ton ein positiver ist, da man sowohl ein Fest als auch einen Witz mit positiver Stimmung assoziieren würde. Dem ist jedoch nicht so, da hier von Themen wie Stalins Kommunismus und Tod die Rede ist, wobei man wieder bei der ursprünglichen Thematik angelangt wäre. Somit lässt sich festhalten, dass die einzelnen Fragment-Abschnitte auf eine bestimmte Art und Weise inhaltlich miteinander in Verbindung stehen, jedoch von dem Autor Péter Esterházy in einzelne Fragmentstücke unterteilt werden. Esterházy's Fragmente sind somit „planvoll aufeinander bezogene Teile eines minuziös konstruierten Ganzen.“ (Keidel 2009: 156) Das heißt, dass sie zwar allesamt voneinander isoliert stehen, jedoch im thematischen Bereich einander sehr ähneln. Die Reihenfolge der angeführten Fragmente hat hier sogar den Anschein austauschbar zu sein, das heißt, dass die einzelnen Erzählstücke nicht unbedingt direkt aufeinander aufbauen, sondern jedes einzelne Fragment auch für sich selbst stehen kann. (vgl. Keidel 2009: 25)

Abschließend kann man feststellen, dass auch der postmoderne Aspekt der fragmentarischen Erzählweise definitiv in Esterházy's Prosawerken enthalten ist.

5.5. Die Erzählsprache und die „Wiederbelebung“ der Wörter

„Die Sprache sucht die Wahrheit, Herr, also besitzt sie sie nicht. Sie ist von zweierlei Natur, wie auch ihr Schutzpatron Hermes, in ihr mischen sich Wahrheit und Lüge. Sie ist undurchsichtig, da sie eine Mischung aus Licht und Dunkelheit ist.“
(Esterházy 2004: 198)

„Das Einzige, was mir ernst ist, ist die Sprache.“ (Klammer 1999: 150) Mit Aussagen wie dieser, zeigt Péter Esterházy seinem Lesepublikum, wie ernst zu nehmend die Erzählsprache und der einzigartige Gebrauch der Sprache in seinen Prosa-Erzählungen tatsächlich ist. Nicht nur einmal richtet Esterházy in seinen Erzählungen

jene Frage, die denn Sinn der Sprache abklären sollte, an den Leser: „Und wozu ist die Sprache gut, wenn sie keinen Gegenstand hat?“ (33)

Auch Bernáth beschäftigt sich in seinem Essay über Esterházy und die Literatur im Zeitalter der Moderne und Postmoderne mit Esterházy's Verhältnis zur Sprache. Er behauptet, dass es sich bei Péter Esterházy's Erzählsprache um eine Schreibweise handelt, „[...] die in der zeitgenössischen Literatur in Europa als ein neuer Trend erkennbar ist [...]“ (Bernáth 1991: 108) Seine Erzählsprache ist laut Bernáth durch eine intensive Verwendung sogenannter „Sprachgebärden“ und durch verschiedenste Variationen dieser Sprachgebärden, gekennzeichnet. Bernáth definiert solche Sprachgebärden wie folgt:

„[Sprachgebärden] werden von der Sprache zusammengewirbelt, zusammengerissen, zusammengepresst und als Gestalt umgriffen; sie liegen in der Sprache vor uns als nicht weiter teilbare [...] Einheiten.“ (Jolles zitiert in Bernáth 1991: 109)

Péter Esterházy verwendet diese Sprachgebärden als eine Art Teil der Sondersprache, die bei ihm als einfache Formen - unter anderem als einfache Sprüche - vorhanden sind. Aber auch diverse Paraphrasen oder Zitate aus fremden literarischen Werken zählen zu diesen Sprachgebärden. (vgl. Bernáth 1987: 108) Bernáth meint, dass so „[...] ein eigenartiges Konglomerat aus Eigenem und Fremdem [...]“ entsteht. (Bernáth 1991: 109) Somit wird das sogenannte „Sich-Gebärden der Sprache“ sehr oft durch eine sogenannte Verfremdung betont, wo fremde Zitate und Paraphrasen freilich nicht fehlen dürfen. Dabei nennt Péter Esterházy seine Ursprungsquellen oder die Autoren, derer er sich bedient, nur sehr verschlüsselt bis gar nicht. In seiner „Einführung in die schöne Literatur“ werden jedoch am Ende des Werkes alle Namen jener großen Autoren angeführt, die in seiner Prosa-Erzählung vordergründig sind. (vgl. Bernáth 1991: 109f.) Genau diese Lust an der Sprache und die damit verbundene Lust der Verselbstständigung diverser Assoziationen macht laut Böttiger dieses Buch so einzigartig. (vgl. Böttiger 1986)

Auch die „Wiederbelebung“ der Sprache und die damit verbundene Wiederbelebung jener „[...] sinnentleerten und bedeutungslosen Wörter, die im Zuge der gesellschaftlichen Sprachentwicklung zu Opfern missbräuchlicher Verwendung

wurden [...]“, liegen Esterházy in seinen Prosa-Erzählungen sehr am Herzen. (Deréky 1991: 63) Dies wird vor allem am Beginn der Prosa Erzählung „Flucht der Prosa“ besonders deutlich gemacht. Esterházy beginnt sein Werk mit folgenden Worten:

„Am 16. Juni, einem Werktagvormittag, zogen der Reihe und dem Namen nach folgende Wörter ein [...]: Amme aus Abaliget, allerliebste aus Acsád, Analyse aus Adács, ankleiden aus Albertirsa, Antlitz aus Adorjánpuszta, Arbeit aus Abaújszántó, Alter aus Ábrahám [...].“ (8ff.)

Diese Aufzählung setzt sich über vier Seiten in alphabetischer Reihenfolge fort. Bernáth bezieht dies auf die Tatsache, dass sich am Beginn der Erzählung „Flucht der Prosa“, die sich „in der Welt herumtreibenden Wörter“ in alphabetischer Reihenfolge vorstellen – „[...] hunderte von Wörtern aus hunderten von ungarischen Ortschaften.“ (Bernáth 1987: 156) Es scheint, als ob Esterházy seinem Leser mit dieser Aufzählung alle Wörter vor Augen führen möchte, die eben in dieser zuvor erwähnten gesellschaftlichen Sprachentwicklung verloren gegangen sind beziehungsweise ihre Bedeutung verloren haben. „Auf diesen aufgedunsenen und innen leeren und unrealisierbaren Wörtern ist eine ganze Sprache entstanden. Wenn das Wort explodiert, das ist die Tat.“, so Esterházy in seiner Erzählung „Flucht der Prosa“. (133) Es scheint, als übe Esterházy sogar Kritik an der vorherrschenden zeitgenössischen Sprache und dem damit verbundenen Wortgebrauch. Er sieht es nun als seine Aufgabe an, diese Wörter in seinen Erzählungen „wiederzubeleben“.

In der Prosa-Erzählung „Flucht der Prosa“ spricht Esterházy sogar darüber, dass die Sprache an allen jenen Vergeltung üben werde, die sich an ihr vergangen haben:

„[Die Sprache] lässt eine riesige Armee an Wörtern aufmarschieren. [...] Die Sprache rächt sich an denen, die sie verkrüppeln. Alles vergisst, nur die Sprache nicht.“ (37)

Er ordnet der Sprache eine überaus mächtige und angesehene Rolle zu und behauptet sogar, dass sich die Sprache bis zu jenem Tag rächen wird, an dem das „[...] schriftstellerische Talent dann endlich frei ist.“ (37)

Eine weitere Szene, die sich laut Deréky in der Prosa-Erzählung „Kleine ungarische Pornographie“ finden lässt, deutet auf diese zuvor erwähnte missbräuchliche

Verwendung der Wörter hin: An einem Jungen wird eine Vorhautoperation durchgeführt, bei der der unnütze vordere Teil abgetrennt wird:

„Zwei Zentimeter habe ich mit der sterilisierten Hautschere in die Vorderhaut geschnitten, damit konnte ich die Eichel freilegen. [...] Die feine, seidelige Schleimhaut schied ich skrupulös vom unteren Eichelrand [...]. Ich verwarf das übrige Stück von Haut, den Wundrand band ich mit kleinen pfißigen Stichen.“ (502)¹¹

Diese Szene zeigt eine Operation. Esterházy meint damit jedoch nicht eine Operation im medizinischen Bereich, sondern „eine Operation aus dem Gewebe der Sprache“. (Deréky 1991: 63) Esterházy selbst scheint Operationen an diversen Wörtern und an der Sprache durchzuführen, um diese einerseits wiederzubeleben und andererseits um alles Unnütze in der Sprache zu entfernen. Folglich stellt auch das erwähnte Zitat eine Art „Sterilisierung an der ungarischen Sprache“ dar. Seiner Meinung nach, gibt es genügend Dinge in der ungarischen Sprache, die man Stück für Stück „wegwerfen“ könnte, da sie einfach nicht gebraucht werden.

Auch in einem Interview mit Miklós Györffy erklärt Esterházy, dass „das Wort bei ihm keinerlei Bedeutung habe, es gäbe in seinen Werken nur den Wortgebrauch.“ (Györffy 1999: 43) Somit machte Esterházy es sich zur Aufgabe, literarische Werke zu schaffen, die „vor allem ihren eigenen Wortgebrauch, ihre eigene sprachliche und erzählerische Vorbestimmtheit reflektierten.“ (Györffy 1999: 43) Dies hatte laut Györffy zur Folge, dass Péter Esterházy einerseits die altbewährten literarischen Formen verleugnete, aber zugleich auch die unterschiedlichsten literarischen Konventionen und Traditionen in seinen Werken integrierte. Esterházy's Erzählungen wandten sich somit gegen die Schreibweise und die damit verwendete Sprache der sechziger Jahre. Folge dessen legte er Wert auf eine eigene spielerisch-ironische Erzählsprache. (vgl. Györffy 1999: 44)

Abschließend bleibt festzuhalten, dass unter Berücksichtigung der Erzählsprache und der Verwendung der Wörter, die drei untersuchten Prosa-Werke - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ - in die postmoderne Literatur-Ära eingeordnet werden können. Die in diesem Kapitel verwendeten Zitate

¹¹ An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die deutsche Übersetzung aus dem Primärtext „Kleine ungarische Pornographie“ hier nicht gelungen ist und mit dem ungarischen Originaltext nicht verglichen werden kann.

zeigen, dass Péter Esterházy die verwendete Erzählsprache auf ihre wichtigsten und ausdrucksstärksten Möglichkeiten reduziert und somit sogar eine Art Auflösung der Syntax herbeiführt. Außerdem findet man in den Auszügen der verschiedenen Werke keinerlei erklärende Übergänge zwischen den einzelnen Aussagen über die Sprache und die einzelnen Wörter, was definitiv als eine postmoderne Narrationsstrategie gesehen werden kann. Péter Esterházy zielt somit mit seiner Erzählsprache nicht darauf hin, Informationen oder Sinn zu vermitteln. Ihm geht es mehr um die „physische Existenz von Wörtern“ und der Sprache selbst. (vgl. Frankfurter Rundschau 2006)

6. Diskursive Erzählstrategien

„Auf dem Weg zu einer Geschichte begegnet Esterházy den Zitaten. Er baut sie ein in seinen Text, die er sofort aufnimmt. Esterházy's Literatur ist ein gewaltiger Moloch. Was in ihren Nahebereich kommt, verleibt sie sich ein. Deshalb, weil so viele Fundstücke auf dem Weg zu einer Geschichte liegen [...]“ (Thuswalder 1999: 123) Es werden Textteile zitiert oder spielerisch variiert, die mit dem Stoff von „Abhängig“ zusammenhängenden oder die literarische Tradition vertreten, mit der sich Esterházy geistig verwandt fühlte. Neben Zitaten von Nietzsche, Kafka, Musil, Rilke, Alain-Fournier, Cocteau, Bernhard, Handke und anderen kommen Originaltexteinlagen von ungarischen Erzählern vor, die den Entwicklungsweg der modernen ungarischen Prosa bestimmten und als deren Erbe Esterházy sich in seiner schriftstellerischen Praxis betrachtet. (Györfy 1999: 46)

Die sogenannte Intertextualität und die mit ihr verbundenen intertextuellen Anspielungen und Bezüge unter Texten sind wichtige Konzepte der postmodernen Literaturschreibung. Dieser ständige Bezug auf Texte anderer Autoren und die damit verbundene Bezugnahme auf frühere Texte kennzeichnet die Literatur der Postmoderne. (vgl. Broich, Pfister 1985) Diese Intertextualität steht sehr oft mit der Parodie und Allusion in Einklang, wobei hier eine Art verzerrende und verspottende Nachahmung, beziehungsweise eine Anspielung auf ein bedeutendes literarisches Werk oder Ereignis gemeint ist. (vgl. Freund 1981)

