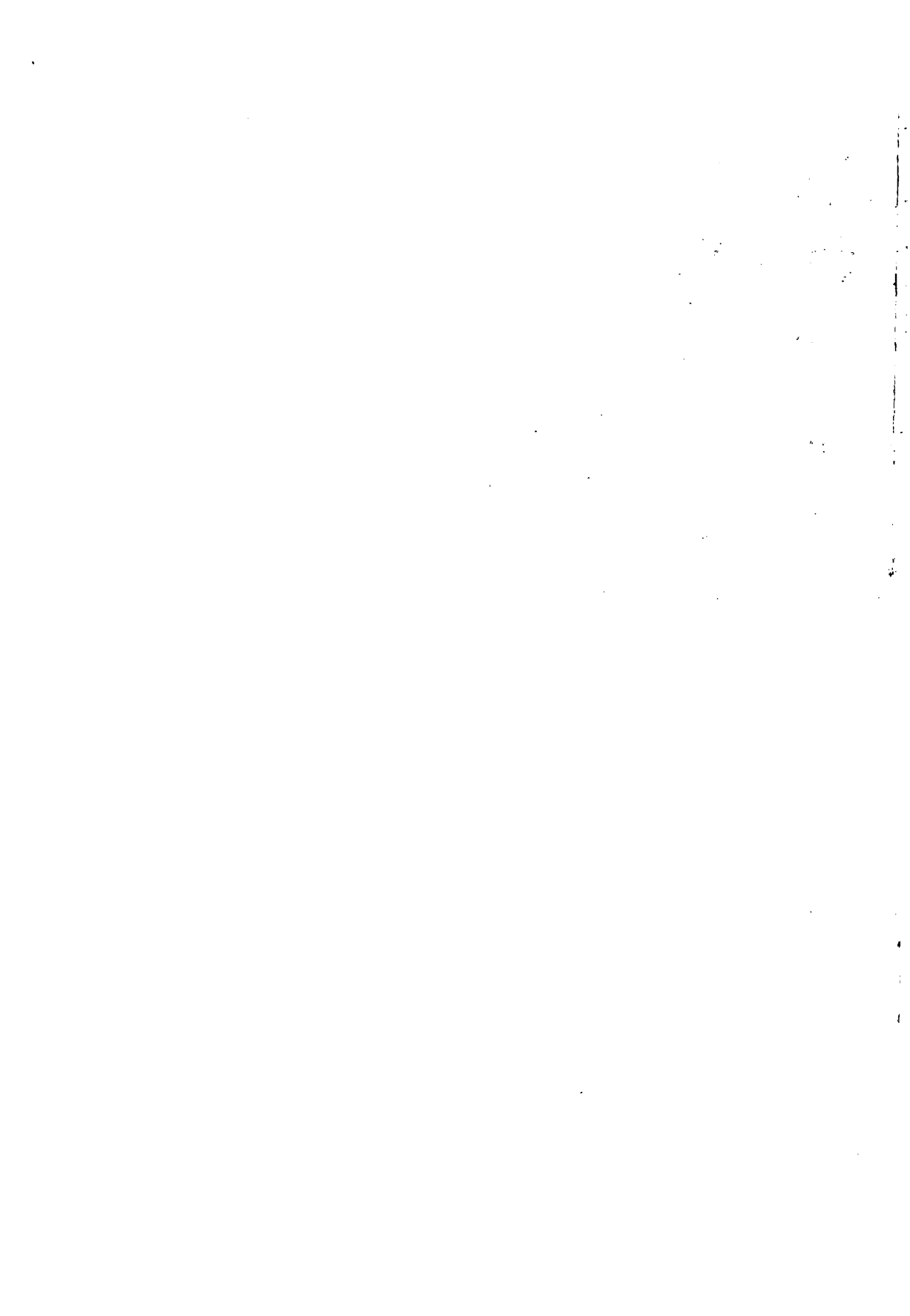


officina
hungarica

I

Nemzetközi Hungarológiai Központ
Budapest
1993



officina hungarica I

officina hungarica I

JULIANE BRANDT

Historische Möglichkeiten individueller
Entwicklung in ungarischen Romanen
der sechziger Jahre

*Nemzetközi Hungarológiai Központ
Budapest
1993*

Officina Hungarica

Szerkeszti: Tarnói László

A szerkesztő munkatársai: Hegedűs Rita, Kőrösi Zoltánné

ISSN 1217 4335

ISBN 963 8425 00 8

Felelős kiadó: Tarnói László

Szövegszerkesztő: Karabás Nóra és Princz László

Lektorálta: Hegedűs Rita

Fedélterv: Novák Lajos

Nyomda: Quality Sign

Felelős vezető: Szabó Judit

Előszó az Officina Hungaricához

Az Officina Hungaricával új tudományos sorozatot ad ki a Nemzetközi Hungarológiai Központ. E sorozat világnyelveken készül, ezáltal a hungarológiával kapcsolatos tudományos ismeretek minden eddiginél szélesebb körben válnak hozzáférhetővé. Terveink szerint az egyes kötetek olyan monografikus művek (pl. disszertációk), amelyek elsősorban külföldi egyetemek hungarológiai műhelyeiben készültek. Így a mindenkori vizsgálat tárgyát képező szakanyag a szerzők regionálisan is meghatározott műveltsége, szakképzettsége és kutatói gyakorlata révén egy sajátosan "kívülről" érvényesülő - szükségszerűen többnyire összehasonlító jellegű - hungarológiai látásmódot képes közvetíteni. Ez a szemlélet jelentős mértékben gazdagíthatja a magyarországi hungarológiai kutatások eredményeit, ugyanakkor a kutatott témákat a nyelvi hozzáférhetőségen túl tartalmilag is jobban megközelíthetővé teheti külföldön, mint ahogyan az egyik vagy másik, elsősorban hazai szempontokat érvényesítő, egyébként kifogástalan minőségű hungarológiai tárgyú tudományos munka esetében lehetséges.

A sorozat mindezekért előnyben részesíti a külföldön készült monográfiákat, kivételesen azonban nem zárkózik el magyar szerzők műveitől sem, különösen ha ezek külföldi gyűjtő- vagy műhelymunka eredményeit összegzik.

Az Officina Hungarica kötetlen időrendben és terjedelemben jelenik meg. Ahhoz, hogy egy-egy mű e sorozat részévé váljék, döntő jelentősége van a külföldi egyetemi hungarológiai intézményektől kapott szakmai véleményeknek és javaslatoknak.

A Nemzetközi Hungarológiai Központ köszönetet mond a Hungarológiai Tanácsnak és elnökének, Köpeczi Béla akadémikusnak az Officina Hungarica elindításának kezdeményezéséért és értékes tanácsaiért, amelyek nélkül ez a sorozat nem jöhetett volna létre.

A kiadó

Vorwort zur Reihe "Officina Hungarica"

Mit "Officina Hungarica" gibt das Internationale Zentrum für Hungarologie eine neue Reihe heraus. Sie erscheint in Weltsprachen, so daß Forschungsergebnisse zur Hungarologie einem weitaus größeren Kreis als bisher zugänglich werden. Wir planen in erster Linie Monographien (z.B. Dissertationen) zu veröffentlichen, die in hungarologischen Werkstätten ausländischer Universitäten erarbeitet wurden. Die durch unterschiedliche wissenschaftliche Traditionen geprägte Herangehensweise der Verfasser, ihre individuelle Forschungspraxis und nicht zuletzt ihr jeweiliger regional bestimmter kultureller Hintergrund machen sich in einem spezifischen Blick „von außen“ auf ihren Forschungsgegenstand geltend, der sich - auch wo nicht dezidiert komparatistische Überlegungen angestellt werden - in ihren Arbeiten niederschlägt. Diese Perspektive kann die Ergebnisse der hungarologischen Forschung in Ungarn nur bereichern, zumal sie geeignet ist, über die mit vorliegender Reihe gegebene sprachliche Kommensurabilität hinaus die behandelten Themen besser zugänglich zu machen als dies in Ungarn entstandene Arbeiten vermögen, die - auf ansonsten hohem fachlichen Niveau - in erster Linie mit einem Blick "von innen" auf ihren Gegenstand verfaßt wurden.

Die vorliegende Reihe veröffentlicht daher in erster Linie ausländische Monographien. Sie verschließt sich jedoch damit nicht völlig Werken ungarischer Verfasser, besonders wenn diese Ergebnis im Ausland durchgeführter Recherchen oder Werkstattarbeit sind.

"Officina Hungarica" publiziert in loser Folge Werke unterschiedlichen Umfangs. Die Veröffentlichung einer Arbeit im Rahmen dieser Reihe widerspiegelt auch ihre Einschätzung durch hungarologische Forschungsstätten im Ausland.

Das Internationale Zentrum für Hungarologie dankt dem Hungarologischen Rat und seinem Präsidenten, Akademiemitglied Béla Köpeczi, für die nregung der Officina Hungarica und für seine Ratschläge, ohne die diese Reihe nicht hätte realisiert werden können.

Der Herausgeber

Preface to "Officina Hungarica"

With "Officina Hungarica", the International Center of Hungarian Studies starts a new series. It will be published in modern languages, so that results of research in the fields of Hungarian studies will be available to a much larger public. According to our plans, the publications in this series will be monographs (for instance dissertations) developed at institutes of Hungarian studies at foreign universities. The different approaches of the authors, rooted in different scientific traditions, their individual research practices and not least their regionally determined cultural backgrounds, result in a distinctive look at their subject "from outside", that is reflected in their works - even where they do not discuss comparative problems. This point of view may serve to enrich research in Hungarian studies done in Hungary, especially as it seems likely to make these scientific problems more accessible - more so than can be done by the most scholarly studies conducted in Hungary, which view their subject "from inside".