6.1. Intertextualität

Einer der wichtigsten Aspekte, wenn nicht sogar die wichtigste postmoderne Erzählstrategie, ist die der Intertextualität. Laut Pfister bezieht sich der Begriff „Intertextualität“ auf „[...] den Bezug von Texten auf Texte“. (Pfister 1985: 1) Damit meint er, dass sich schon seit jeher Texte aufeinander beziehen und somit der Terminus „Intertextualität“ „[...] die Theorie der Beziehungen zwischen Texten [...]“ darstellt. (Pfister 1985: 11) Weiters argumentiert Pfister, dass jeder Text eine Reaktion auf bereits vorhergegangene Texte ist und diese wiederum Reaktionen auf andere Texte bewirkt und so fort. Somit ist jede Thematik, auf die sich ein Text bezieht, immer schon eine zuvor besprochene oder beschriebene Themenstellung. Dies heißt auch, dass sich dieser Text - sowohl die Strukturelemente als auch die Wörter inklusive Syntax - bis hin zu bestimmten Textsortenmustern und allgemeinen

Texteigenschaften, mit anderen Texten teilt. (vgl. Pfister 1985: 12) Aus diesem Grund wird der Terminus „Intertextualität“ zu einem sogenannten Oberbegriff

„[...] für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewussten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluss, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption bisher schon behandelt hat [...]“ (Pfister 1985: 15)

Intertextualität kann demnach auf verschiedene Arten in einem Text vorkommen beziehungsweise aufscheinen. Für die Analyse der Werke „Flucht der Prosa“, „Indirekt“, und „Kleine ungarische Pornographie“ ist vor allem das Erscheinungsprinzip der Anspielung, auch als „Allusion“ bekannt, bedeutsam. Auch die Parodie ist von wesentlicher Bedeutung.

In den Prosa-Erzählungen von Péter Esterházy lässt sich in Bezug auf Intertextualität eine sogenannte *markierte* und *nicht-markierte Intertextualität* feststellen. Auch Broich unterscheidet in seinem Essay zwischen diesen zwei Erscheinungen der Intertextualität und behauptet, dass „[...] jeder Text in all seinen Elementen intertextuell ist.“ (Broich 1985: 31) Markierte Intertextualität liegt laut Broich dann vor, wenn

„[...] ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“ (Broich 1985: 31)

Aufgrund dessen liegt es doch nahe, dass der Autor eines Textes, dessen intertextuelle Bezüge auf irgendeine Art und Weise für den Leser markiert, damit dieser auch die Möglichkeit hat, jene Bezüge zwischen diversen Texten zu erkennen und sie folglich als intendiert akzeptiert. Der Verfasser bietet dem Leser somit gewisse „Intertextualitätssignale“. (vgl. Broich 1985: 31) Auch Péter Esterházy macht von dieser markierten Intertextualität und diesen Intertextualitätssignalen in seinen Erzählungen sehr starken Gebrauch. Immer wieder begegnet der Leser bei Esterházy Randbemerkungen zu den zitierten Autoren, durch deren Namensgebung beziehungsweise diverser Hinweisen zu den verwendeten Texten. Dies soll jedoch nach der theoretischen Abklärung der Begrifflichkeiten noch näher erläutert werden.

Der Gegenpol zu der zuvor erwähnten markierten Intertextualität ist folglich die nicht-markierte Intertextualität. Broich definiert diese nicht-markierte Intertextualität als die Tatsache, dass ein Text zwar durch andere Texte beeinflusst sein kann,

„[...] ohne dass der Autor sich dieses Einflusses bewusst ist oder ohne dass er die Erkenntnis dieses Einflusses durch den Leser als Voraussetzung für das Verständnis seines Textes ansieht.“ (Broich 1985: 31f.)

Das bedeutet, dass die zuvor erwähnten „Intertextualitätssignale“ einfach fehlen oder absichtlich nicht angegeben werden. Broich meint jedoch, dass im Normalfall davon auszugehen ist, dass Intertextualität häufig markiert ist. (vgl. Broich 1985: 32f.)

Wie bereits erwähnt, macht auch Péter Esterházy des Öfteren Gebrauch von dieser beschriebenen markierten Intertextualität. Ònodi meint sogar, dass die Intertextualität ein wesentlicher Bestandteil Esterházy's Erzählungen sei. „Es ist bekannt, dass Texte von den verschiedensten Autoren als Zitate in Esterházy's Werken vorkommen“, so Ònodi. (Ònodi, 178) Doch wie steht Esterházy selbst zu seiner Intertextualität? – In einem Interview betont er:

„[...] ich kam nicht aus Überlegungen zu Intertextualität, sondern durch die Praxis. In meinem zweiten Buch gibt es eine Erzählung von einem Spion und ich dachte, dass der Spion etwas mit Straßenmädchen zu tun haben sollte, und zufällig stoße ich auf ein Buch, in dem von einem Polizisten beschrieben wurde, wie man eine Hure erkennt. [...] Das fand ich sehr schön, habe gar nicht lange nachgedacht, sondern die Stelle einfach genommen [...]. Wenn ich etwas brauche, dann nehme ich es, egal, ob es sich gehört oder nicht. [...] Später stellte sich heraus, dass das Intertextualität ist.“ (Klammer 1999: 156)

Esterházy versucht zu verdeutlichen, dass es keinesfalls seine Intention war oder er es darauf anlegte, intertextuelle Bezüge in seine eigenen Texte einzubauen. Vielmehr scheint er zufällig auf dieses Phänomen gestoßen zu sein. Dieses „zufällige Entdecken“ passierte in seinen Prosa-Erzählungen jedoch nicht nur einmal, wie die folgende Analyse aufzeigen wird.

Eine bemerkenswerte Arbeit, beziehungsweise Analyse, die sich der Verwendung von Zitaten und mit dem Zitieren in Esterházy's Werken beschäftigt, ist die Dissertation „*Die Kunst des Kombinierens: Form und Funktion der Zitate in der Prosa Péter Esterházy's*“ von Julianna Deréky aus dem Jahr 1991. Sie behauptet, dass die Verwendung diverser Zitate fremder Autoren den zentralen Kern in Esterházy's

Werken darstellt. Es gibt Autoren, die immer wieder in seinen Werken vorkommen und somit eine bedeutende Rolle spielen: Ludwig Wittgenstein, Géza Ottlik, Peter Handke und Dezső Kosztolányi. (vgl. Derék 1991: 16) Diese Aufzählung beinhaltet jedoch nur einige Autoren von vielen. Wenn man sich den Sammelband „Einführung in die schöne Literatur“, in dem auch die drei Erzählungen „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ zu finden sind, näher vor Augen führt, findet man am Ende des Buches eine sechs Seiten lange Aufzählung all jener Autoren, die von Esterházy in seinen Werken zitiert wurden. Laut Derék sind es nahezu 1.500 Autoren. (vgl. Derék 1991: 17) Auffällig beim Lesen der Bücher ist, dass sich Esterházy nicht nur auf Werke anderer Autoren intertextuell bezieht, sondern auch Zeitungen, Briefe, Bibelpassagen und wissenschaftliche Arbeiten in seinen Erzählungen zitiert oder einfach ganz abschreibt. Auch in den Erzählungen „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ sind zahllose Zitate enthalten. Esterházy verwendet diese zum Teil sehr unauffällig und versteckt in den Texten und somit liegt es an dem Leser, sich voll und ganz auf die vorhandenen literarischen Kenntnisse zu verlassen, wenn er den Ursprung und die Herkunft dieser Fremdzitate erfahren will. (vgl. Derék 1991: 25) Einige Zitate jedoch sind bei Esterházy frei gekennzeichnet und verweisen explizit auf ihre Herkunft und im Zuge dessen auch auf ihren ursprünglichen Autor.

Schon am Beginn der Erzählung „Flucht der Prosa“ trifft der Leser auf mehrere Randbemerkungen Péter Esterházy's, in denen er jeweils auf die verschiedenen Autoren hinweist, deren Zitate er in seinen eigentlichen Text eingebettet hat. Esterházy zeigt seine verwendeten Fremd- oder Selbstzitate in der Form von Fußnoten und durch die Verwendung verschiedener graphischer Elemente beziehungsweise Hinweisen, wie zum Beispiel der Fettschreibung, Hervorhebung oder auch Kursivschrift. (vgl. Derék 1991: 26) Somit trifft der Leser hier auf die zuvor beschriebene markierte Intertextualität, bei der der Adressat explizit auf das verwendete Zitat hingewiesen wird. Eine intertextuelle Passage, auf die man in der Erzählung „Flucht der Prosa“ stößt, ist folgende:

„Das Spiel ist der überbordende Glanz des Lebens im Nichts, Innereien?, nein, danke. Der pfirsichhäutige Himmel schwankt. Die Frau wird rot. Er schneidet mit dem Löffel an der Lunge herum, es geht schwer.“ (67)

Diese Textstelle beziehungsweise dieses Zitat beschreibt eine sogenannte markierte Intertextualität. Aufgrund der Tatsache, dass wir direkt neben dem Zitat die folgende Randbemerkung von Péter Esterházy haben: „Zitat von Béla Hamvas“ (67) ist es für den Leser unschwer zu erkennen, wo genau dieses Zitat seinen Ursprung hat. Esterházy erwähnt hier explizit den Namen des Autors, den er zitiert und macht an dieser Stelle Gebrauch von der zuvor besprochenen markierten Intertextualität. Auch das Zitat „Aber tun, was tust du für dein Land?“ (623) ist explizit in Esterházy's Erzählung mit den Worten „Ich zitiere – Fritz Kortner“ markiert und somit wird auch an dieser Stelle klargemacht, wie der Leser dieses Zitat einzuordnen und zu verstehen hat. Schon wenige Seiten später jedoch begegnet der Leser den folgenden Zeilen:

„Ich erwache wie ein Maikäfer, entsetzt und beklommen [...]. Aber ich weiß nicht, ob ich mich darüber freuen sollte oder mich ärgern. [...] Ich öffne die Augen, die Farben bewegen sich sonderbar, [...] mir wird schwindelig.“ (46)

Esterházy zeigt hier eine *nicht-markierte* Intertextualität und konstruiert einen Bezug zu Franz Kafkas Werk „Die Verwandlung“, in dem ein Mensch als Käfer aufwacht und sich dieser neuen Realität stellen muss. Esterházy wirft diesen Bezug zu Kafkas Werk ohne jegliche Markierung in seine Prosa-Erzählung ein und überlässt es dem Leser, seine eigenen Schlüsse daraus zu ziehen.

Beachtlich ist auch, wie oft und vor allem in welchem Zusammenhang sich Péter Esterházy intertextuell auf sich selbst bezieht. Das soll heißen, dass sich Esterházy in seinen Prosa-Erzählungen auch auf seine (früheren) Werke intertextuell bezieht, was zum Großteil auf eine nicht-markierte Art und Weise geschieht.

„Ich erinnere mich, einmal ging ich in der Andrássy-Allee spazieren, [...] als ich in dem Fenster eines vorbeihuschenden schwarzen Wagens mich selbst erblickte, mitten in der flüchtigen Bewegung, die *Flucht der Prosa*, sagte ich unumwunden mit selbstvertrautem Herzen, jetzt, während ich das niederschreibe, murmle ich es auf die gleiche Art vor mich hin: die Flucht der Prosa [...].“ (529)

Diese Textstelle befindet sich in der Erzählung „Kleine ungarische Pornographie“. Esterházy bezieht sich hier auf eine andere Erzählung, nämlich „Flucht der Prosa“, intertextuell. Solche Bezüge auf eigene Werke findet man jedoch nicht nur in den

diversen Erzählungen, sondern auch in einigen Kapitelüberschriften. „Der ausgestopfte Schwan“ (626), „Die Hilfsverben des Herzens“ (642) und auch „Einführung in die schöne Literatur“ (643) werden in der Erzählung „Kleine ungarische Pornographie“ zwar als einzelne Fragment-Überschriften verwendet, sind aber schon zuvor alle auch separat unter diesen Titeln erschienen.

Bei der Analyse der Prosa-Erzählung „Indirekt“, die - wie auch schon Deréky meinte - nur aus einem einzigen, sich über 122 Seiten erstreckenden Satz besteht, wird der Leser von intertextuellen Bezügen überschwemmt. (vgl. Deréky 1991: 25) Es hat sogar den Anschein, als bestünde die gesamte Erzählung aus einer Aneinanderreihung von fremden Zitaten und Äußerungen:

„[...] ich kann nicht weinen, ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens und bin vollständig unsicher in Rücksicht meiner Stellung in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie, auch nicht beiläufig könnte ich angeben, welche Ansprüche ich in irgendeiner Richtung mit Recht vorbringen könnte, ich kann es gar nicht verteidigen, dass ich auf dieser Plattform stehe, mich an dieser Schlinge halte, von diesem Wagen mich tragen lasse, dass Leute dem Wagen ausweichen oder still gehen oder vor den Schaufenstern ruhn, - niemand verlangt es ja von mir, aber das ist gleichgültig, der Wagen nähert sich einer Haltestelle, ein Mädchen stellt sich nahe den Stufen, zum Aussteigen bereit [...] ich fragte mich damals: Wieso kommt es, dass sie nicht über mich verwundert ist, dass sie den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt?, dann fuhr er plötzlich hoch, weil er sich selbst murmeln hörte, ich muss die Moräne erreichen, da legte ihm jemand die kühle Hand sanft auf seinen brabbelnden Mund [...] und vier traumverlorene aufgerissene, schlaflos dunkle Augen leuchteten einander zu, sie streichelte sein Gesicht, du bist schön, verträumt und bleich, ihr Gesicht hingegen strahlte, sie legte ihren Kopf auf seinen Bauch [...] und die mit heiterer Angst erfüllte Stimme sagte, au, mein lieber guter Dani, tu mir nicht weh, lieber süßer Dani, tu mir nicht weh, au, zieh mich nicht an den Haaren, tu, was du willst, lieber guter Dani, aber tu mir nicht weh [...].“ (304f.)

Diese Passage aus der Prosa Erzählung „Indirekt“ illustriert die fremden verwendeten Zitate und Äußerungen unzähliger Autoren. Um auf die oben erwähnte Stelle näher einzugehen, muss zunächst betont werden, dass es sich hier um markierte Intertextualität handelt. Esterházy verwendet hier intertextuelle Bezüge zu Franz Kafkas „Das Schloss“, Cocteaus „Les Enfants Terribles“, aber auch von Kosztonlányi und Géza Ottlik's „Die Schule an der Grenze“. Gekennzeichnet werden diese fremden Zitate durch die Verwendung der kursiven Schriftart (siehe Zitat), wobei bei genauerer Betrachtung der Passage nahezu alles kursiv geschrieben ist.

Auch die weiteren Seiten in der Erzählung „Flucht der Prosa“ sind durch ein reines intertextuelles Zusammenspiel mit unzähligen Randbemerkungen zu den verschiedensten Autoren, die zitiert werden, gekennzeichnet. Angelika Klammer hat Péter Esterházy selbst auf diese unzählige Aneinanderreihung von Zitaten in einem Interview angesprochen, woraufhin Esterházy Folgendes äußerte:

„Die Passagen fügen sich in die Umgebung, die ich für sie mache, nahtlos ein. Na ja, vielleicht stimmt das auch nicht ganz. Ich mache eigentlich gar keine Umgebung für sie, sondern ziehe sie rein.“ (Klammer 1999: 161)

Wie bereits am Beginn des Kapitels geschildert, enthalten Esterházy's Erzählungen auch die verschiedensten intertextuellen Bezüge zu diversen Originaldokumenten, zu Ausschnitten aus Tageszeitungen, zu Plakaten und Wandschriften und auch zu diversen Redefragmenten, sei es von Augenzeugen oder Parteikongressen. (vgl. Deréky 1991: 47) Das Werk „Kleine ungarische Pornographie“ ist das eindrucksvollste Beispiel dieser Praxis. Wenn man sich die Passage, die mit der Überschrift „Die Aussagen eines Augenzeugen“ versehen ist, ansieht, erkennt man, dass es sich hier um wahre Aussagen eines Zeitzeugen - in Kombination mit Fragmenten aus Zeitungsartikeln - handelt. Esterházy scheint hier die Absicht zu haben, den „[...] nach 1948 radikal veränderten ungarischen Alltag zu verdeutlichen.“ (Deréky 1991: 47)

Wenn man sich die verschiedenen Formen der Intertextualität in den Prosa-Erzählungen „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ ansieht, bleibt abschließend Folgendes festzuhalten: Alle drei analysierten Werke weisen die postmoderne Narrationsstrategie der „Intertextualität“ sehr deutlich und zahlreich auf, da es sowohl intertextuelle Bezüge auf Werke, als auch auf Personen aus diversen Bereichen der Literatur und der bildenden Kunst gibt.

6.2. Allusion

Eine besondere Form der Intertextualität ist die sogenannte „Allusion“. Gregory Machacek diskutiert in seinem Essay „*Allusion*“ aus dem Jahre 2007 das Phänomen der Allusion als ein sogenanntes literarisches Ausdrucksmittel, das sowohl subtile Kunstfertigkeiten also auch spielerische Gelehrsamkeit beinhaltet. Machacek

definiert den Terminus „Allusion“ als einen textuellen Ausschnitt, in den Teile aus bereits existierenden literarischen Werken in einen neuen Kontext eingearbeitet werden. Somit wird das bereits existierende Werk eines Autors von einem neuen Verfasser sowohl imitiert als auch adaptiert. Man spricht deshalb von einer sogenannten literarischen Allusion, wenn ein Schriftsteller entweder einen kleinen bereits bekannten Fakt oder einen allseits namenhaften Fakt, in seinem Werk erwähnt und einbaut. Ein Effekt dieser zuvor besprochenen Allusion kann die Begründung des jeweiligen verwendeten Genres sein. Ein zweiter bedeutender Effekt wird der Bestätigung oder auch Bereicherung der lokalen Bedeutung des imitierten Werkes, für das neu produzierte Werk, zugeordnet. (vgl. Machacek 2007: 525f.)

An dieser Stelle soll auch die neue Rolle des Lesers beziehungsweise die neue Beziehung zwischen dem narrativen Adressaten und dem Autor näher erläutert werden: Machacek meint, dass der Schriftsteller gewisse Ansprüche an den Leser stellt. Das heißt, dass der Leser, gemeinsam mit dem Schriftsteller eine gewisse literarische Tradition teilen muss. Der Grund dafür ist relativ simple: Der narrative Adressat muss die Anspielungen des Autors identifizieren und verstehen können, damit der Effekt der Allusion erzielt werden kann. Aufgrund dieser Tatsache ist eine gewisse kulturelle Verwandtschaft zwischen dem Leser und dem Autor notwendig, damit alle eingebauten Allusionen auch zur Geltung kommen und verstanden werden. (vgl. Machacek 2007: 526) Wie das folgende Zitat zeigt, scheint dieses Einverständnis zwischen Adressaten und Adressanten gegeben zu sein:

„Leicht wurden die eingestreuten unverschämten Aufmüpfigkeiten von den Lesern begriffen; der Zensur indes boten sie ob des artistischen Verwirrspiels, in das sie eingebettet waren, wenig Handhabe. So raffiniert sind die Seiten mit Leserfrüchten getrüffelt, dass es schon einiger Intimkenntnisse bedarf, herauszufinden, welcher Verfasser nun für Anstößiges zur Verantwortung zu ziehen ist.“ (Weinzierl 1999: 73)

Somit setzt auch Péter Esterházy eine solche kulturelle Verwandtschaft mit seinem Leserpublikum voraus. Da seine verwendeten Allusionen in den Werken - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ - meist geschichtliche Themen in Bezug auf Ungarn widerspiegeln, setzt er ein gewisses Verständnis diverser Ereignisse bei seinem Adressaten voraus.

„Oh, ja: Was der Schriftsteller hierzulande tun sollte, siehe darauf sind Antworten da, märchenhaft und märchenhafter, doch sind sie nicht unbedingt durch Dummheit entstanden, sondern durch die Armseligkeit, durch die Armseligkeit der Lage; so bleibt die Antwort, wie sie nun einmal ist, aber eine Begründung gibt es für sie. Und das gerade nennen wir Armseligkeit. Im Laufe der Zeit hatte sich die Aufgabe hauptsächlich auf die Regulierung der Theiß verlagert und auf die Bemühungen, die das Land in seinem Aufblühen unterstützen. Nun aber ist es schon sehr schlimm, wenn die Theiß nicht von Fachleuten reguliert wird und die Nation ... also ..., die muss die Nation mit Hilfe der w-w-weisen Ratschläge ihrer aufrichtigen Führung selbst zum Blühen bringen.“ (502)

Esterházy spielt hier auf die vorherrschende Situation in Ungarn beziehungsweise auf die Lage des Volkes oder der Nation an. Im Konkreten finden wir in dieser Textpassage zwei verschiedene Anspielungen: einerseits auf die zur damaligen Zeit vorherrschende internationale Misere, sowie auch auf die Misere, die mit dem Kommunistenführer Mátyás Rákosi in Verbindung gebracht wird. (vgl. Györffy 1999: 42) An Teststellen wie diesen lässt sich eben auch die zuvor erwähnte kulturelle Verwandtschaft zwischen Autor und Leser erkennen: Jeder Ungar, der eine gewisse Basis an geschichtlichen Kenntnissen besitzt, wird wohl die Ansichten Esterházy teilen und folglich die diversen Anspielungen, beziehungsweise Allusionen auch verstehen.

Wie bereits erwähnt, spielt Esterházy des Öfteren mit politischen Allusionen beziehungsweise Anspielungen auf die damalige Situation in Ungarn an, was auch im folgenden Zitat sehr gut veranschaulicht wird:

„In einem solchen Land, in dem ich mir, vorsichtig gesagt, nicht alles erlauben kann, komme ich besser hin, und das sage ich als Klage nicht, wenn ich auf sozialistische Weise lebe, lerne, arbeite.“ (509)

Die Allusion auf den zur damaligen Zeit vorherrschenden Gulaschkommunismus ist hier deutlich. Eine Zeit, in der man vorsichtig sein musste, was man von sich gab und worüber man besser schwieg, ist Esterházy nur allzu gut bekannt. Auch Jerofejew äußert sich über die sogenannte „unfreie Freiheit“ des ungarischen Volkes und wie Esterházy's Prosa-Erzählungen demnach zu verstehen und zu interpretieren sind:

„[...] die Erfahrung der Unfreiheit Ungarns ist in seinen Büchern zu spüren. Wenn er darüber klagt, dass sich Europa totale Verblödung breitmake und er auch sein eigenes Volk nicht verschont, hat er recht [...]. Die derzeitige

Verdummung der Menschheit, die einer Eiszeit auf unserem Planeten gleichkommt [...] ist die Strafe für die Bequemlichkeit von Demokratie und Marktwirtschaft. [...] Für die Freiheit zu kämpfen heißt noch lange nicht, auch fähig zu sein, in Freiheit zu leben. Andererseits weiß man nicht, wer überhaupt fähig ist, in Freiheit zu leben.“ (Jerofejew 1999: 132)

Besser hätte Viktor Jerofejew die Situation, wie sie Esterházy in Europa und somit auch in Ungarn empfunden hat, nicht beschreiben können. Auch Imre Kertész hat sich zur Rolle des damaligen Autors und zu den Umständen, unter denen Schriftsteller während des Gulaschkommunismus arbeiten mussten, mit den folgenden Worten geäußert:

„Damals lebten wir nicht in einer Atmosphäre des unbedingten Vertrauens, und ich vermute, dass darunter jeder gelitten hat. Es waren die Jahre der klaustrophobischen Lähmung, als man nichts Anderes tun konnte, als, sagen wir, die „Einführung in die schöne Literatur“ [...] zu schreiben.“ (Kertész 1999: 115)

Es ist somit klar, dass Péter Esterházy mit seinem Werk „Einführung in die schöne Literatur“ und somit mit den darin enthaltenen Werken - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ - sehr wohl etwas bezwecken wollte, nämlich die Situation so zeigen und so zu beschreiben, wie sie tatsächlich war. Der Effekt der Allusion und die damit unzähligen verbundenen politischen und historischen Anspielungen, scheint für diese wahrheitsgetreue Darstellung perfekt zu passen.