Although this series prefers monographs by foreign research workers it does not completely exclude surveys by Hungarian scholars, especially if these are based on investigations done or material gathered abroad.

"Officina Hungarica" appears at varying intervals and in different sizes. The publication of a study in this series also reflects the high esteem with which it is regarded by the respective foreign center of Hungarian studies.

The International Center of Hungarian Studies thanks the Council of Hungarian Studies and its president, Béla Köpeczi, a member of the Hungarian Academy of Sciences, for initiating "Officina Hungarica" as well as for his advice - without it this series could not have been started.

The editor

Préface à l' *Officina Hungarica*

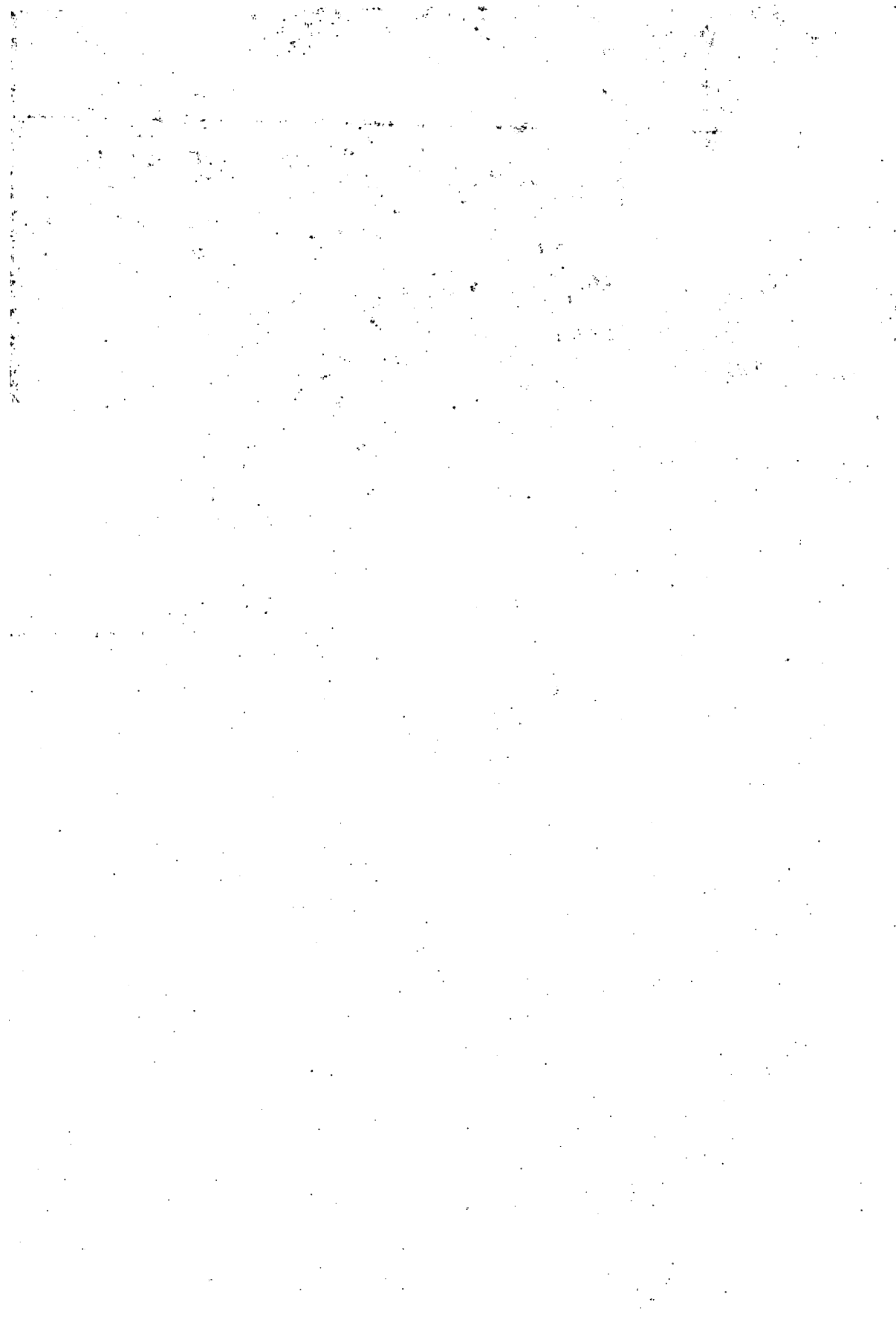
L' *Officina Hungarica* est une nouvelle collection scientifique du Centre International d' Études Hongroises. La collection sera publiée en langues de diffusion mondiale, ainsi les résultats des recherches scientifiques en la matière seront accessibles au public le plus large possible. Notre fil conducteur dans la rédaction de cette collection est de publier des ouvrages monographiques (par exemple des thèses) élaborés en premier lieu dans les ateliers d'études hongroises des universités étrangères. La culture, la formation, l'expérience professionnelle des auteurs sont différentes selon les régions, cette diversité est susceptible de représenter une vision "externe", individuelle, comparative du sujet traité. Les considérations nouvelles peuvent apporter de précieuses contributions aux résultats des études hongroises réalisées en Hongrie. Au delà l'accessibilité linguistique, les sujets traités seront ainsi plus abordables à l'étranger même au point de vue du contenu, par rapport aux ouvrages - d'ailleurs de qualité irréprochable - qui font surtout valoir des perceptions "indigènes" dans le domaine des études hongroises.

C'est la raison pour laquelle la collection favorise les monographies élaborées à l'étranger, mais à titre exceptionnel elle n'exclue pas les ouvrages des auteurs hongrois, surtout si les textes résultent d'un travail effectué à l'étranger.

La périodicité et l'extension des volumes de l' *Officina Hungarica* seront indéterminées. Pour qu'un ouvrage fasse partie de cette collection, les appréciations et les recommandations des centres étrangers d'études hongroises seront déterminantes.

Le Centre International d' Études Hongroises tient à remercier le Conseil Scientifique d' Études Hongroises et son président le Professeur M. Béla Köpeczi membre de l' Académie des Sciences pour l'initiative de lancer la collection *Officina Hungarica* et pour les conseils précieux sans lesquels cette collection n'aurait pas pu être réalisée.

L'éditeur



Juliane Brandt

HISTORISCHE MÖGLICHKEITEN
INDIVIDUELLER ENTWICKLUNG IN
UNGARISCHEN ROMANEN DER
SECHZIGER JAHRE

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doctor
philosophiae (dr. phil.)

Inhaltsverzeichnis

- O. Vorbemerkung [5]**
- Preface [6]**
- 1. Gegenstand und Methode [7]**
 - 1.1. Gegenstandsbezug literarischer Aneignung und Spezifik der Fragestellung [7]
 - 1.2. Das Bezugsfeld der Untersuchung [10]
 - 1.3. Methode der Werkanalyse [12]
 - 1.4. Synthese der Ergebnisse [15]
 - 1.5. Die sechziger Jahre als Periode im Literaturprozeß [17]
- 2. Einzeluntersuchungen [25]**
 - 2.1. Suche nach Lebensgenuß im Konflikt zwischen eigener Kraftentfaltung und Genuß punktuell vorhandener zivilisatorischer Möglichkeiten. Imre Sarkadi: Feigheit [25]
 - 2.2. Umbau literarischer Vorbildfiguren zur Figur des Fragestellenden. Infragestellen der Urteilskompetenz durch eine vielgestaltige Wirklichkeit. Lajos Mesterházi: Der vierbeinige Hund [35]
 - 2.3. Bilanz verkannter Möglichkeiten. Die introspektive Rekonstruktion einer Familiengeschichte als Analyse der Reproduktion sozialer Passivität. Endre Fejes: Schrottplatz [47]
 - 2.4. Die zerstörerische Wirkung programmatisch betriebener Weltverbesserung. Einklagen zwischenmenschlicher Kompetenz angesichts spezialistischer Leistung. Magda Szabó: Pilatus [60]

- 2.5. Suche nach dem persönlichen Sinn individuellen Lebens unter un-
spektakulären Verhältnissen. Gyula Fekete: Die treue Frau und das
schlimme Weib; Der Tod des Arztes [71]
- 2.6. Krise und Neubeginn durch Reflexion: Frage nach der Realität revo-
lutionärer Ideen im Alltag. József Darvas: Trunkener Regen [89]
- 2.7. Eigene Geschichte als andauernder Prozeß. Ferenc Sánta: Zwanzig
Stunden [99]
- 2.8. Orientierungsverlust nach dem Verlust messianistischer Illusionen.
Sándor Somogyi Tóth: Du warst ein Prophet, mein Herz [110]
- 2.9. Die unbegreifliche Einmaligkeit individuellen Lebens. Individual-
genese als nie ganz zu erfassender Vorgang. Miklós Mészöly:
Der Tod des Athleten [121]
- 2.10. Widersprüchliche Bilanz zu Gewicht und Erfordernis individuellen
Einsatzes. György Konrád: Der Besucher [130]
- 3. Zusammenfassung [141]**
- 3.1. Die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen im Kontext der litera-
rischen Entwicklung der sechziger Jahre [141]
- 3.2. Ausblick: Vergleichende Betrachtungen [165]
- Anmerkungen [179]**
- Anmerkungen zum 1. Kapitel [179]
- Anmerkungen zum 2. Kapitel [185]
- Anmerkungen zum 3. Kapitel [231]

Literatur [245]

Verzeichnis der Primärliteratur [245]

Verzeichnis der Sekundärliteratur [250]

Abstract [271]

Historically developed opportunities of individual development in
Hungarian novels of the sixties [271]

Vorbemerkung

Vorliegende Arbeit entstand in den Jahren 1987/88 in Berlin. In gewissem Sinne ist sie damit bereits ein historischer Text. Sie spiegelt sich aus dem damaligen Umfeld ergebende Fragestellungen, meinen damaligen Kenntnisstand und die damals verfügbare Literatur wider. Als mir in diesem Jahr kurzfristig die Möglichkeit einer Herausgabe in dieser Reihe angeboten wurde, habe ich zunächst auch über eine gründliche Überarbeitung des Textes nachgedacht. Nach den Erfahrungen der vergangenen fünf Jahre - wissenschaftlichen wie persönlichen - würde ich heute zu diesem Problem ein anderes Buch schreiben. Letztlich beschloß ich aber, den Text bis auf einige redaktionelle Eingriffe in seiner damaligen Fassung zu belassen: Die Einbeziehung weiterer, mir damals nicht zugänglicher Sekundärliteratur - und damit die Erweiterung des theoretischen und methodologischen Fundaments -, die Berücksichtigung seitdem erschienener Veröffentlichungen zur DDR-Literatur bzw. zur ungarischen Literaturgeschichte - und in diesem Zuge die Historisierung und Relativierung einiger Einschätzungen - würden schließlich bedeuten, ein neues Buch zu schreiben. Damals aber entstand eben jener Text. Ebenso wurde das Spektrum der Demonstrationsobjekte, die Reihe der vorgestellten Werke, beibehalten. Wie in der Arbeit erläutert, war die Heterogenität ihrer Zusammenstellung eine bewußte Entscheidung, die dem literatursoziologischen Aspekt der Fragestellung geschuldet ist. Die Motive der Aufnahme einzelner Werke werden in den jeweiligen Kapiteln erklärt. So habe ich mich auch darauf beschränkt, einige redaktionelle Ergänzungen (wie die Übersetzung des Literaturverzeichnisses) vorzunehmen, den wuchernden Anmerkungsapparat zu kürzen, einzelne stilistische Ungetüme zu bändigen und in diesem Zuge einige Gedanken, die damals nur höchst verklausuliert mitteilbar schienen, in eine klarere Sprache zu übersetzen.

Budapest, im Mai 1993

Juliane Brandt

Preface

This study was written in 1987/88 in Berlin. In a sense, therefore, today it is a historical text. It reflects issues that arose in those circumstances, it reflects my knowledge of that time and the literature available then.

When this year, with a relatively short deadline, I was offered publication in this series, I first considered a thorough revision. As a result of the experience - both academic and personal - gained during the past five years, today I would write a different study on this topic. At last, with the exception of a few editorial corrections, I decided to leave the text as it was: the consideration of further literature, not available at the time of writing - thus the expansion of the theoretical and methodical basis - , the elaboration of publications on GDR literature and contemporary Hungarian literary history - thus contextualizing and relativizing several thoughts - would in the end entail writing a new book. But at that time this text was written. Similarly, I also left untouched the spectrum of analysed books. As I explained in the introduction of the study, the hererogeneous character of their compilation was a concious decision, determined by the literary-sociological aspects af putting the question. The selection of a certain work was explained in the respective chapter. Thus I limited myself to inserting some editorial amendments (e.g. translating the bibliography), to shortening the lengthy notes, to taming some stylistic beasts, and in the meantime to translating some thoughts that at that time I could only express in a very sophisticated manner into a more understandable language.

Budapest, May 1993

Juliane Brandt

1. GEGENSTAND UND METHODE

1.1. Gegenstand literarischer Aneignung und Spezifik der Fragestellung

Literatur ist eine Form gesellschaftlichen Bewußtseins und gibt in spezifischer Weise Aufschluß über dessen Zustand. Als Medien eines kollektiven Kommunikationsprozesses sind literarische Werke als Widerspiegelung ihnen vorausliegender sozialer Verhältnisse interpretierbar und agieren gleichzeitig in ihnen. Form und Relevanz dieser Aktivität, Funktion und Funktionswahrnehmung von Literatur nehmen dabei historisch sich wandelnde, in den Reproduktionszusammenhang des jeweiligen gesellschaftlichen Systems eingebundene Formen an.

In diesem Verständnis werden hier Werke der Prosaliteratur als Untersuchungsobjekte betrachtet. Die Frage nach der Auseinandersetzung mit historischen Möglichkeiten individueller Entwicklung seitens der Literatur geht dabei nicht im allgemeinen Gegenstand künstlerischer oder literarischer Aneignung auf. Sie thematisiert jedoch einen Kernbereich des erfaßten Zusammenhangs. Der in der konkreten Darstellungsgegenständlichkeit jeweiliger Werke gefaßte allgemeine Gegenstand literarischer Weltaneignung wird hier im Sinne von Heises Bestimmung als „gesellschaftliche Praxis“ (HEISE 1976, 143) bzw. Schlenstedts bildkräftig verdichteter Formel als „Menschenwelt“ verstanden.¹ „Menschenwelt – das meint nicht 'Gesellschaft' als Totalität aller Beziehungen, wie sie nur die Theorie zu ihrem Gegenstand machen kann, und das meint auch nicht einzelne Sachbereiche. Es meint die Welt, in der sich Menschen als individuelle und kollektive Subjekte in ihren konkreten Beziehungen zueinander und im Verhältnis zur Natur und Gesellschaft befinden – in historisch jeweils bestimmter Individualitätsform, in historisch ausgebildetem Naturverhältnis und in besonderen, von der Totalität der Gesellschaft geprägten 'Sorten von Familien-, Gemeinde- und Staatswesen'“.² „Menschenwelt“ wird weiter als „die Erfahrungswirklichkeit, wie sie im Blick der Individuen im Handlungsraum konkreter Gruppen erscheinen und zur Phantasiewirklichkeit übersteigert – idealisiert, grotesk verzerrt, ins Wunderbare verändert – werden kann“ erklärt (SCHLENSTEDT 1981, 157).³

In dieser Bestimmung bildet dieser Gegenstand den allgemeinen Bezugsrahmen der Fragestellung. „Kunst“, schreibt Heise, „ist das 'aufgeschlagene Buch menschlicher Wesenskräfte', welches die von Menschen erzeugte gegenständliche Welt ihrerseits anschaut und anschauen läßt, geschrieben als Enzyklopädie der Subjektivität in Einheit und Widerspiel von Vergegenständlichung und Bewußtheit. (...) ihre historisch entwickelten Kommunikationsformen in den unterschiedlichen Gattungen gerinnen in den geistig-sinnlichen Formen ihrer Gestaltung in Zeichen und Syntax zum Schein ästhetischer Unmittelbarkeit und unmittelbarer Erfahrung. Kunst vermittelt auf diese Weise den wirklichen Subjekten das Selbsterfahren geschichtlicher Subjektivität, genauer, Kunstwerke können dies tun“ (HEISE 1976, II/138).

In Richtung der sich hier abzeichnenden Aspekte des Abbildbezugs im Werk, dessen Stellung als Kommunikationsmittel, deren Konsequenzen für die Werkstruktur und seiner Funktion innerhalb der von ihm reflektierten historisch-gesellschaftlichen Praxis selbst im Verhältnis zu in anderen Formen dominant praktischer oder dominant geistiger (theoretischer) Weltaneignung gewonnener Erfahrung und deren Objektivierungen sind Bezüge der eingangs genannten Fragestellung zu suchen. Nicht die Aufhebung im Allgemeinen des Gegenstandsbezugs künstlerischer oder speziell literarischer Darstellung, sondern die konkrete Ausgestaltung seiner Erfassung ist dabei Anliegen der Arbeit. Die Frage zielt auf kulturhistorisch symptomatische Aspekte seiner jeweils objektivierten Widerspiegelung, auf die Struktur der jeweiligen erzählten Welten. Gefragt wird nach den Möglichkeiten, die sich individueller Entwicklung in ihnen eröffnen, deren Maß, deren Determinanten und deren Wertung.

Ihrem theoretischen Programm nach sind dabei die sozialistischen Gesellschaften mit einem ungeheuren Anspruch angetreten. „Persönliche Abhängigkeitsverhältnisse (zunächst ganz naturwüchsig) sind die ersten Gesellschaftsformen, in denen sich die menschliche Produktivität nur in geringem Umfang und auf isolierten Punkten entwickelt. Persönliche Unabhängigkeit auf sachliche Abhängigkeit gegründet ist die zweite große Form, worin sich erst ein System des allgemeinen großen Stoffwechsels, der universalen Beziehungen, allseitiger Bedürfnisse und universeller Vermögen bildet. Freie Individualität, gegründet auf die universelle Entwicklung der Individuen und

die Unterordnung ihrer gemeinschaftlichen, gesellschaftlichen Vermögen ist die dritte Stufe. Die zweite schafft die Bedingungen der dritten." (GR 75/76)