Esterházy spielt jedoch nicht nur mit politischen Allusionen, sondern auch andere historische Anspielungen, sind in seinen Werken sehr präsent:

„Am 16ten Juni, einem Werktag – der Tag, an dem, wie ein kaiserliches Dekret bestimmt hat, seine Hinrichtung stattfinden sollte – vormittags, klang seine Angst ein wenig ab, denn schon seit etwa sechs Wochen war niemand mehr gestorben. [...] Am 16ten Juni, einem Werktagvormittag, zogen der Reihe und Namen nachfolgende Wörter ein [...].“ (8)

oder

„16ter Juni. Der Kadett hat eine Margit. Mittelmäßig. Meinetwegen, soll er sie haben.“ (25)

oder

„16.6. Die gefassten Stiefel sind zu eng, der Teufel soll sie holen.“ (25)

Die Anspielung auf Datum des 16. Juni, das bei vielen Ereignissen in Esterházy's Geschichten eine gravierende Rolle spielt, kehrt in seinen Erzählungen immer wieder. Böttiger meint hierzu, dass in einer Gesellschaft, in der eine gewisse literarische „Schmuggelware“ existiert, der Schriftsteller definitiv davon ausgehen kann, dass diese literarischen Allusionen auch verstanden werden. (vgl. Böttiger 2006) „Der 16. Juni 1904 war der *Bloomsday*, der Tag, an dem James Joyce *Ulysses* spielt, für viele das Gründungsdatum der literarischen Moderne schlechthin.“ (Böttiger 2006) Böttiger meint, dass der Grund dafür, dass Esterházy gerade dieses Datum verwendet, darin liegt, dass James Joyce für den damaligen ungarischen Advokaten des sozialistischen Realismus „das zu Verteufelnde per se war.“ (Böttiger 2006) Esterházy scheint somit nicht nur viele seiner Ereignisse auf die Ereignisse des 16. Junis anzuspielen, sondern auch zu provozieren. Der Leser spürt Esterházy's Freude und Genuss, dieses Datum des 16. Junis, in seine literarischen Prosa-Werke einzubauen und immer wieder auf dieses Datum anzuspielen. Die Namen „James Joyce“ oder „Ulysses“ werden dabei aber nie erwähnt. (vgl. Böttiger 2006) Böttiger meint, dass der Grund dafür der ist, dass das Buch ja in Ungarn veröffentlicht werden sollte und „[...] trotzdem alle Erscheinungsformen der Samisdat-Literatur beibehalten.“ (Böttiger 2006)

Vor allem in der Prosa-Erzählung „Kleine ungarische Pornographie“ bringt Esterházy gleichzeitig mehrere Dimensionen von Sex sowie Geschlechtsteilen mit der vorherrschenden Diktatur in Zusammenhang: (vgl. Böttiger 2006)

„Sehen wir zu, zwei Zentimeter habe ich mit der sterilisierten Hautschere in die Vorhaut geschnitten, damit konnte sich die Eichel freilegen. Wie ich erwartete, das war zu wenig. Die feine, seidelige Schleimhaut schied ich skrupulös vom unteren Eichelrand, und da war der Anfang vom eigentlichen Schnitt, mit dem ich begann, dazu zog ich zur Spitze die nunmehr zu bewegende Vorhaut, doch beinahe nur, um sie mit einer Hautklammer unverzüglich spannen zu können; ich verwarf das übrige Stück von Haut, den Wundrand band ich mit kleinen pfiffigen Stichen.“ (502)

Wenn man das erwähnte Zitat in der Erzählung „Kleine ungarische Pornographie“ näher betrachtet, spielt Esterházy hier auf den Vergleich eines Penis mit dem Land Ungarn an. Nach dem Vertrag von Trianon verlor Ungarn nahezu zwei Drittel des Landes, was mit Péter Esterházy's Worten heißt: Immer mehr wurde von der Fläche des Landes abgeschnitten und anderen Staaten hingeworfen. Auch Deréky meint

dazu, dass diese einfache Vorhautoperation sich zur Vision „[...] der Kastrierung des Landes Ungarns ausweitet.“ (Deréky 1991: 58) Absurde Anspielungen und Vergleiche wie diese sind ein klares Kennzeichen für eine vorherrschende Allusion in Esterházy's Werken und Zeichen für die Einordnung in die postmoderne Epoche.

An manchen Stellen stößt der Leser auch auf Randsätze beziehungsweise Randbemerkungen wie „Immerhin leben wir in einer Diktatur des Proletariats.“ (227) Esterházy spielt mit Aussagen wie dieser auf die „Perversion der herrschenden Gesellschaft“ an, nämlich auf die „Gulasch-Diktatur des Proletariats.“ (Weinzierl 1999: 73) Auch die historische Jahreszahl 1956 kehrt in Esterházy's Erzählungen immer wieder. Das Jahr, in dem der Aufstand des ungarischen Volkes stattfand, ist in mehreren Passagen der Erzählungen in den Text eingebettet und somit ist wieder eine Allusion auf ein historisches Ereignis gegeben. (vgl. Böttiger 2006)

Eine weitere, immer wieder kehrende Anspielung ist die auf die zur damaligen Zeit vorherrschende Zensur. Dies lässt sich auch in Esterházy's Werken nur unschwer erkennen: Mit Sätzen wie „- Korrektur - [...] Im Folgenden werden wir einige Korrekturbeispiele vorstellen. [...] Inhalt des zu korrigierenden Objekts: [...] Ergebnis der Korrektur: [...]“ (73) oder „Auf dem Gehsteig sind drei <Selbstzensur>, die Hand auf der Maschinenpistole [...]“ (170) zeigt der Autor auf, unter welchen Umständen die Schriftsteller zu dieser Zeit ihre Werke verfassen mussten. Als Schriftsteller musste man stets vorsichtig sein, wozu und vor allem wie, man sich zu einem bestimmten Thema äußert. Da Péter Esterházy's Erzählungen - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ - jedoch voll von politischen und historischen Allusionen sind, muss man sich doch die Frage stellen: „Was war damals los in Ungarn, dass dieses Buch dort gedruckt werden konnte?“ (Böttiger 2006)

Esterházy stammt aus der Zeit, als der totale Gulaschkommunismus in Ungarn regierte. Trotzdem schafft es der Autor, wie das vorliegende Kapitel zeigt, sich über diverse Formen dieser Diktatur und der damit verbundenen Situation in Ungarn, in seinen Prosa-Erzählungen schamlos lustig zu machen. (vgl. Böttiger 2006) Abschließend bleibt somit festzuhalten, dass auch die Intertextualität der literarischen Allusion zahlreich in Esterházy's Werken gegeben ist. Aus diesem Grund sind die

ausgewählten Werke - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ - auch unter Berücksichtigung dieses Aspektes der Narration, definitiv als postmodern einzustufen.

6.3. Parodie

Winfried Freund führt die Begrifflichkeit „Parodie“ auf das griechische Wort „*parodia*“ zurück, was soviel bedeutet wie Neben- beziehungsweise Gegengesang. Für Johann Joachim Eschenburg, der den Begriff „Parodie“ in seinem Essay „Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“ aus dem Jahr 1783 diskutiert, ist dieser eine besondere Art der Satire. Das heißt, dass durch die Veränderung diverser Wörter oder Themen das Originalwerk auf eine bestimmte Art und Weise „verlacht“ wird. Zudem wird auch der Inhalt oder die Manier des Autors verspottet und dadurch wird das Komische zum zentralen Mittelpunkt der neuen Geschichte. (vgl. Freund 1981: 4) Zusammenfassend kann man somit sagen, dass die Parodie eine „[...] komische Nachahmung eines ernstgemeinten Originals [...]“ ist. (Freund 1981: 4)

Auch Péter Esterházy macht in seinen Werken des Öfteren Gebrauch von dieser zuvor diskutierten Parodie. Die literarische Parodie ist bei ihm ein sehr beliebtes Mittel, um einerseits sein Leserpublikum zu unterhalten und um andererseits Kritik an diversen Thematiken oder existierenden Werken zu üben. Bernáth meint, dass die Parodie bei Esterházy ein „dunkles Wort“ ist und in „rätselhaften Umrissen und Erfahrungswelten erscheint.“ (Bernáth 1987: 157)

Die am häufigsten vorkommenden parodistischen Verzerrungen beziehen sich bei Péter Esterházy auf wichtige Ereignisse in der ungarischen Geschichte, sowie auf bedeutende literarische Werke:

„[...] und zu diesem Zweck wurde János Besze beauftragt, von den Stufen des Nationalmuseums herab der spontan sich ansammelnden Menge eine Rede zu halten. Besze ließ sich auf dieses Unternehmen bereitwillig ein. Er stellt sich auf die oberste Stufe – seine kupferrote Nase leuchtete weithin, sein einfaches kariertes Hemd, das er wochenlang nicht auszog, wurde vom Wind immer wieder aufgebläht – und ließ sein schmetterndes Organ ertönen. *Wollt ihr Sklaven sein?* Die Menge wartet nicht das Satzende ab, sondern donnert einstimmig zurück: *Ja, das wollen wir! Ja, das wollen wir!* Die Rede war beendet. (554f.)

Die Gedanken, die dem Leser bei näherer Betrachtung des oben erwähnten Zitates kommen, werden sich sowohl auf ein historisch bedeutungsvolles Ereignis in der ungarischen Geschichte, als auch auf ein damit verbundenes literarisches Gedicht beziehen. Die Rede ist hier von Sándors Petőfi Gedicht „*Nemzeti dal*“, das angeblich die ungarische Revolution von 1848/49 angeregt hat. Petőfi selbst hat das Gedicht am 15. März in Budapest vor einer tobenden Menge preisgegeben. Auch im Gedicht „*Nemzeti dal*“ geht es um die Freiheit des ungarischen Volkes und sogar der Satz „*Wollt ihr Sklaven sein?*“ (554) kommt darin vor. Esterházy jedoch scheint mit seinem oben verfassten Zitat dieses wichtige literarische Werk und seinen Inhalt zu verspotten oder schlichtweg in das Lächerliche zu ziehen. Die Antwort auf die Frage „*Wollt ihr Sklaven sein?*“, die das Volk in Esterházy's Prosa-Erzählung gibt, ist: „*Ja, das wollen wir! Ja, das wollen wir!*“ (554) Keinesfalls dachte die Menschheit an eine derartige Antwort in Petőfi's Werk. Bei Péter Esterházy jedoch und eben genau durch diese parodistische Verspottung des Originalwerkes, ist der Ausgang bewusst das Gegenteil von dem, was man auf die gestellte Frage erwarten würde. Esterházy scheint mit seiner Verdrehung hier die Absicht zu haben, Kritik an der vorherrschenden Situation in Ungarn und Kritik am sogenannten „Gulaschkommunismus“ zu üben.

Auch Bernáth diskutiert in seinem Essay die Prosa-Erzählung „*Kleine ungarische Pornographie*“ in Bezug auf die Einbettung der literarischen Parodie in Form von einer Art Gesellschaftskritik und kommt zu folgendem Schluss: Schon der Titel „*Kleine ungarische Pornographie*“ selbst ist parodistisch angehaucht und mit einem großen Fragezeichen zu versehen. Auch der Beginn des dritten Kapitels mit dem Fragesatz „*Was behaupten wir?*“ und die Fortsetzung „*Lassen Sie den Blödsinn?*“ und „*Wir wissen alles?*“ stellt für Bernáth eine parodistische Darstellung der vorherrschenden Situation in Ungarn dar. Dieses ganze Spiel in der Erzählung, beziehungsweise die Befragungen und das Verhör diverser Personen, wird so auch die nächsten 50 Seiten fortgesetzt. (vgl. Bernáth 1987: 157) Bernáth meint dazu Folgendes: „Es handelt sich also um eine Gattung, die den Mitteln der Textsorte *Verhör* operiert, und die als Parodie polizeiliche Vernehmungen der Lächerlichkeit preisgibt.“ (Bernáth 1987: 158)

„Gestern waren Sie vielleicht krank?, fragte der Hauptkommissar mit jenem Misstrauen, das in beschwerlichen Zeiten des Kommunisten Eigenart

geworden ist, er fragte zur Sekretärin, die er als Gewerkschaftsvertraute sich erlesen hatte. Das Fräulein lächelte mit dem schwingenden Hintern verstört, ja Kolghauptableit, der Doktor steckte mich unumwunden ins Bett. Aber so hätte man nicht *sofort* den ganzen Tag fehlen müssen.“ (499)

Auch die fortlaufende Verwendung von Fragezeichen zeigen klar auf, dass der Text selbst die Erfahrungswelten in Frage stellt und nichts mehr klar zu sein scheint. Dieses in – Frage – Stellen diverser Thematiken ist eine Funktion, die die Parodie bei Péter Esterházy noch mehr verstärkt. (vgl. Bernáth 1987: 161)