Inhalt der Entwicklung sind in diesem Konzept die jeweils erzeugten Bedürfnisse, Fähigkeiten, Produktivkräfte der Individuen,⁴ die, abhängig vom Grad der erreichten Naturbeherrschung, im jeweiligen Gesellschaftszustand zunächst in antagonistischer Form herausgearbeitet werden. Die Entfaltung einer gesellschaftlichen Beziehungstotalität erfolgt danach zunächst in entfremdeter Form, privilegierte Aneignung menschlicher Entwicklungsmittel ist zunächst Voraussetzung gesellschaftlicher Höherentwicklung, bis schließlich die Mehrarbeit der Massen aufhört, Bedingung für die Entwicklung des allgemeinen Reichtums zu sein, „ebenso wie die Nichtarbeit der wenigen für die Entwicklung der allgemeinen Mächte des menschlichen Kopfes" (GR 593).⁵ Nach Abstreifen der „bornierten bürgerlichen Form" erweist sich in diesem Verständnis der „wirkliche Reichtum" als die „entwickelte Produktivkraft der Individuen", als die „im universellen Austausch erzeugte Universalität der Bedürfnisse, Fähigkeiten, Genüsse, Produktivkräfte etc. der Individuen", die „volle Entwicklung der menschlichen Herrschaft über die Naturkräfte, die der sogenannten Natur sowohl wie die seiner eigenen Natur", als das „absolute Herausarbeiten seiner schöpferischen Anlagen, ohne andere Voraussetzung als die vorhergegangene historische Entwicklung, die diese Totalität der Entwicklung aller menschlichen Kräfte als solcher, nicht gemessen an einem vorhergegebenen Maßstab, zum Selbstzweck macht, wo er [der Mensch] sich nicht reproduziert in seiner Bestimmtheit, sondern seine Totalität reproduziert" (GR 595/596). Ausgehend von diesem Verständnis des Geschichtsprozesses wird von Marx der historische Standort der kommunistischen Gesellschaft folgendermaßen charakterisiert: „An die Stelle der alten bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Klassen und Klassengegensätzen tritt eine Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist." (MEW 4/482)

Aus diesem Geschichtsverständnis leitet sich der historische Anspruch dieser Gesellschaften ab. Dieses Geschichtsbild definiert auch theoretisch die historische Perspektive, in der Kunst dann agiert. Umgekehrt werden bei konsequenter Umsetzung des Modells die tatsächlich herausgearbeiteten Möglichkeiten menschlicher Entwicklung in ihrer sozialen Strukturiertheit zu Kriterien für Realitätsgehalt oder Illusionismus künstlerischer Befunde über den

Zustand von 'Menschenwelten'. So wird die die Verständigung über reale Ergebnisse individueller Entwicklung in einer ihrem Verständnis nach sozialistischen Gesellschaft, die Untersuchung der Historizität der erudierten Situation zu einem besonders aufschlußreichen bzw. problematischen Moment der Funktionserfüllung von Kunst als Medium eines gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses.

1.2. Das Bezugsfeld der Untersuchung

Ausgehend von diesem Grundzusammenhang wird hier die Auseinandersetzung mit historischen Möglichkeiten individueller Entwicklung in ungarischen Romanen der sechziger Jahre untersucht. Dies bedeutet, die Werke sowohl hinsichtlich des von ihnen gegebenen Befundes über die Einordnung der ihnen vorausliegenden Verhältnisse innerhalb des historischen Gesamtprozesses als auch hinsichtlich der Formen und Problemzusammenhänge, in denen bzw. innerhalb derer derartige Fragen aufgeworfen werden, zu lesen. Parallel dazu geführte Diskurse in den verschiedenen Gesellschaftswissenschaften, in der Presse und anderen Medien zu dem hier interessierenden Fragenkomplex können dabei, wenn dies auch sehr aufschlußreich wäre, aus Platzgründen nicht mitverfolgt werden. Ausgehend von dem eingangs dargelegten Verständnis von Literatur konzentriert sich die Untersuchung auf ausgewählte Werke als Repräsentanten des Literaturprozesses in den sechziger Jahren, als konkrete Befunde auch hinsichtlich der hier aufgeworfenen Fragen.

Die Genrebezeichnung „Roman“ fungiert hier als Näherungsbegriff. Die Debatten um literarische Genrebegriffe und speziell um den Roman aufzuarbeiten würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Wenn auch die Auffassung von der Starrheit der „Genreskelette“ anderer literarischer Formen, wie sie Bachtin vertritt, verabsolutiert scheint, umreißt er doch treffend den Hintergrund des Problems, wenn er schreibt: „Der Roman ist das einzige im Werden begriffene und noch nicht fertige Genre. Die genrebildenden Kräfte agieren vor unseren Augen.: Die Geburt und das Werden des Romangenes vollziehen sich in der vollen Tageshelle der Geschichte“ (BACHTIN 1986, 465). M.E. betrifft dies das gesamte Gebiet der Prosagenre,⁶ dessen Umbau hier jedoch nicht gesondert untersucht werden kann. So werden innerhalb dieses Feldes einzelne Genres „nicht als in sich geschlossene Klassen, son-

dem als Kristallisationspunkte, als mehr oder weniger stabile Kompositionsformen und schließlich als Übergangsstrategien in der Gattungsentwicklung" (STÄDTKE 1975, 15) aufgefaßt und einzelne Romane als längere Werke der Erzählprosa aus diesem Kontext herausgegriffen. Ohne einer Rangfolge der Prosagenres das Wort reden zu wollen, ist die Interpretation damit auf umfanglichere erzählte Welten beziehbar, die größere stoffliche Fülle gestattet es, vielfältigere Bezüge innerhalb eines literarischen Werkes vorzuführen und deren Stellungnahme zur vorausliegenden Realität zu untersuchen. Ausgehend von der Frage nach literarischer Auseinandersetzung mit historisch produzierten Möglichkeiten individueller Entwicklung ist dies von besonderem methodischem Wert.

In der Konzentration auf fiktionale Entwürfe, deren Entfaltung und Binnenstruktur als erzählte Welt auf Entwicklungslinien hin untersucht wird, werden Formen wie Soziografie und Reportage ebenfalls ausgeklammert. Auf ihre Rolle bei der Erkundung neuer Wirklichkeitsbereiche bzw. wichtiger sozialer Wandlungen kann im jeweiligen Zusammenhang nur hingewiesen werden.

Um das Untersuchungsmaterial einzugrenzen, wurden innerhalb des Genres weiterhin nur Werke mit Gegenwartsstoffen herangezogen, d.h. solche, deren Fiktionalität 'Gegenwärtigkeit' setzt, deren erzählte Welt eine fiktive Gegenwart bedeutet. Ausgehend von der Fragestellung ist diese Eingrenzung auch inhaltlich motiviert. Es ist freilich nicht von der Hand zu weisen, daß gültige Befunde, wichtige neue Fragestellungen angesichts der Möglichkeiten der Ausbildung individueller Subjektivität auch in Werken mit anderen Zeit- bezügen aufgearbeitet werden, ebenso daß wichtige, auch literaturästhetisch innovative Werke aus dem Untersuchungszeitraum dabei unberücksichtigt bleiben. Als Argument für diese Auswahl kann jedoch die größere Unmittelbarkeit der sich dort abzeichnenden Entwicklung angeführt werden. Hans Kaufmann meint sogar in einer Untersuchung zu Wandlungen in der Literatur der späten siebziger Jahre in der DDR, daß „aus methodischen Gründen ... dabei dem Gegenwartssujet eine vorrangige Bedeutung" zukomme. „Denn auf diesem Feld werden die zwischen Kunst und Leben herrschenden Verhältnisse, die Bedingungen literarischen Schaffens am unmittelbarsten, bereits auf der Ebene der gewählten Stoffe sichtbar. Diese Bemühungen, Gegenwart unmittelbar ins Bild zu bringen, haben für die Beobachtung von Gesamtprozessen Kundschafterfunktion" (KAUFMANN

1981, 13/14). Gewiß ist diese Unmittelbarkeit nicht in jeder Hinsicht repräsentativ für den Roman oder gar die Prosaformen allgemein, sie bedeutet eine notwendige und m.E. zulässige Reduktion. So weist auch Kaufmann in diesem Zusammenhang einschränkend darauf hin, daß „die angeeigneten Wirklichkeitsausschnitte, die Stoffe, noch nicht die Werke“ sind, „und die methodologische Vorrangigkeit ist noch nicht identisch mit substantieller Bedeutung, künstlerischem Rang und sozialer Wirkungspotenz“ (KAUFMANN 1981, 14). Im Sinne des oben dargelegten Verständnisses der Fragestellung, als Aufnahme literarischer Befunde zu immanenten Möglichkeiten und historisch erreichtem Standort einer sich als sozialistisch verstehenden Gesellschaft, im Nachvollzug dieses speziellen inhaltlichen Anliegens ist diese Reduktion m.E. möglich.

1.3. Methode der Werkanalyse

Grundlegend für die Einzeluntersuchungen ist die methodische Berücksichtigung des fiktionalen Charakters literarischer Werke. Wenn hier nach der Auseinandersetzung literarischer Werke mit Möglichkeiten individueller Entwicklung, der Sicht auf deren Historizität gefragt wird, so ist zunächst deren Zusammenhang innerhalb der „epischen“ oder „erzählten Welt“ nachzugehen.

Der Text entrollt, begründet, vermittelt mit dem Werkganzen eine fiktive Welt, die relative Eigendynamik gegenüber den Gesetzmäßigkeiten der Realität (des Autors und des Lesers) besitzt. Dieser Zusammenhang zwischen dem Werk als Rezeptionsvorgabe und seiner Aktualisierung in einer doppelten Kommunikationssituation (durch den Bezug des Werkes auf den Autor und den Leser) kann zwar theoretisch innerhalb der marxistischen Literaturwissenschaft weitgehend als Allgemeingut gelten, die Diskussion seiner Konsequenzen für die Werkinterpretation bzw. für die Bewertung von deren Ergebnissen ist jedoch durchaus noch nicht abgeschlossen (ROSENBERG 1981, 169-173), man hat sie sich immer wieder bewußt zu machen.

Dies betrifft zunächst die Subjektivität jeder Interpretation, darüber hinaus ausgehend von der hier an die Werke herangetragenen Fragestellung kulturhistorischen Charakters besonders den möglichst rationell nachvollziehbar zu machenden Bezug von Strukturen und Bedingungsgefügen der (gedeuteten)

erzählten Welt und Zusammenhängen des der Frage zugrundeliegenden Realprozesses.

Die Subjektivität des Lesers ist notwendige Konstituente einer jeweiligen Konkretisation des Werkes. Naumann beschreibt sehr deutlich das Dilemma, in das Erwartungen an eine „adäquate“ Rezeption des Werkes über den Text führen: „Will die Analyse ... nicht bei der bloßen Verdoppelung des Textes durch eine Übertragung seiner Sprache in eine formalisierte Sprache stehenbleiben, (...) dann muß sie sich selbst in eine interpretative Aktion verwickeln, die Prämissen also aufgeben, von denen sie ausgegangen ist. Der damit bezeichnete Widerspruch kann für die literaturwissenschaftliche Lektüre des Werkes als konstitutiv betrachtet werden.“ (NAUMANN 1984, 217) Die Frage kann hier nicht erschöpfend behandelt werden, wesentlich ist es m.E. in dem hier interessierenden Zusammenhang, das Bezugssystem, in das die Interpretation die Rezeptionsvorgabe stellt, bewußt zu machen.⁷

Auf dieser Grundlage sollen bestimmte Strukturen der erzählten Welt beschrieben und in ihrem Verhältnis zu Realprozessen untersucht werden. „Das Werk und die in ihm dargestellte Welt“, wie Bachtin den Zusammenhang faßt, „gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozeß wie auch im Prozeß seines späteren Lebens, in dem sich das Werk ... ständig erneuert“ (BACHTIN 1986, 460). Die Gesetzmäßigkeiten innerhalb der dargestellten Welt, Formen kausaler Verknüpfungen und dergleichen, die internen Bezüge der „Welt der dargestellten Gegenständlichkeit“ und der von ihr gegebenen „Ansichten“, wie dieses Bezugsobjekt in Ingardens diesen Zusammenhang hypertrophiert abbildenden Modell erscheint (INGARDEN 1931), gehören dabei bereits dem Kunstprodukt an. „Sprache in poetischer Funktion in fiktionalen Texten“, so Schober, schafft „Abbilder, die auf Wirklichkeit verweisen, ohne eine bestimmte Wirklichkeit zu bezeichnen. Sie erzeugt 'Sachlagen', die auf reale Sachverhalte bezogen werden können, ohne daß ersteren selbst im einzelnen solche Realitätsäquivalente zugrunde liegen“ (SCHOBBER 1982, 227).

Dieser – bei Ingarden mit der Fassung der Seinsweise des literarischen Kunstwerkes und seinem Verständnis als rein fiktionalem Objekt weitgehend abgeschnittene – Bezug, den nachzuvollziehen die Fragestellung fordert, hat jedoch diese Sinnggebung des Textes in der Aktualisierung des Werkes in der

Lektüre bereits zur Voraussetzung. (Dies hat man sich insbesondere zu vergegenwärtigen, wo literarische Kunstwerke hinsichtlich einer zunächst in kulturhistorischem Zusammenhang formulierten Fragestellung untersucht werden sollen.)

Hiervon ausgehend hat die Einzeluntersuchung daher besonderes Gewicht auf den Nachvollzug der Vorgabe und des sukzessiven Aufbaus der erzählten Welt zu legen.⁸ Das bedeutet, zunächst auf die Erzählweise und den erzählten Vorgang einzugehen⁹. Ausgehend von dem je spezifischen Verhältnis von Denotation und Konnotation hinsichtlich des durch den Text virtuell Gegebenen sind so die Subjektivität der Akteure, die Eigenart der literarischen Gestalten zu erfassen wie die Ganzheit der erzählten Welt zu erschließen. Die jeweilige Erzählweise als Vorgang der Vermittlung des Werkes für den Leser, als Vorgang der Strukturierung des sukzessiven Entwurfs der erzählten Welt wie auch deren raum-zeitlicher Organisation, nicht zuletzt als Vermittlung der im Werk objektivierten Autorenposition¹⁰ und des Adressatenbezuges¹¹ bildet den Ausgangspunkt der Untersuchungen. Davon ausgehend wird über die Präsentation der Fabel die Konstituierung der epischen Welt, deren Struktur und ideologische Implikationen, die Spezifik der sozialen Welt, die darin erscheint, ihr Verhältnis zur ins Werk eingegangenen Wirkungsstrategie des Autors nachvollzogen.

Da Phänomene verschiedener Ebenen, speziell der Erzählweise, des Aufbaus des erzählten Vorgangs, der Subjektivität der Figuren, der raum-zeitlichen Beschaffenheit ihres Umfeldes im Aufbau der ideellen Präsentation komplex miteinander verflochten sind, ist es m.E. nicht sinnvoll, mit einem Katalog formalisierter Fragen an eine „Geschichte“ heranzugehen. Lediglich im Hinblick auf die bereits umrissene literaturtheoretische und kulturhistorische Ausgangsposition (und als Fixierung des vom Interpreten implizit eingebrachten Bezugssystems) lassen sich in der Annäherung an die Untersuchungsobjekte folgende Schwerpunkte des Interesses benennen:

1. Mit welchen Ansprüchen treten die Akteure an bzw. welche Forderungen werden an sie herangetragen, welche Ansprüche werden als realisierbar, durchsetzbar bzw. dessen wertbetrachtet? (In welchem Bezugsfeld ästhetischer Wertung wird dies dargestellt?)

2. Welche Perspektiven (im Maßstab individuellen Lebens und in dem der Sozietät) scheinen offenzustehen, welche Perspektiven werden der Entwicklung (im Rahmen des erzählten Vorgangs und implizit in den Strukturen der erzählten Welt) als real vorausgesetzt, wie wird dies von den Akteuren reflektiert?
3. In welche sozialen Räume sind die Akteure gestellt, welches Tätigkeitsfeld, was für Bewegungsräume werden ihnen darin eröffnet? (Welche Entwicklung zeichnet sich in dieser Hinsicht innerhalb des Untersuchungszeitraums ab? Wie wird die Tätigkeit der Akteure als sozial bedeutsam, als produktiv oder auch als belanglos, gleichgültig eingestuft? Wie verhält sich der soziale Raum, in den die Akteure gestellt sind, zu dem der Gesamtheit der entworfenen Sozietät, zu dem, was darin als wesentlich, bedeutsam, unverzichtbar erachtet wird?
4. Welche Schranken sind der Entwicklung der Akteure gesetzt, auf welche Schranken stoßen sie, und welche werden als selbstverständlich erachtet? (Welcher Entwicklung unterliegt die Darstellung des Verhältnisses von Anspruch und Realisationsmöglichkeit?) Wie zeichnen sich jene Schranken in den Strukturen der erzählten Welt als notwendig, individuell-zufällig, überwindbar ab, welche als selbstverständlich gesehene Vorstellungen von individueller Entwicklung zeichnen sich darin – eventuell sozial abgestuft – ab?

1.4. Synthese der Ergebnisse

Angesichts der Komplexität der mit dem untersuchten Problem aufgeworfenen Fragen ist nicht zu erwarten, daß sich die Ergebnisse auf einer Linie anordnen oder gar polaren Positionen zuordnen lassen.¹² Wie bereits vorausgeschickt, wurde mit der möglichst breiten Auswahl untersuchter Werke zudem versucht, der sich im Untersuchungszeitraum herausbildenden bzw. zunehmend Entfaltungsspielraum findenden Vielfalt ästhetischer, poetischer, wirkungsästhetischer Konzepte gerecht zu werden, sie wenigstens ansatzweise zu erfassen. Die Übergänge gestalten sich dabei fließend.

Die Werke werden daher zunächst in Einzeluntersuchungen selbständig vorgestellt. So soll der Weg der Verallgemeinerung nachvollziehbar gemacht und es vermieden werden, sie auf einen jeweiligen Platz in einem literatur-

geschichtlichen Modell zu reduzieren. Im folgenden ist nach gemeinsamen Merkmalen hinsichtlich Erzählweise, Adressatenbezug, Stoff- und Themenwahl, Konfliktstellung und -lösung, nach sich abzeichnenden Tendenzen in sukzessivem Aufbau und Ausgestaltung der erzählten Welt, im jeweiligen Entwurf einer fiktiven Sozietät (einschließlich der Stellung und Entwicklungsmöglichkeiten der Individuen in ihr) sowie dessen kommunikativer Gerichtetheit zu fragen. Als Achse einer hinsichtlich der Fragestellung funktional motivierbaren Projektionsebene werkbezogener Befunde erweist sich dabei der Umbau in den Werken realisierter wirkungsästhetischer Konzeptionen im Vergleich zur vorangegangenen literarischen Entwicklung. Auf sie bezogen lassen sich besonders formale Eigenheiten der Werke rekapitulieren. Die reale Vernetzung der Untersuchungsergebnisse ist davon ausgehend im Einzelnen nachzuvollziehen.

Davon ausgehend ist nach einem Modell zu fragen, das es gestattet, Anhaltspunkte auf der Ebene der Werke zu finden, von der Erzählprosa real aufgebaute, tradierte und umgebaute komplexe Formen der Organisation untheoretischer Erfahrung zu erfassen und von dort ausgehend die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen in einen Zusammenhang zu stellen.