„Mach dir nicht gleich in die Hose, Kossuth? < Lajos Kossuth war der Anführer der Freiheitskämpfe 1848/49; während der Kämpfe hat er viele schöne Teilerfolge verbuchen können, doch wie gewöhnlich stand ein Habsburg-Sieg am Ende.> Du kleiner Schlingel, wir wissen, dass die Sonne scheint? Und wissen, dass es regnet? Nicht doch? Was soll diese Sturheit?“ (548)

Esterházy beantwortet die Verwendung von Fragezeichen im darauffolgenden Absatz gleich selbst:

„Mit dem Fragezeichen verleiht der Sprecher seinem Wissensdrang Ausdruck, und er fordert gleichzeitig den Zuhörer auf, seinen eigenen Wissensdrang zu befriedigen. [...] Das ist es, was das starkbetonte Wort des Fragesatzes ausdrücken will?“ (584)

Auch Deréky hat dieses Phänomen der Parodie in Esterházy's Prosa-Erzählungen untersucht und meint, dass die „[...] Mehrdeutigkeit und spielerische Variationen sich an vielen Stellen im Werk von Esterházy beobachten lassen.“ (Deréky 1991: 48) Dadurch, dass Péter Esterházy große Freude an der im vorhergehenden Kapitel diskutierten Verwendung von Zitaten hat, bereitet ihm folglich natürlich aus das Spielen und Umformen dieser Zitate große Freude. Er nutzt diesen Spott in sehr vielen Fällen, um Gesellschaftskritik zu üben und „um vor die Gesellschaft einen satirischen Spiegel zu halten.“ (Deréky 1991: 48)

Abschließend bleibt somit festzuhalten, dass sich die Intertextualität sowohl mit dem literarischen Phänomen der Allusion, als auch mit der Parodie vermischt. Wie bei Péter Esterházy festgestellt wurde, ist es das Ziel, parodistischen Intertextualität, spezifische gesellschaftliche Konventionen zu hinterfragen und folglich auch zu kritisieren. Dieses Phänomen tritt in Esterházy's Prosa-Erzählungen - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“, und „Kleine ungarische Pornographie“ - an vielen Stellen und auf

verschiedene Weisen auf und somit kann auch diese postmoderne Narrationsstrategie als vorhanden gewertet werden.

6.4. Ironie und Sinnlosigkeit

Ein weiteres wesentliches Merkmal der postmodernen Literatur ist das der „Ironie“ beziehungsweise der „Sinnlosigkeit“. Das Lexikon der Geisteswissenschaft definiert den Begriff „Ironie“ als eine „[...] stilistische Form einer Redeweise [...], in der eine Umkehrrelation zwischen wörtlich Gesagtem und tatsächlich Gemeintem besteht.“ (Reinalter 2011: 383) Der Terminus „Ironie“ leitet sich von dem griechischen Wort „*eironeía*“ ab und bedeutet demnach so viel wie „Verstellung“. Folglich bezieht sich der Begriff „Ironie“ auf den Fakt, dass zu einem bestimmten Sachverhalt ironisch Stellung bezogen wird, in der Regel jedoch genau das Gegenteil des Gesagten gemeint ist. (vgl. Reinalter 2011: 383) Der Ironiker ist demnach „[...] von der bedingungslosen Richtigkeit seiner Wirklichkeitssicht überzeugt und [...] kritisch orientiert.“ (Reinalter 2011: 383)

Dieses Kritisch-ironisch-sein kennt man auch von Péter Esterházy's Werken. Auch Deréky meint, dass sowohl die Ironie, als auch der Spott bei Esterházy an sehr vielen Stellen der Gesellschaftskritik dienen, um der Gesellschaft so eine Art satirischen Spiegel vor zu halten. (vgl. Deréky 1991: 48)

Die ironischen Passagen beziehungsweise Textstellen in den Prosa-Werken „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ scheinen in ihrer ursprünglichen Bedeutung jedoch keineswegs eine komische oder ironische Note zu haben. Esterházy scheint einige ironisch wirkende Passagen in seinen Werken durchaus ernst zu meinen, die Textstellen erhalten nur in dem neu eingebetteten Kontext, sehr oft eine ironische Bedeutung beziehungsweise Wirkung. (vgl. Deréky 1991: 48) Deréky meint, dass diese „komische, ironische Wirkung durch die Abänderung des Wortlautes oder, bei identischem Wortlaut, durch das Spiel mit dem Doppelsinn der Wörter erzielt wird.“ (Deréky 1991: 48) Wenn man zum Beispiel das folgende Zitat ansieht, erkennt man genau diesen Effekt:

„Sie werden in einen großen Saal getrieben, dort sind Bänke, alle ziehen sich instinktiv nach hinten zurück. Männer, die wie Führungspersonen aussehen, tauchen auf, ein Oberst schaut ihn an [...]. Er sitzt am Rand, neben ihm ist der Obergefreite. Er schaut ihn von der Seite an, ein müder Junge. *Was ist dein Rang?* Der Obergefreite lacht heraus, das ist ziemlich auffällig, einige drehen sich um (nach hinten bzw. nach vorne), *der Bumerang*, lacht der Obergefreite. [...] Sein knochiger Freund sitzt ihm gegenüber, die Ohren scheinen nach dem Scheren noch mehr abzustehen, am Kinn hat er blonde Bartstoppeln.“ (106f.)

In dem erwähnten Zitat tritt durch das Wort „Bumerang“ eine überraschende und unerwartete Wende des eigentlich erwarteten Sinnes ein. Hat es zunächst noch den Anschein als würde Esterházy über ein durchaus sehr ernstzunehmendes Thema berichten, wird durch das Einwerfen dieses einen Wortes „Bumerang“ ein komischer beziehungsweise ironischer Effekt bewirkt. Somit scheint es, als ob das Zitat weniger ernst wirkte. Man könnte meinen, dass Péter Esterházy hier von einem Konzentrationslager und der dort vorherrschenden Situation berichtet. Durch das Abändern eines einzigen Wortes jedoch wird aus diesem tragischen und ernsten Thema des Zitates ein ironischer Effekt und dadurch wirkt das Zitat auch auf den Leser als nicht ganz so bedeutend.

Auch das folgende Zitat zeigt die ironische Wirkung des esterházy'schen Stils:

„Nicht genug dessen, dass er mich blutig geschlagen und mit einer Hure betrogen, verlassen, erniedrigt und zugrunde gerichtet hat, nein er ruft noch an und fragt, ob ich ihn liebe und ich antworte mit Ja.“ (508)

Ein anderes Mal nimmt ein äußerst ernst gemeintes Zitat eine sehr komische und ironische Wende. Eine Frau, die blutig geschlagen, erniedrigt und zudem noch zugrunde gerichtet wurde, antwortet am Ende auf die Frage, ob sie ihren Peiniger noch liebe, mit „Ja“. In Esterházy's Werk „Kleine ungarische Pornographie“ wird genau durch diese Antwort wieder der Effekt der Ironie bewirkt.

Wie zuvor besprochen dient die Ironie und der Spott bei Péter Esterházy auch des Öfteren der Gesellschaftskritik, was das nächste Zitat sehr wohl verdeutlicht:

„Vor allem die Sehnsucht nach Freiheit und die Freiheitsliebe und nicht nur der Hass gegen Ungerechtigkeiten, sondern auch die Possen und [...] die Ruhe in der großen Not, das Aufbegehren, wenn die Not geringer ist, und neben der gemeinsamen Tonart jedweder Melodie, neben der Dur der politischen Schlichtschlachtereien des Moll des Humors. Ironie. Ironie ist, mit Musil

gesprochen: einen Klerikalen so darstellen, dass neben ihm auch ein Bolschewist getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, dass der Autor plötzlich fühlt: Das bin ich ja zum Teil selbst. Diese Art der Ironie – die konstruktive Ironie – ist im heutigen Ungarn ziemlich unbekannt. [...] Man hält Ironie (fälschlich) für Spott und Bespöttelung. Mir ist aber jener Witz am liebsten, der als Fingerzeig, als ein Augenzwinkern für schwere, wesentliche Gedanken steht.“ (524)

Esterházy zeigt mit diesem erwähnten Zitat, dass seine Literatur richtig provozieren kann. Er stellt zudem auf ironische Art und Weise die vorherrschende Situation in Ungarn dar und findet am Ende des Zitates sich selbst unter dem Gulaschkommunismus wieder. Genau diese Art der Ironie „Das bin ich ja zum Teil selbst“ und die damit verbundene ironische Gesellschaftskritik war zur damaligen Zeit in Ungarn noch sehr unbekannt. Weinzierl jedoch meint, dass diese bis dato unbekannte Ironie dank Péter Esterházy in Ungarn jedoch inzwischen Heimatrecht genießt. (vgl. Weinzierl 1999: 74)

Die postmoderne Literaturschreibung ist jedoch nicht nur durch die Ironie beziehungsweise durch das Aufnehmen ironischer Anspielungen und Anmerkungen gekennzeichnet, sondern auch durch ihre totale Sinnlosigkeit. In Péter Esterházy's Prosa-Werken lässt sich diese Sinnlosigkeit des Geschriebenen auch des Öfteren erkennen. Zwischen durchaus ernstzunehmenden Passagen in den Werken, tauchen folgende, komplett aus dem Kontext gerissene Zitate auf:

„Kokarde über dem Herzen. Ein Pferd trabt. Der Himmel ist aus Blei, es fällt Schneeregen, bis er unten ankommt, ist er Wasser. Auf den Gehsteigen winzige, erbärmliche Spiegel. Er beobachtet die Schneeflocken, die auf das Fenstersims gefallen sind; wenn sie schmelzen, ist es, als ob sich ein Auge schließt.“ (64)

oder

„Er geht zurück ins kleine Zimmer. Küsst mich jetzt nicht, sagt die Frau, in ihrem Lächeln ist nichts Schmerzliches. Er setzt sich neben den kleinen Rauchtisch, schaut sich den Hügel draußen an. Insgesamt gibt es nur noch einen Schneefleck. Wie mutig du heute bist, sagt die Frau. Er zeichnet den Ruß. Der Ruß fasst sich fettig an. Die Frau löffelt immer noch. Sie hat sich bekleckert, Fadennudeln gleiten den Hals entlang. Würmer, sie bleiben in der Vertiefung des Schlüsselbeins hängen. Er langt hin, unter seinen Fingern zerfallen die Nudeln.“ (83)

Bei genauerer Betrachtung dieser Zitate scheint man als narrativer Adressat zunächst überhaupt nicht zu wissen, was einem der Autor damit sagen will. Weder

ein genauer Zusammenhang der einzelnen Gedanken oder Sätze, noch irgendein einheitliches Thema, lassen sich in diesen dargestellten Zeilen erkennen. Es scheint, als wollte Péter Esterházy mit Passagen wie diesen aber genau diese Verwirrtheit bei seinem Leser bewirken, um ihn mit dieser Strategie erneut herauszufordern. Des Öfteren wurde Esterházy auf diese „Sinnhaftigkeit“ beziehungsweise „Sinnlosigkeit“ seiner Texte schon angesprochen. In einem Interview aus dem Jahre 2009 sagt er dazu Folgendes:

„Diesen raschen Wechsel habe ich schon immer angestrebt, weil ich glaube, dass diese Gegensätze in uns selbst auch ganz nah beieinanderliegen. Lachen und Weinen, das Glück und das Unglück, das Feine und das Grobe, all dies liegt wahnsinnig dicht beieinander. [...] Ich halte nichts davon, nur ernst oder unernst zu sein. Ich nehme das Uernst-Sein aber sehr ernst. Vielleicht sagen wir es so: Mit geht's um eine ernste Uernsthaftigkeit.“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung 2009)

Als „ernste Uernsthaftigkeit“, hätte man Esterházy's Schreiben wohl nicht besser beschreiben können. Diese sinnlos erscheinenden Passagen hat Péter Esterházy in seinen Werken - „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ - somit nicht ohne Grund eingebettet. Er zielt demnach auf ein unzuverlässiges Erzählen an und eben genau das bewirkt schlussendlich diese Sinnlosigkeit.

7. Thematische Erzählstrategien

Unter dem literarischen Begriff „Thema“ wird der Grund – beziehungsweise Leitgedanke eines literarischen Werkes oder Textes verstanden. Das Thema wird somit, wie auch die Charaktere, die Handlung und die Schauplätze beziehungsweise Orte, als wesentlicher Bestandteil der Fiktion angesehen. (vgl. Wilpert 1979) Aus jedem Roman und in jeder Novelle oder Erzählung kann ein solches Thema, sei es in der Haupt- oder in der Nebenhandlung, herausgelesen werden.