Als ein solches (nicht nur eine Ebene der Werkanalyse wie etwa Erzählweise, Fabel, Sujetaufbau, Figurenensemble usw. betreffendes, daher der eingangs hinsichtlich der aus dem spezifischen Verhältnis von erzählter Welt und Realstrukturen erwachsenden Problematik der Interpretation gerechtfertigtes) Strukturmodell der Umverteilung von Erfahrung mittels der Erzählprosa kann hier das von Schlenstedt in den „Wirkungsästhetischen Analysen“ entwickelte Modell der Vorgangsfiguren betrachtet werden. „An den literarischen Darstellungen – wie sie durch den Text vermittelt sind als besondere Gefüge von Personen mit den ihnen eigenen Beziehungen, Entwicklungen und Aktionen, als besondere Zusammenhänge von Milieus, Situationen und Geschehnissen – lassen sich auf abstrakterem Niveau allgemeine, d.h. auch in anderen Werken wiederkehrende prozessuale Gestalten erkennen“, die als Vorgangsfiguren bezeichnet werden sollen. Es handelt sich dabei um „Strukturierungen von Darstellungswelten, die auch eine ihnen typisch zugehörige stoffliche und thematische Dimension aufweisen“, wobei die „Eigenart des Bezuges der Gestalten auf die Materialien, Verhältnisse und Prozesse eines Ausschnitts der sozialen Welt und auf im realen Leben auftretende Probleme sowie die Eigenart der thematischen Prägung der Figuren ... Wesentliches und

Bedeutsames ausstellen und ... so auch auf bestimmte Wirkung angelegt sind" (SCHLENSTEDT 1979, 150).

Das Spektrum und die Reihen von Vorgangsfiguren verfolgt Schlenstedt in jener Arbeit als „einen der entscheidenden Strukturierungsbereiche“ der Prosa. (150) Doch lassen sich innerhalb der literarischen Organisation un-theoretischer Erfahrung nicht alle – auch nicht alle bedeutenden - Werke solchen „relativ stabilen Rahmen für Wiederholungen und Transformationen“ (155) zuordnen. Diese Modellbildung bietet jedoch einen Ansatz, um hinsichtlich der hier ins Zentrum gestellten Frage an den Werken konstatierbare Veränderungen nicht nur als abstrakt geistigen, sondern auch als literaturimmanenten Prozeß zu erfassen. Besonders ist danach zu fragen, bis zu welchem Allgemeingrad sich in Umwandlungs- und Innovationsprozessen innerhalb der Prosaformen solche modellhaften Gestalten herauskristallisieren, welche Ebenen literarischer Darstellungen in derartige Prozedere einbezogen sind. Über sie sind Bezüge zu anderen Romanen herzustellen, die aus Platzgründen in der vorliegenden Arbeit nicht eingehender vorgestellt werden können, und über sie läßt sich (auch ohne in rein stofflichen Bezügen wie „Ärztroman“, „Liebesgeschichte“, „Lebensweise der Intellektuellen“, „Lebensweise der Arbeiter“, „Kritik des Kleinbürgertums“ usw. steckenzubleiben) im Hintergrund der ausgewählten Werke und auf sie bezogen hinsichtlich der Frage nach der Auseinandersetzung mit historisch produzierten Möglichkeiten individueller Entwicklung ein gewisser Überblick über weitere literarische Befunde und Herangehensweisen geben.¹³

1.5. Die sechziger Jahre als Periode im Literaturprozeß

Unter der hier verhandelten Problemstellung können die Jahre um 1960 bis 1970 als relativ selbständiger Zeitraum behandelt werden. Ausgehend von der Frage nach der Auseinandersetzung der Erzählprosa mit historisch produzierten Möglichkeiten individueller Entwicklung sind sie als politischer Abschnitt, als Phase sozialökonomischer, sozialdemographischer und kultureller Wandlungsprozesse (VITÁNYI 1983, 13-22, 101-133) von besonderem Interesse.

Die Verknüpfung von Literaturprozeß und sozialökonomischen Zäsuren ist mit der gesonderten Untersuchung dieses Zeitraums bereits impliziert. Der

hier herausgehobene Abschnitt läßt sich aber auch hinsichtlich literaturinterner Prozesse, an der Eigenart in ihm erschienener bzw. entstandener Werke belegbar, als literaturhistorische Periode betrachten. Je nach den methodisch dominanten Kriterien bzw. den vorrangig betrachteten Strukturniveaus der Werke variiert die Fixierung ihrer Grenzen¹⁴. Insgesamt läßt sich aber feststellen, daß die Jahre ab 1957 bis Ende der sechziger Jahre in der ungarischen Literaturwissenschaft mit weitgehender Übereinstimmung als eine solche Entwicklungsperiode betrachtet werden¹⁵. Es ist die Zeit nach den „fünfziger Jahren“ mit ihren kulturpolitischen Implikationen, die Zeit des beginnenden 'Kádárschen Kompromisses', der nach Auffassung der ungarischen Literaturwissenschaft um 1960/61 zu einer auch in der literarischen Produktion konstatierbaren Konsolidierung des literarischen Lebens geführt habe.

Während bezüglich des Beginns dieser Phase der Literaturentwicklung weitgehende Übereinstimmung herrscht, zeigen sich vergleichsweise größere Differenzen dann hinsichtlich des Endes dieser Periode. Die Zäsur ist hier auf Ereignisse unterschiedlicher Bezugssysteme beziehbar.¹⁶ Bodnár geht in einer Diskussion 1979 von 1968 (BODNÁR 1981, 146), Szabolcsi von etwa 1970 aus (SZABOLCSI 1981, 148), generell werden zwei Jahrzehnte konfrontiert (SZABÓ B. 1981, 206). Die Beschäftigung mit literarischen Tendenzen der siebziger Jahre läßt Ereignisse in deren Vorfeld bereits ab 1965 ausmachen (TARJÁN 1984, 425) (Dieser Aufbruch einer neuen Generation in der Erzählprosa betrifft jedoch zunächst nahezu ausschließlich die kleineren Genres, so daß für die Beschäftigung mit dem Roman die sechziger Jahre als Bezugsfeld bestehen bleiben.) Béládi, den die Frage nach internen Abläufen im Literaturprozeß, namentlich in den Prosaformen immer wieder beschäftigt hat, sah in seinen späteren Arbeiten jenen hier zunächst mit der Metapher von den „sechziger Jahren“ bezeichneten Komplex zunehmend nach hinten offen bzw. wesentlich weiter zu fassen. Hatte er aus dem Abstand eines Jahrzehnts die sechziger und siebziger Jahre, dem allgemeinen Brauch folgend, als „Arbeitshypothese“ miteinander kontrastiert (BÉLÁDI 1981, 205), so äußerte er um 1981 in einer seiner letzten Arbeiten: „Nach der sich an den wirklichen Werten orientierenden inneren Umgestaltung der sechziger Jahre hat heute wiederum eine neue Modifikation der Wertgewichtung ihren Anfang genommen, die sich von wesentlich größerer Tragweite erweist, als die vor zwanzig Jahren. (BÉLÁDI 1986, 97)“ „Diejenigen, die sich für die Zukunft der ungarischen Literatur interessieren und um sie bangen, müssen

sich Rechenschaft darüber ablegen, daß ein längere Zeit umfassender Abschnitt an sein Ende gelangt ist. Die ungarische Literatur hat das Ende eines Zeitalters erreicht und bereitet sich vor, in ein anderes mit einer neuen Anschauungsweise überzutreten. (95)“ Dieser Prozeß halte noch an, seine grundlegende Wende, eine neue Synthese lasse sich noch nicht prophezeien.¹⁷

Innerhalb dieses möglicherweise weiter anzusetzenden Prozesses ist gegen Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre ein Wandel der Sichtweise, ihre „Peripherisierung“ (SZKÁROSI 1980, 246) festzustellen, der es m. E. erlaubt, den vorausgehenden Abschnitt relativ selbständig zu betrachten, ohne wesentliche seiner Momente auszuklammern. „Am Ende der sechziger Jahre“, resümiert Szabolcsi innerhalb einer auf die grundsätzliche Ganzheitlichkeit der Literaturentwicklung nach 1945 basierten Gesamtdarstellung, „wirft die wirtschaftlich- gesellschaftliche Entwicklung neue, schwierige Fragen auf, und erwartet von der Literatur auch deren ... sozialistische Beantwortung“ die Literatur erforscht so die „Bedingungen der neuen Existenzweise“ „im Zeitalter des Sozialismus und der technischen Revolution“ (IRODALMI 1981, 182).

Die Zäsuren der Literaturentwicklung sind also eng mit wirtschaftlichen und politischen Entwicklungsprozessen verbunden, sie sind aber auch unmittelbar an den in jenen Jahren entstandenen Werken ablesbar. Die in den fünfziger Jahren bevorzugt veröffentlichte Erzählprosa tendierte dazu, soziale Zielvorstellungen im Sinne des bereits Erreichten in die Realität zu projizieren. Das verband sich mit einer breiten Abschilderung der Wirklichkeit, mit der ausführlichen, handlungsreichen Ausmalung des Erzählten 'in den Formen der Wirklichkeit selbst', aus deren Extensität der Gültigkeitsanspruch der Darstellung resultieren sollte. Man meinte, die Bewegungsgesetze der Gesellschaft zu kennen und führte sie in der Durchsetzung ihrer historischen Notwendigkeit vor. Freilich läßt sich nicht die gesamte Literatur der fünfziger Jahre darauf reduzieren. Doch auch an der Arbeit derer, deren Poetik nicht in diesen einseitig begriffenen tagespolitischen Forderungen aufging, sind entsprechende Spuren zu finden. Andere Werke erschienen erst in den sechziger Jahre, wurden also erst zu einem späteren Zeitpunkt wirksam, während ihre Entstehung bereits hier anzusetzen ist.

Aus der Vielfalt der Prosaliteratur der vierziger Jahre fand nur wenig unmittelbare Fortsetzung. Béládi weist auf drei Richtungen im Romanschaffen

hin, die in den späten vierziger Jahren zur kritischen Aneignung und Fortsetzung offenstanden: Die im Werk von Zsigmond Móricz am deutlichsten ausgeprägte und von László Németh in einigen seiner Werke fortgeführte Richtung des „entdeckenden Realismus“ (die von den genannten auf den reichsten Traditionen aufbauen konnte), die von Déry mit dem „Unvollendeten Satz“ angegangene Entwicklung einer sozialistischen Literatur in großer epischer Form, und schließlich die Verschmelzung der Mittel von Realismus und Surrealismus, wozu die dritte Generation des „Nyugat“ Versuche unternommen hatte (BÉLÁDI 1969b, 389). Diese Tradition ging, ebenso wie der Kontakt zur Weltliteratur, zunächst weitgehend verloren. Die intendierte Durchsetzung eines konsequent sozialistischen Standpunktes in der Kulturpolitik war in ihrer Realisierung mit äußerst dogmatischen wirkungsästhetischen und schaffepoetischen Vorstellungen verbunden.¹⁸ So wird immer wieder vermerkt, daß die sozialistische Literatur schon sehr früh konkurrenzlos blieb und dadurch produktiver Auseinandersetzungen und Entwicklungsanreize seitens anderer Strömungen, aber auch aus der internationalen Literatur verlustig ging.

Mitte der fünfziger Jahre zeichneten sich hier erste Veränderungen ab. Zunächst noch im traditionellen Gewand, im Zeichen konservativer Stilideale, wurden neue Fragen gestellt. Die hier einsetzende Annäherung an die Realität, der wiedergewonnene Blick für reale Konflikte des Lebens, eingeschlossen der politischen Praxis der letzten Jahre, fanden um 1957 auch Umsetzung im formalen Inventar der Werke. Der Vorstoß in Richtung Realität erfolgte zuerst in den weniger kanonisierten Formen, in Reportagen, Skizzen, Novellen, soziographischen Erkundungen. Diese Faszination der Wirklichkeit ist nicht nur im Sinne des „Zeigens, was wirklich ist“, sondern auch der literarischen Entdeckung und Beschreibung tiefgehender sozialer Wandlungen zu verstehen und zieht sich in diesem Verständnis bis in die sechziger Jahre hin.

Zugleich wurde zunehmend nach der Verantwortung, nach den Entscheidungsmöglichkeiten und der Entscheidungsfähigkeit des einzelnen gefragt. Gegenüber den großen Gesellschaftsbildern der frühen fünfziger Jahre wandte sich das Interesse der Gegenwart in ihrer Alltäglichkeit zu. Besonders in den zunehmend Verbreitung findenden Kurzromanen dieser Jahre fand das allgemein in der Literatur artikulierte Problembewußtsein auch strukturell seinen Niederschlag. Gegenüber der extensiven Darstellungsweise des traditionellen Romans wurden hier Mittel entwickelt, die eine prägnante, intensive Erfas-

sung sozialer Realität ermöglichen. „In der neuen geistigen Atmosphäre der sechziger Jahre führte die schriftstellerische Praxis zum Überdenken der Vorstellung von epischer Ganzheit; die früher nur formal betonten Kriterien des Realismus erhielten praktische Gültigkeit“ (BÉLÁDI 1969b, 394). Neben dem Problembewußtsein, das sich in diesen Werken geltend macht, der thematischen und stofflichen Hinwendung zum Alltag und zur jüngsten Vergangenheit, sind sie in ihrer formalen Eigenart interessant: Gegenüber der Forderung nach dem großen realistischen Roman, nach der episch breiten Schilderung der Verhältnisse nehmen sie dezidiert in den Verhältnissen Stellung, wobei sie zugleich den Prozeß zunehmender Entfaltung dieser Verhältnisse zur Totalität reflektieren, ohne ihn formell, in seiner Quantität, aufzunehmen. „Die Mehrzahl der neuen Romane sind nicht den Eindruck der Abgeschlossenheit einer in ihren Einzelheiten und in ihrer Ganzheit bekannten Welt erweckende Abbildungen, sondern Ringen im Kampf mit dem noch nicht hinreichend Bekannten, dem Unausgesprochenen, dem im Dunkel Bleibenden. Auch deshalb kann man den Romantypus der sechziger Jahre 'problemsuchend' nennen“ (BÉLÁDI 1969b, 398).

Im Bewußtsein der Zeitgenossen erschienen die sechziger Jahre als eine äußerst produktive Phase literarischer Entwicklung, als eine Etappe namentlich in der Erzählprosa, die Verheißungen einer Perspektive weckte, wie sie sie so in der Literatur des folgenden Jahrzehnts nicht widerfanden. „Aufsätze, die sich mit dem ungarischen Roman oder der Erzählung, d.h. mit künstlerischer Prosa beschäftigen“, stellt Béládi 1976 fest, „beschwören häufig die jüngste Vergangenheit herauf: die Werke und Erfolge der sechziger Jahre. (...) Wir gestehen damit ein, daß wir die Fortführung des hoffnungsvollen Aufschwungs in den sechziger Jahren nicht so recht sehen, das Gefühl breitet sich aus, daß der ungarische Roman mehr versprochen hat, als bis heute erreicht worden ist. Damals erschien das Wirklichkeitsmaterial, das im Roman verarbeitet wurde, reicher, das Weltbild in den Werken moderner, der Einsatz unterschiedlichster romantischer Mittel erweckte Hoffnungen selbst bei solchen skeptischen Geistern, die strengste Maßstäbe anlegten.“¹⁹ Freilich, Béládi weist selbst darauf hin, die Erwartung war auf eine Fortführung dessen, was man als so verheißungsvoll einschätzte, gerichtet (vgl. TIZENÖT 1974, 63) und basierte auf Kriterien, die von jener Literaturetappe abstrahiert waren.²⁰

Selbst wo man sich später von solchen konfrontativen Wertungen distanzierte, wo die Veränderungen in der Literatur der siebziger Jahre bereits nicht mehr nur negativ formuliert werden können, bleibt der Hinweis auf die Leistungen und den Reichtum dieser literarischen Epoche bestehen. „Vielleicht rührt es daher, daß wir mit gewisser Nostalgie an den Anfang, die Mitte der sechziger Jahre denken: damals hatte die Literatur noch Bedeutung, Pathos; ihre Werke deckten etwas auf, sprachen etwas aus, waren von packender Spannung. Wir erinnern uns voller Heimweh an die Debatten, die um die in schneller Folge erscheinenden Werke entbrannten, auch an den Zusammenprall der Meinungen, an die scharfen Gegensätze.“ (BÉLÁDI 1981, 148) Die Literatur war wieder öffentliche Angelegenheit geworden, auch in nüchternerem Ton gehaltene historische Rückblicke würdigen dieses öffentliche, politische Engagement. (TIZENÖT 1974, 62; POMOGÁTS 1982, 61; IRODALMI 1981, 182) Doch wird die Sicht auf das literarische Leben und die Literaturproduktion der sechziger Jahre auch als Problem des eigenen Standorts, des eigenen Werdens bewußt: Man müsse „hinzufügen, daß heute diejenigen beim Gedanken an die geistige Atmosphäre der sechziger Jahre Nostalgie empfinden, die damals jung waren.“ (BATA 1979, 149) So sei es vielleicht erforderlich, „diese Werke... heute...aufs neue zu lesen, um zu sehen, ob wirklich jedes von solchem Wert ist, wie wir uns dessen entsinnen.“ (SZABOLCSI 1981, 153)

Ausgehend von diesem Periodisierungsverständnis wurden hier Werke ausgewählt, die wesentliche Positionen in diesem Zeitraum vertreten und die sowohl Grundsätzliches im Anliegen wie auch die Breite des Spektrums der Fragestellungen und künstlerischen Konzeptionen wenigstens andeuten können. Die Auswahl orientierte sich dabei an zeitgenössischen Diskussionen um einzelne Werke, ebenso an der symptomatischen Wertschätzung anderer Werke und Autoren wie auch an späterem vertieften Verständnis jenem Zeitraum angehörender Werke im Kontext sich abzeichnender größerer nationalliterarischer Entwicklungszusammenhänge und eines vertieften Begreifens der Funktionen von Literatur in der Gegenwart.

So sind die vorgestellten Werke von unterschiedlichem ästhetischen Wert – ein Tatbestand, der die eben erwähnten Akzentverschiebung in Literaturkritik, -wissenschaft und Kulturpolitik widerspiegelt und der in den Einzeluntersuchungen deutlich wird. Es wurde sowohl ausgewählt, was als Leistung aus heutiger

Sicht Gültigkeit behält, als auch, was – durchaus in Abweichung davon – geeignet ist, das Spektrum des Romanschaffens der sechziger Jahre zu dokumentieren.²¹ Eingehend vorgestellt werden im folgenden Romane mit Gegenwartsthematik von Imre Sarkadi (Feigheit, 1960), Lajos Mesterházi (Der vierbeinige Hund, 1961), Endre Fejes (Schrottplatz, 1962), Magda Szabó (Pilatus, 1963), Gyula Fekete (Der Tod des Arztes, Die treue Frau und das schlimme Weib, 1963), József Darvas (Trunkener Regen, 1963), Ferenc Sánta (Zwanzig Stunden, 1964), Sándor Somogyi Tóth (Du warst ein Prophet, mein Herz, 1965), Miklós Mészöly (Der Tod des Athleten, 1966), György Konrád (1969). Besondere Berücksichtigung innerhalb des mit der stofflich-thematischen Eingrenzung gezogenen Kreises fanden daneben Arbeiten von Fekete, Galambos, Galgóczi, Hernádi, Jókai, Kertész, Mesterházi, Molnár, Moldova, Sarkadi, Szabó, Szász und Vészi, darüber hinaus in den sechziger Jahren und ihrem Umfeld erschienene Werke von Cseres, Déry, Mészöly, Ottlik, Örkény u.a..