In Péter Esterházy's Prosa-Erzählungen gestaltet es sich als äußerst schwer, diese literarischen Themen zu finden und folglich auch zu interpretieren. Auch Urs Widmer meint, dass in Esterházy's Werken stets

„[...] das Hauptthema von seinen Kontrapunkten begleitet [wird], mal gut hörbar, mal sehr leise. Ein Text, der keinen – oft eben auch gegenläufigen – Generalbaß mehr kennt, keinen Subtext, der also nur ausschließlich seine Oberfläche ist, der hat den Bereich der Literatur verlassen.“ (Widmer 1999: 99f.)

Widmer zeigt somit auf, dass Esterházy's Schreiben oft vorgeworfen wird „oberflächlich“ und „zu leicht“ zu sein. (vgl. Widmer 1999: 100) Genau diese Oberflächlichkeit führt in Esterházy's Prosa-Erzählungen dann dazu, dass es für den Leser schier unmöglich wird, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Somit wird der wohl wichtigste Punkt der thematischen Erzählstrategien bei Péter Esterházy, der von Realität und Fiktion, im folgenden Kapitel genauer untersucht.

7.1. Realität und/versus Fiktion

„Esterházy's Literatur ist ein Spiel mit Fiktionen. Die Wirklichkeit, um die es ihm geht, ist so – und gleichzeitig ganz anders. [...] Ein Text ist Zitat, Selbstzitat und Erfindung und doch nur immer der eine Versuch, Momente und Augenblicke für Momente und Augenblicke festzuhalten. Aber eigentlich gibt es Péter Esterházy gar nicht. Er ist eine Fiktion wie seine Bücher, die wir vor uns haben und die der Wirklichkeit zeigen, was von ihr zu halten ist – alles und gar nichts.“ (Thuswaldner 1999: 126)

Thuswaldner will uns mit diesem Zitat zeigen, wie schwierig die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion in Péter Esterházy's Prosa-Erzählungen ist. Für ihn ist alles, das Péter Esterházy je geschrieben oder zu Papier gebracht hat, fragwürdig. (vgl. Thuswaldner 1999: 125) In einem Gespräch mit der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ äußert sich Esterházy selbst zu seinen Spielen mit der Wahrheit und Fiktion und meint folgendes:

„Ich spiele immer mit der Frage von Wahrheit und Nicht-Wahrheit [...]. Wenn man formuliert, wählt man eine Form, und wenn man die Form gewählt hat, ist man schon in der Fiktion. Theoretisch gibt es bei mir also nur Fiktionen. [...] Wie jeder Schriftsteller will ich interessante Figuren schaffen und Geschichten, Geschichten, Geschichten erzählen, und manchmal gelingt das sogar.“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung 2009)

Diese Tatsache, dass Esterházy Gefallen an dem Spielen mit Wahrheit oder Nicht-Wahrheit findet, lässt sich an seinen veröffentlichten Werken nur unschwer erkennen. Wenn man Esterházy als Leser auf die Spur kommen will und gleichzeitig den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktionen erkennen will, muss man doch sehr geschulte Augen haben – und auch dann noch gestaltet sich dieses Unterfangen als äußerst schwierig. Auch zu diesem Thema betont Thuswaldner Folgendes: „Bei Péter Esterházy stehen Sätze stets auf Widerruf auf Papier. Eine endgültige Wahrheit gibt es nicht. Jeder Satz ist gültig, solange er seine Überzeugungskraft entfaltet.“ (Thuswaldner 1999: 122) Somit liegt es wohl auch hier wieder an dem narrativen Adressaten, wie er Esterházy's geschriebene Sätze versteht und interpretiert und welchen Zeilen er folglich glauben schenkt und welchen nicht.

Eines der am häufigsten vorkommenden Phänomene, wenn es um die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion geht, ist die fiktionale Konstruktion der Vergangenheit oder vergangener Geschichten und Ereignissen. Somit wird, wie auch Catucci schon diskutiert hat, die Beziehung zwischen historischen Fakten und fiktiven Konstruktionen dieser Fakten, angefochten. (vgl. Catucci 2007: 66) Bei Esterházy kristallisiert sich dieses Rekonstruieren historischer Fakten auf fiktionaler Basis wie folgt heraus: Aufgrund der Tatsache, dass Péter Esterházy historische Name und Ereignisse in seine eigentlichen Erzählungen einbaut, wird dem Leser die Unterscheidung von Realität und Fiktion erschwert.

„[...] und wir jagten davon, so dass unser glanzvolles Haar im glanzvollen Wind brauste, und wenn wir unsere Hände ins Wasser hängten, sprühte das Wasser hoch über das Boot, in den Wassertropfen brachen sich die Lichtstrahlen, die über dem Meer stets kraftvoll und rein sind, und durch die Regenbogenfarben verwandelte sich das hochgesprengte Wasser in ein buntes, geschmücktes Zelt! Wie kann man das mit dem Horthy-Regime vergleichen!, dachten wir glücklich, mit der Misere der osteuropäischen Kleinstaaterei.“ (547)

Esterházy erzählt hier von einem wunderschönen Tag am Meer und plötzlich, als ob der Leser aus eine Art Traum erwachen würde, wird die ganze Geschichte mit der historischen Realität des Horthy-Regimes verglichen. Was genau davon Wahrheit und was Fiktion ist, darf der narrative Adressat entscheiden.

Auch das Einbeziehen von historischen Personen ist Kennzeichen für Esterházy's Spiel mit der Wahrheit und Nicht-Wahrheit. Aufgrund der Tatsache, dass er einer seiner Figuren in der Prosa-Erzählung „Indirekt“ den Namen *Mátyás Rákosi* gibt, bezieht er erneut historische Fakten in eine fiktionale Erzählung mit ein.

„Ilon Bagits hatte eine Schwester: Veron Bagits. Ihre rote Mähne, die durch die Váci-Straße (oder ich sage gleich: durch den Bajcsy-Zsilinszky-Weg) der vierziger Jahre flatterte, kam einer Ad-hoc-Demonstration gleich. Veron Bagits war '46 neben einem dicken Impresario abgetreten, ihr Bräutigam, István Medve, hingegen war infolge einer uferlosen Niedergeschlagenheit in die Körperschaft der Staatssicherheit eingetreten. Dessen ungeachtet bleibt der Fall konfus, denn die Veron, die eine recht schöne und natürliche Stimme besaß, trat bereits '49 in einer Opernvorstellung als ausländischer Gast auf. Mátyás Rákosi war auch dort, und ich will gleich hinzufügen, István Medva war nicht dort. Und hier geschah es [...].“ (541)

An dieser Stelle ist es für den Leser schier unmöglich, die fiktionale Person mit dem historisch tatsächlich existierenden Charakter, in Verbindung zu setzen. Somit wird hier erneut das Zusammenspiel von Realität und Fiktion heraufbeschworen und die Unterscheidung der beiden Phänomene folglich verwischt.

Satzbeginne wie „Es war einmal eine Frau...“, (544) „Es war einmal ein Stasi...“ (551), „Es war einmal ein Mädchen...“ (553) deuten in der klassischen Literaturauffassung klar auf den Beginn eines Märchens hin. Esterházy bettet diese Satzanfänge jedoch gekonnt in seine Erzählungen ein und macht es dem Leser dadurch erneut schwer, zwischen Fakten und Fiktionen zu unterscheiden. „Was ist

wirklich real? Was ist nicht real? Was ist wahr? Was ist falsch?“ sind Fragen, die sich der Leser fortlaufend stellt, wenn er mit dem Lesen Esterházy's Prosa-Erzählungen beschäftigt ist.

„Diese Geschichten stehen (als Fingerzeig und Augenzwinkern) an der Stelle einer bedeutenden Historie. ... Was wir sehen, ist als Anblick, als Fiktion wunderschön – als Realität zu wenig, als Geschichte gar nichts.“ (533)

Auch diese geschriebenen Zeilen in Esterházy's „Kleine ungarische Pornographie“ deuten klar daraufhin, dass phantasievollen Konstruktionen, sprich Fiktionen an vorderster Front stehen. Péter Esterházy sieht die Wahrheit der einzelnen Geschichten in deren Fiktionalität. Wie schon das Zitat zeigt, ist ihm die reine Realität zu wenig und die Geschichte für ihn sowieso gar nichts. Um seine Gedanken und Geschichten zu übermitteln, wählt er folglich den Weg der Fiktionen. Thuswaldner interpretiert dieses Phänomen wie folgt:

„Die Fakten der Welt sind nicht die Fakten der Literatur. Aber die Wahrheit der Welt sind die Wahrheiten der Literatur. [...] Ist das ein philosophischer Akt der Erforschung und Infragestellung der Wirklichkeit?“ (Thuswaldner 1999: 125)

Diese konsequente Infragestellung der Wirklichkeit und das Verstecken hinter fiktionalen Konstruktionen ist eine wichtige Errungenschaft postmoderner Texte und Werke. Da diese Analyse deutlich aufzeigt, dass ein wirres Spiel zwischen Realitäten und Fiktionen bei Péter Esterházy's Prosa-Erzählungen vorherrscht, ist auch dieser postmoderne Aspekt der Narration definitiv vorhanden.

7.2. Mehrfachkodierung

Durch die genaue Analyse der drei Prosa-Werke „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ wird klar, dass bei Péter Esterházy auch der postmoderne Aspekt der „Mehrfachkodierung“ abgedeckt wird. Dieser Begriff der „Mehrfachkodierung“ bedeutet zunächst einmal, dass eine „[...] recht trivial erscheinende Vielfalt der Möglichkeiten, einen Text zu lesen und mit Bedeutungen zu füllen [besteht], abhängig von Voreinstellungen der Lektüre und vom Wissenshintergrund des Rezipienten.“ (Wulff 2012) In Bezug auf die postmoderne Literaturschreibung bezieht sich der Begriff „Mehrfachkodierung“ auf die Tatsache,

dass postmoderne Texte ein sehr breites und vielfältiges Leserpublikum ansprechen. Der Grund dafür ist einerseits die leichte Verständlichkeit der Texte, sowie deren Unterhaltungswert. Die Kunst der postmodernen Literatur besteht demnach darin, dass die Themen der Texte sowohl den Laien als auch den Experten ansprechen und für sie interessant sind. (vgl. Wulff 2012)

Wie die bereits zuvor diskutierten Kapitel aufzeigen, steht bei Esterházy unter anderem der narrative Adressat im Mittelpunkt einer Geschichte oder eines Geschehens. Demnach liegt es auch an dem Leser die Doppeldeutigkeit beziehungsweise die Mehrschichtigkeit der postmoderner esterházy'schen Texte und Werke herauszufiltern und entsprechend zu interpretieren. Péter Esterházy's Werke sind zudem auch für ein intellektuelles Leserpublikum geschrieben. Dies lässt sich vor allem an den diskutierten Themen und Ereignissen, die Esterházy in seinen Werken aufgreift, erkennen. Es sind Themen und Ereignisse, die zwar für jedermann interessant sind und auch Jedermann betreffen, jedoch auf sehr hohem sprachlichen Niveau formuliert sind. Aufgrund der Tatsache, dass Esterházy's Werke „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ eine Mischung aus einem Tagebuch, einem Märchen, einem Roman und einem Kommentar darstellen, verweist Esterházy auf die Vielfalt, seine postmodernen Texte zu lesen und zu interpretieren. Zudem arbeitet Péter Esterházy auch mit allen Mitteln der Sprache. Er benutzt konventionelle Methoden der Sprache, lineare und auch nicht-lineare Abfolgen diverser Ereignisse, ein gewohntes Schriftbild und gleichzeitig auch die verschiedensten Einschübe, bis hin zur Verwendung diverser Schriftarten und Grafiken, zwischen dem eigentlichen Text. Der Leser weiß somit an dieser Stelle nicht mehr, ob ihn die esterházy'sche Literatur unterhalten und erfreuen oder überfordern und erschrecken soll. (vgl. Böttiger 2006)

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Esterházy's Prosa-Erzählungen zwar darauf anzielen, ein sehr breites und vielfältiges Leserpublikum anzusprechen, durch den zuvor besprochenen verwendeten Schreibstil jedoch dies nicht immer gelingt. Böttiger meint dazu Folgendes: „Es ist ein Buch für die Elite, nichts für ungut.“ (Böttiger 2006)

8. Schlussfolgerung

Der Begriff „postmodern“ und die damit verbundene Epoche der Postmodernen wird in der Wissenschaft und in der Philosophie weder mit einer genauen Definition, noch mit einer exakten zeitlichen Eingrenzung versehen. Folglich ist auch die postmoderne Literatur nur sehr vage definiert. Dennoch gibt es einige Hauptmerkmale, die die postmoderne Literaturschreibung charakterisieren. In der vorliegenden Arbeit wurden die folgenden postmodernen Aspekte einer Narration diskutiert und analysiert: die postmoderne Erzählung an sich, die fragmentarische Erzählweise, die neue Rolle des narrativen Adressaten, Intertextualität, Allusion, Parodie, Ironie, Mehrfachkodierung und Sinnlosigkeit, sowie die nicht-existierende Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion.

Die Frage, ob Péter Esterházy's gewählte Prosa-Erzählungen „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“ als postmoderne Literaturschreibungen bezeichnet werden können, kann aufgrund der durchgeführten Analyse mit einem klaren Ja beantwortet werden. Alle drei Werke weisen postmoderne Narrationsmerkmale auf und bieten dem Leser zudem auch einen Einblick in die Situation rund um den „Gulaschkommunismus“ in Ungarn. Der narrative Adressat der Prosa-Erzählungen ist während des Leseprozesses aktiv an der Geschichte beteiligt, sodass die Ereignisse nach und nach vom Leser selbst konstruiert werden. Genau dies ist es, was Péter Esterházy's Literaturschreibung so einzigartig machen. Nicht umsonst wird er als der ungarische Meister der Ironie und der damit verbundenen Kritik am System und an der Gesellschaft bezeichnet.

„Unmöglich allen Anspielungen zu folgen, alle Zitate zu erkennen, alle Pointen, Finten und Finessen dieser quecksilbrigen Prosa zu erfassen, die unablässig in Bewegung ist, die Tonarten und Register wechselt, sich in der ungezählten Parodie ergeht und immer wieder eintaucht in die drei großen Themenfelder, die Esterházy nie voneinander abgrenzt, sondern unaufhörlich miteinander vermengt. Es sind dies die ungarische Geschichte, die Geschichte seiner Familie und die Kritik an der Gesellschaft.“ (Eckermann 2010)

9. Literatur- und Quellenverzeichnis

9.1. Primärliteratur

- Esterházy, Péter. 2006. „Flucht der Prosa“. In: Esterházy, Péter. 2006. *Einführung in die schöne Literatur*. Berlin: Berlin Verlag GmbH
- Esterházy, Péter. 2006. „Indirekt“. In: Esterházy, Péter. 2006. *Einführung in die schöne Literatur*. Berlin: Berlin Verlag GmbH
- Esterházy, Péter. 1987. „Kleine Pornographie Ungarns“. In: Esterházy, Péter. 2006. *Einführung in die schöne Literatur*. Berlin: Berlin Verlag GmbH

9.2. Sekundärliteratur

- Alexander, Michael. 2000. *A History of English Literature*. New York: Palgrave Macmillan
- Bemáth, Árpád. 1987. *Literatur der Postmodernen in Ungarn*. Budapest. Akadémia Kiadó
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred. 1985. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Catucci Judith. 2007. *Postmodern Narrative Strategies in selected Novels of Peter Ackroyd*. Wien: Universität Wien
- Cohen Ralph. „Do Postmodern Genres Exist?“. *Postmodern Genres*. Ed. Perloff, M. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1988. 11-27
- Deréky, Julianna. 1991. *Die Kunst des Kombinierens*. Wien: Universität Wien
- Eco, Umberto. 1986. *Nachschrift zum „Im Namen der Rose“*. München: Carl Hanser Verlag
- Eickhoff, Matthias. 2009. *Ungarn*. Ostfildern: DuMont Reiseverlag
- Esterházy, Péter. 2004. *Das Buch Hrabals*. Berlin: Berlin Verlag Taschenbuch
- Esterházy, Péter. „Die Hand“. In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Flacker, Alexander. 1991. „Nach dem Normativismus. Anmerkungen eines Literaturwissenschaftlers“. In: *Sowjetische Kunst um 1990*. Köln: DuMont Verlag, S. 22-30
- Flagge, Ingeborg; Schneider, Romana. 2004. *Die Revision der Postmoderne/Post-Modernism Revisited*. Hamburg: Junius Hamburg
- Freund, Winfried. 1981. *Die literarische Parodie*. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung
- Genette, Gérard. 2010. *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG
- Grabes, Herbert. 2004. *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne: Die Ästhetik des Fremden*. UTB, Stuttgart
- Groys, Boris. 1995. *Die Erfindung Russlands*. München: Carl Hanser Verlag

- Györfy, Miklós. „Péter Esterházy und die literarische Tradition in Ungarn. In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Hassan Ihab. 1987. „Pluralismus in der Postmoderne“. In: Kamper (Hrsg.). *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hoffmann, Dieter. 2006. *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Tübingen: A. Francke Verlag, Band 2
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge. 2. Auflage
- Hutcheon, Linda. 1998. *Irony, Nostalgia and the Postmodernism: A Dialogue*. Toronto: Universität Toronto
- Hübener, Andrea (Hrsg.); Jörg Paulus (Hg.); Renate Stauf (Hg.). 2010. *Umstrittene Postmoderne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1. Auflage
- Jerofejew, Viktor. „The Soft and the Hard“ In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Keidel, Christine. 2009. *Ästhetik des Fragments: Fragmentarisches Erzählen bei Jean-Philippe Toussaint und Jean Echenoz*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag
- Kertész, Imre. „Da stehen wir nun, betrachten einander...“ In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Klammer, Angelika. „Ich kann allem widerstehen, nur der Versuchung nicht: Ein Gespräch zwischen Péter Esterházy und Angelika Klammer.“. In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Kornai, János. 1997. „Der Preis des Gulaschkommunismus. Ungarns Entwicklung aus wirtschaftspolitischer Sicht.“ *Europäische Rundschau* 25, S. 75-113
- Lauer, Gerhard. 2011. *Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe*. München: Verlag C.H. Beck
- Machacek, Gregory. 2007. „Allusion“. In: *The Modern Language Association of American*
- Markus, Adam. 2012. *Nationalismus als Grundlage ungarischer Politik seit 1848*. Wien: Universität Wien
- Ortheil, Hans-Josef. 1994. „Was ist postmoderne Literatur?“ In: Wittstock, Uwe (Hrsg.). *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam
- Rainer, Gerald (Hrsg.). 2010. *Stichwort Literatur: Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Linz: Veritas-Verlag
- Reinalter, Helmut; Brenner, Peter J. 2011. *Lexikon der Geisteswissenschaften: Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*. Wien: Böhlau Verlag
- Thuswaldner, Anton. „Der Acker der Worthülsenfrüchte“ In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Tóth, István György. 2005. *Geschichte Ungarns*. Budapest: Corvina/Osiris
- Welsch, Wolfgang. 1993. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.). 1994. *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag. 2. Auflage
- Weinzierl, Ulrich. „Für mich ist alles Familiengeschichte.“. In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag

- Widmer, Urs. „Das Buch Esterházy“ In: Klammer, Angelika. 1999. *Was für ein Péter!*. Wien: Residenz Verlag
- Wilpert, Gero. 1979. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 6. Auflage

9.3. Onlinequellen

- Bernáth, Árpád. *Péter Nádas, Péter Esterházy und die Deutsche Literatur im Zeitalter der Moderne und Postmoderne*. Budapest: Adadémiai Kiadó
< <http://documents.tips/documents/peter-nadas-peter-esterhazy-und-die-deutsche-literatur-im-zeitalter-der.html> > (09.12.2016)
- Bibó, István. 1982. *Deformierter ungarischer Charakter: Die ungarische Geschichte auf Irrwegen*. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/IBibo1.pdf> (02.02.2017)
- Böttiger, Helmut. 2006. *Einziger Etikettenschwindel*. In: Deutschlandfunk
<http://www.deutschlandfunk.de/einziger-etikettenschwindel.700.de.html?dram:article_id=82848> (04.03.2017)
- Doering, Sabine. 2013. *Im Labyrinth der Literatur*. In: Cicero <<http://cicero.de/salon/peter-esterhazy-esti-im-labyrinth-der-literatur/53943>> (04.03.2017)
- Eckermann, Flanke. 2010. *Kopfball Esterházy*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung
<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/peter-esterhazy-ein-produktionsroman-flanke-eckermann-kopfball-esterhazy-11071480.html>> (04.03.2017)
- Köhler, Ulrike (Hrsg.). *Postmoderne Literatur – Die Nachmoderne*.
<<http://www.literaturtipps.de/topthema/thema/postmoderne-literatur-die-nachmoderne.html>> (03.03.2017)
- Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2009. *Im Gespräch: Péter Esterházy*
<<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-peter-esterhazy-ich-nehme-das-unernst-sein-sehr-ernst-1791110.html>> (07.02.2017)
- Frankfurter Rundschau. 2006. <<https://www.perlentaucher.de/buch/peter-esterhazy/einfuehrung-in-die-schoene-literatur.html>> (27.02.2017)
- Önodi, László. *Textulität und Dialogizität: Versuch der Wesensbestimmung der 'Postmoderne' bei P. Esterházy*. < <http://dokument.tips/documents/textualitaet-und-dialogizitaet.html> > (14.12.2016)
- Rudolph, Dennis. 2014. *Postmoderne – Deutsche Literatur und Epochen*
<<http://www.frustfrei-lernen.de/deutsch/postmoderne-deutsche-literatur-und-epochen.html>> (03.03.2017)
- Standard. 2001. *Teilchensammler – vom Nullpunkt aus*. <<http://derstandard.at/682389/Teilchensammler---vom-Nullpunkt-aus>> (27.02.2017)

Standard. 2001. *Vom Gulaschkommunismus zur Demokratie*.

<<http://derstandard.at/615977/Vom-Gulaschkommunismus-zur-Demokratie>>
(01.03.2017)

Weinzierl, Ulrich. 2006. „Der große ungarische Ruinenbaumeister“. In: *Die Welt*

<<https://www.welt.de/print-welt/article216415/Der-grosse-ungarische-Ruinenbaumeister.html>> (02.02.2017)

Wulff, Hans-Jürgen. 2012. *Lexikon der Filmbegriffe*. [http://filmlexikon.uni-](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7628)

[kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7628](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7628)> (01.03.2017)

10. Összefoglalás

A „posztmodern“ kifejezés a mai nyelvhasználatban már mind főnévi, mind melléknévi alakban alapvető divatszóvá vált. Számos szerző (vö. Eco 1986, Hoffmann 2006, Hutcheon 1989, Hübener 2010, Regen 1992, Welsch 1993) tűzte ki maga elé feladatul e kifejezés meghatározását, elemzését és értelmezését. Többek között Esterházy Pétert is posztmodern szerzőnek tekintik. A „posztmodern“ kifejezés időbeli behatárolása és jelentéstartalma igencsak vitatott. Nem létezik tényleges posztmodern program illetve posztmodern elmélet, és nincsenek iskolák vagy csoportok sem, amelyekbe a magukat posztmodernnek valló írók tömörülhetnének. Wolfgang Welsch ráadásul azt is állítja, hogy a „posztmodern“ kifejezésnek és a posztmodern korszaknak nincs is meghatározása. Andrea Hübener is úgy gondolja, hogy senki sem tudja igazán, mit is jelent a „modern“ vagy a „posztmodern“ kifejezés, és így azon a véleményen van, hogy a posztmodern egyértelmű definíciójának lehetetlensége egyben annak egyetlen lehetséges meghatározása is. A posztmodern koncepció a legkülönbözőbb tudományágakban fedezhető fel: a művészetben, az építészetben, a zenében, a filmművészetben, az irodalomban, a szociológiában, a kommunikációban, a divatban és a technológiában egyaránt. A „posztmodern“ kifejezés eleinte csak az irodalomtudományban volt használatos, manapság viszont már különböző más területeken is felbukkan. Ezért is nem határolható be a posztmodern korszak pontosan, hiszen nem mondható meg egyértelműen, mikor kezdődött illetve mikor ért véget, vagy hogy még jelenleg is tart-e. Egy dolog mindenesetre nyilvánvaló: a „posztmodern“ kifejezés szoros kapcsolatban áll a „modern kor“ kifejezéssel. Herbert Grabes is taglalja a posztmodern és a modern kor közötti összefüggést, és úgy véli, hogy vita alakult ki erről a két koncepcióról. A posztmodern valami újnak tekintendő vagy csupán a modern kor folytatásának? A posztmodern és a modern kor közötti különbség csak a különféle megnyilvánulások és hatások közelebbi megvizsgálása által válik világossá, így jogosan beszélhetünk új korszakról. Összefoglalólag meg kell még említeni, hogy a „posztmodern“ kifejezésnek egyértelmű meghatározása máig nem létezik. Az előforduló irodalmi jelenségek sem nevezhetők egyértelműen posztmodernnek. Ennek megfelelően ebben a munkában nincs mód kézzelfogható, végleges definíció megadására ezt a kifejezést illetően. A posztmodern irodalom szerzői arra törekednek, hogy a régi ötletek vagy gondolatok figyelembevételével mellett valami újat hozzanak létre. E

törekvés eredménye ugyanakkor rendkívül gyakran a véletlenre van bízva. A posztmodern irodalomban különböző műfajok keverednek egymással és a szerzők kusza módon „játszanak” az intertextualitással. Számos kritikus ezért azt állítja, hogy a posztmodern irodalom célja az *olvashatatlanság*. A posztmodern irodalmat továbbá az úgynevezett *realitás elvesztése* is jellemzi, amelynek során a tények a fikcióval kerülnek szembe. A posztmodern fő jellemzői tehát Rudolph szerint a következők: az értelem elvetése; az emberek identitásának nagyon instabilként való jellemzése; a médiák és a technikák középpontba kerülése; egyedülálló egyének teremtése; valamint a kulturális szabadság első helyen állása. A posztmodern irodalmi korszak kezdetét a 20. század elejére tesszük. Akkoriban a technikai és a bölcsészettudományi előmenetel javában zajlott. Az a benyomás keletkezett, hogy semmi sem lehetetlen és az emberek reményteljes jövőnek néznek elébe. Azonban a 20. század közepén a világ minden idők legkatasztrofálisabb háborúját élte meg, melynek során millióknak kellett életüket áldozniuk. A világ romokban hevert. Ezért találkozunk a posztmodern irodalomban állandóan ugyanazokkal a témákkal: a régi rend és a biztonság elvesztésével, a bizonytalansággal és a félelemmel. Ezekből a témákból az elbeszélés következő posztmodern aspektusai tűnnek ki: intertextualitás; töredékes elbeszélés; paródia; irónia; valamint a saját öntudat keresése.

A „posztmodern” kifejezés a magyar kultúrára és művészetre vonatkoztatva is rendkívül vitatott. Ennek oka az ország kommunista múltja, amely egyfajta űrt hagyott hátra az ország kultúrájában és művészetében. Sőt, Flaker szerint a kelet-európai irodalomban és művészetben teljes modern kori periódusokat hagytak figyelmen kívül és hallgattak el. Groys szerint továbbá sok művésznak és írónak kellett az országban uralkodó cenzúrával megküzdnie. Így világosnak tűnik, milyen körülmények között kellett az akkori szerzőknek alkotnia. A Magyarországon uralkodó helyzet az úgynevezett „gulyáskommunizmusra” vezethető vissza. Ez a kifejezés az 1956 és 1988 közötti időszakra vonatkozik, mely alatt Kádár János miniszterelnök volt hatalmon. A „gulyáskommunizmus” egy olyan kommunizmusra utal, amely alatt az anyagi szükségletek kielégítésére törekedtek, társadalmi változások előidézésére viszont nem. A lakosságnak így tartania kellett magát bizonyos szabályokhoz ebben az időszakban és nem kérdőjelezhetette meg a kormányzat egyetlen döntését sem.

Esterházy Péter „Bevezetés a szépirodalomba” és „Kis magyar pornográfia” című prózai elbeszéléseiben is tisztán érzékelhetőek a posztmodern irodalom jellemzői és az úgynevezett „gulyáskommunizmus”. A posztmodern aspektusok megvizsgálásához három prózamű került kiválasztásra. Először az elbeszélő és az elbeszélési helyzet közelebbi elemzése történt meg Esterházy Péter műveiben. Ez az elemzés rendkívül nehéznek bizonyult. Esterházy maga is azt állítja, hogy elbeszéléseiben nincsenek szereplők. Mégis azt lehet mondani, hogy gyakorta találkozunk a *posztmodern én-elbeszélővel* és a *posztmodern auktoriális elbeszélővel*. Úgy tűnik, az elbeszélő dezorientált és nincsenek konkrét tulajdonságai. A főszereplő belső monológot is folytat, amelytől még az elbeszélőnek is eláll a szava. Mindezen tulajdonságok a posztmodern elbeszélő jellemzői. A gyakori perspektíaváltás szintén egyértelműen posztmodern elbeszélési helyzetre utal. Végezetül az a tény is posztmodern elbeszélőt sejtet, hogy Esterházy gyakran szerepeltet idegen írókat mint nem létező karaktereket elbeszélésében. Az olvasó is teljesen új szerepet kap Esterházy Péternél: maga is ugyanúgy képviselve van a történetben, mint a szerző. Esterházy többször is személyesen szólítja meg az olvasót. Ezenfelül a posztmodern olvasó feladata a történet eseményeinek rekonstruálása is. A töredékes elbeszélésmód a posztmodern elbeszélés egy fontos jellemzője. Esterházy tudatosan darabokra szedi prózai elbeszéléseit, majd összevissza sorakoztatja fel az így kapott töredékeket. Ezekből az elbeszélés-töredékekből aztán egy önálló történet áll össze. Esterházynál ezek a töredékek el vannak szigetelve egymástól, mégis hasonlítanak egymásra. A darabkák ennél a szerzőnél továbbá kicserélhetőnek is tűnnek. Ezáltal minden egyes töredék önmagában is állhat.

Az intertextualitás az egyik legfontosabb posztmodern aspektus Esterházy Péternél. Ónodi úgy gondolja, hogy a szövegköziség Esterházy elbeszéléseinek jelentős részét képezi: Ismeretes, hogy a legkülönbözőbb szerzők szövegeiből szerepelnek idézetek Esterházy műveiben, véli Ónodi. Az idegen íróktól származó idézetek képezik tehát Esterházy elbeszéléseinek magját. A következő szerzők fordulnak elő sűrűn műveiben: Ludwig Wittgenstein, Ottlik Géza, Peter Handke és Kosztolányi Dezső. Esterházy elbeszéléseiben az intertextualitást különböző széljegyzetek, grafikák és hivatkozások jelölik magában az elbeszélésben. Ugyanakkor Esterházy gyakran le is másol részeket idegen szerzők szövegeiből anélkül, hogy ezeket

megjelölné. Gyakran teljes szakaszokat „vesz kölcsön” idegen íróktól a nagy világirodalomból merítve, tehát olyan művekből, mint például „Az átváltozás” vagy „A kastély” Franz Kafkától.

Esterházy Péter prózaműveiben igencsak gyakran az intertextualitás egy bizonyos formáját, az allúziót, alkalmazza. Ezalatt egy szöveg olyan részlete értendő, amelybe már létező irodalmi művek részei vannak beépítve új szövegkörnyezetben. Az „allúzió” fogalma egyfajta utalást jelent bizonyos eseményekre. Ennek során nagy gyakorisággal történelmi események vagy művek kerülnek új kontextusba. Esterházy elbeszéléseiben például igencsak sokszor utal a gulyáskommunizmus alatt Magyarországon uralkodó állapotra illetve a nép helyzetére. Műveiben többek között 1956-ra és június 16-ra utaló allúziók fordulnak elő. Az intertextualitás egy másik formája az úgynevezett paródia, ami egy komolyan értendő eredeti mű komikus utánzását, úgymond egy komoly mű kigúnyolását jelenti. Az irodalmi paródia Esterházy egyik felettebb kedvelt eszköze, amellyel olvasói közönségét szórakoztatja és kritikát is tud gyakorolni különféle tematikák illetve irodalmi művek felett. Esterházy többek között Petőfi Sándor „Nemzeti dalát” is kigúnyolja azáltal, hogy a vershez a valódival teljesen ellentétes kimenetet társít. Az irodalmi prózát többször is arra használja fel, hogy társadalmi konvenciókat kérdőjelezzen meg és következképp kritizáljon is.

Az irónia Esterházy Péternél a posztmodern irodalom egyik további fontos jellemzője. Esterházy számos helyen egyfajta társadalomkritikaként alkalmazza ezt az iróniát, és Derék véleménye szerint a szó szerinti szöveg megváltoztatásával vagy a szavak kétértelműségével való játékkal ér el komikus, irónikus hatást.

A „valóság versus fikció” posztmodern aspektus is számos esetben jelen van Esterházy Péter irodalmi műveiben. A tényt és a fikciót nagyon nehéz megkülönböztetni prózai elbeszéléseiben. Thuswaldner úgy gondolja, hogy mindaz, amit Esterházy Péter valaha írt vagy papírra vetett, kérdéses. Az egyik leggyakrabban előforduló, a valóság és a fikció közötti különbségtétellel kapcsolatos jelenség a múlt fiktív szerkesztése. A tény, hogy Esterházy Péter történelmi neveket és eseményeket épít be a tulajdonképpeni elbeszélésbe, megnehezíti a valóság és a fikció megkülönböztetését az olvasó számára. A történelmi személynevek

felhasználása is jellemző Esterházy játékára az igazsággal és a nem-igazsággal. A valóság eme konzekvens megkérdőjelezése és fiktív konstrukciók mögé rejtése a posztmodern szövegek fontos jellemzője.

Az úgynevezett „többszörös kódolás“ az utolsó posztmodern elbeszélő aspektus Esterházy Péternél. A posztmodern irodalmírással kapcsolatosan a „többszörös kódolás“ arra a tényre utal, hogy a posztmodern szövegek egy szerfelett széles és sokrétű olvasói közönséget szólítanak meg. Esterházynál többek között az olvasó áll a történet középpontjában. Ennélfogva az olvasó feladata, hogy Esterházy szövegeinek kétértelműségét észrevegye és műveit megfelelően értelmezze. Esterházy Péter elbeszélései igencsak széles olvasói közönségnek szólnak, mivel a szerző által megjelenített témák és események mindenki számára érdekesek és mindenkit érintenek is.

Végezetül még meg kell állapítani, hogy arra a kérdésre, hogy Esterházy Péter kiválasztott prózai elbeszélései posztmodern irodalmi műveknek nevezhetőek-e, az elvégzett elemzés alapján a válasz egyértelműen igen. Mindhárom szöveg tartalmaz posztmodern elbeszélési jellemzőket és betekintést is biztosít az olvasó számára a Magyarországon a gulyáskommunizmus alatt uralkodó állapotokba. Esterházyt tehát jogosan nevezik a magyar irónia mesterének.

11. Anhang

11.1. Abstrakt

Der Begriff „postmodern“ und die damit verbundene Epoche der Postmoderne haben in der zeitgenössischen Literatur längst Einzug gefunden und bis dato für unzählige Diskussionen gesorgt. Auch Péter Esterházy wird die Rolle eines postmodernen Schriftstellers zugeschrieben und er wird nicht ohne Grund als der ungarische Meister der postmodernen Ironie bezeichnet. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit postmodernen Narrationsaspekten und Narrationsmerkmalen in Péter Esterházy's Werken „Flucht der Prosa“, „Indirekt“ und „Kleine ungarische Pornographie“. Die Analyse der gewählten Texte wird anhand einer theoretischen Interpretation diverser postmoderner Konzepte, sowie durch direkte Bezüge zu den Erzählungen selbst, durchgeführt. Mit Hilfe dieser gewählten Untersuchungsmethode soll die Forschungsfrage *„Können die gewählten Prosa-Erzählungen von Péter Esterházy als postmodern bezeichnet werden?“* beantwortet werden. Die vorliegende Arbeit soll jedoch nicht nur Aufschluss über die gestellte Forschungsfrage geben, sondern auch einen Einblick in den historisch- literarischen Kontext, in dem Péter Esterházy und seine Autorenkollegen geschrieben haben, bieten. Aufgrund der durchgeführten Analyse der gewählten Prosa-Erzählungen kann die Forschungsfrage definitiv mit einem Ja beantwortet werden. Alle drei Werke weisen postmoderne Erzählmerkmale – wie zum Beispiel Intertextualität, Allusion, Parodie, Ironie, Realitätsverlust, Mehrfachkodierung - auf und bieten dem Leser zudem auch einen Einblick in die Situation rund um den „Gulaschkommunismus“ in dem Land Ungarn. Esterházy wird in der Literaturwissenschaft somit zurecht als der Meister der ungarischen Postmodernen bezeichnet.