Diese Auswahlprinzipien, das dahinterstehende Verständnis des Zusammenhangs von gesellschaftlicher Entwicklung und Literaturprozeß lassen es angebracht erscheinen, die Werke zunächst in der Reihenfolge ihres Erscheinens zu untersuchen. Mitunter divergieren der Zeitpunkt der Abfassung und der des Erscheinens (unter den ausführlich Vorgestellten bei Mészöly, Szabó, Konrád). Die aktuelle Gegenwart des Autors, wie sie in das Schreiben mit Eingang fand, ist damit eine andere als die im Kontext seiner Verbreitung, dieser Umstand muß bei seiner Deutung und Wertung berücksichtigt werden. Hier wurde dennoch für die mit der Jahreszahl im Buch gegebene Abfolge entschieden, weil ein Werk erst sein spezifisches „Leben“ beginnt, wenn es zur Rezeption zugänglich ist, wenn es in den Prozeß jener Umverteilung von Erfahrung, der oben beschrieben wurde, eintritt.

2. Einzeluntersuchungen

2.1. Suche nach Lebensgenuß im Konflikt zwischen eigener Kraftentfaltung und Genuß punktuell vorhandener zivilisatorischer Möglichkeiten. Imre Sarkadi: Feigheit

Sarkadis Kurzroman wurde 1961 veröffentlicht.¹ Er erzählt die Geschichte einer möglichen Liebesbeziehung, die jedoch schnell ein Ende findet. Die Titelgestalt² opfert ihre Gefühle der Sicherheit ihres bisherigen Lebens auf, dessen Kompromisse und dessen Leere sie durchaus durchschaut und aus dem sie von Zeit zu Zeit auszubrechen versucht – so auch zu Beginn des erzählten Geschehens, als sie, an diesem Morgen gerade dreißig geworden, mit dem Auto physisch und geographisch für eine Weile aus der Enge ihrer Ehe mit Bence, einem gut verdienenden Bildhauer, zu entkommen versucht. Sie begegnet einem Jugendfreund, der sie wiedererkennt und sich aufs neue in sie verliebt. Sie kann der von ihm ausgehenden Faszination nicht widerstehen. Pista, jener junge Mann, besitzt Willenskraft, Entschlossenheit und ungetrübte Urteilsfähigkeit und erscheint im Gegensatz zu Évas Bekanntenkreis als die Verkörperung von Zielgewißheit und einem durch Arbeit sinnerfüllten Leben. Für kurze Zeit scheint für Éva an seiner Seite der Ausbruch aus ihrem Dasein als schönes Beiwerk, der Beginn eines anderen, ehrlicheren Lebens möglich. Entgegen ihrem in der Geschichte mehrfach unter Beweis gestellten physischen Mut schreckt sie aber vor den materiellen und sozialen Konsequenzen dieses Schrittes (ebenso wie vor dem direkten Vollzug des Bruchs mit Pista) zurück. Sie läuft ihm auf der Straße davon, zurück in ihr Leben mit Geld und Balatonvilla und zunächst erst einmal in die Arme eines „alten Verehrers“ – im vollen Bewußtsein der moralischen und „biographischen“ Konsequenzen dieser Entscheidung.

Aufbau und Erzählweise

Das Erzählte umfaßt einen Zeitraum von vier Tagen. Éva, die Hauptfigur, deren Leben hier an einen möglichen Wendepunkt gerät, spricht selber. Die Worte ihres Berichts sind aus einem minimalen Abstand zum Geschehen heraus formuliert. Sie haben den Ton privater Mitteilungen, die spontan das Verhältnis des Erzählers zu seiner Umgebung aussprechen – fast verbietet es sich schon, diese Mitteilungen, wenn nicht im Sinne einer Kategorie der Beschreibung des Textes, als Erzählen zu bezeichnen - der Text bietet sie wie ein Protokoll der Gedanken jener Figur dar. Erzählzeit und erzählte Zeit gleiten so bis zur Deckungsgleichheit aufeinander zu. Es wird gleichsam aus dem Moment des Erlebens heraus erzählt. Kein Zuhörer, keine Instanz, der das Gewissen gegenüberstünde, ist hier benannt. Es wird geradlinig, in der Reihenfolge der Ereignisse erzählt. Der Text setzt mit dem Erwachen Évas am Morgen ihres Geburtstages ein: „Morgens, als ich aufwachte, stand eine Schale gelber Rosen auf dem kleinen Tisch, daneben eine kleine silberne Armbanduhr – eine antike Nachahmung – und ein französisches Buch über das Leben von Lamarck, das Werk eines völlig unbekanntens Autors. Da fiel mir ein, daß ich dreißig Jahre alt bin. Es mußten mindestens fünfzig gelbe Rosen sein, sie waren kurzstielig wie diese Sorte im allgemeinen, und dufteten betäubend, vielleicht hatte dieser Geruch mich geweckt. Die Uhr gefiel mir nicht sonderlich, tragen kann man so etwas unmöglich - alberne Angeberei. Das Buch aber ...mein Gott, von Lamarck weiß ich nur, daß er sich mit allen möglichen Urtieren befaßt hat. Wo zum Teufel hatte mein Mann dieses Buch aufgetrieben, und warum gerade das? (...)“ (581*)³ und endet: „Und während ich das Muster des Teppichs vor mir betrachtete, sah ich, daß das jetzt immer so sein wird, bis ich alt werde und sterbe.“ (670) Hier wird nichts Verschwiegenges aufgedeckt, nichts Verräterisches bloßgestellt. Ruhig und klar wird eine Geschichte erzählt, läßt der Autor eine Figur das entworfene Geschehen erzählen. Keine Schnitte, Einblendungen und freien Assoziationen vermitteln den Zugang zu Hintergründen der Fabel oder ins Innere der Akteure: was die Ich-Erzählerin mitteilt, ist logisch folgerichtig und bietet sich bei jeweiligem Anlaß zur Mitteilung an. Sarkadi versteht es,

in kurzen Sätzen und Gesten der Figuren deren Inneres aufzudecken, in ihren Handlungen und Bewegungen sie sich offenbaren zu lassen.⁴

Die Zeichnung der Umgebung erfolgt mit wenigen Strichen, die mit scharfem Blick ausgewählt sind. Ein nüchterner, urteilsfähiger Erzähler spricht, der, wüßte man nicht um seine Stellung innerhalb des erzählten Geschehens, mit der Selbstverständlichkeit, mit der er seine Sicht der Welt ausspricht, als auktorialer Erzähler erscheinen könnte. Der Text ist von äußerster Prägnanz.⁵ Die knappen, sachlichen Feststellungen der Ich-Erzählerin schließen deren Werturteile sofort deutlich ein. Die kurzen beschreibenden Mitteilungen, die zunächst unmerklich in das dargestellte Geschehen hineinführen und die hinsichtlich des Erzählten u.a. die Funktion haben, die Gegenständlichkeit der erzählten Welt zu entwerfen, diese als Raum und in ihrem zeitlichen Bezug zu erschaffen und sie dabei zugleich in ihrem Bezug auf den Erzähler sichtbar werden zu lassen, werden unversehens zu inneren Gedankengängen, die das Wahrgenommene kommentieren oder – selten und knapp – weiter in die Vergangenheit der Hauptfigur zurückweisen.⁶ Obwohl sehr sachlich erzählt wird, auf Vorgänge orientiert, mit nur wenigen Worten zu den Umständen, gerade bis zur knappen szenischen Vergegenwärtigung des Geschehens, erscheint jedoch die Atmosphäre der jeweiligen Situation sehr deutlich⁷. Was sich objektiv, von der Seite des Geschehens her als Konflikt zusammenballt, deutet sich in der Stimmung der Erzählerin oder, oft nicht einmal so weit in deren Inneres gehend, in einer gleichsam zufälligen Beobachtung der Umgebung, Bemerkung o.ä. an.⁸ Ähnlich gerät das, was von ihrer Seite aus zunächst Beobachtung einer Situation und namentlich Feststellung ihres inneren Zustandes ist, zugleich zu einer verallgemeinernden Einschätzung, ohne daß die Figur deshalb aber philosophisch zu reflektieren begänne.⁹

Im Unterschied zu etlichen anderen später entstandenen Werken der sechziger Jahre werden hier nicht so sehr die Reflexionen einer Figur ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, sondern vorrangig eine Handlung entwickelt. Nicht die innerliche Bewältigung eines wesentlich zuständlichen Lebens oder der eigenen Vorgeschichte, sondern die Entscheidung in diesem Konflikt wird verfolgt, indem die Hauptfigur erzählt und dabei ihr bewußtes Inneres aufdeckt. In der beschriebenen Weise wird geradlinig, aus der Sicht der Hauptfigur wiedergegeben, eine Geschichte erzählt. Alles ist dabei auf die Entfaltung des Konflikts konzentriert, nur ganz sparsam wird, gleichsam

im Umfeld der Handlung, eine umgebende gegenständliche und soziale Welt zum Entstehen gebracht.

Die Forderung, der die Figur nicht genügt, ist es, ein eigenes Leben aus eigener Kraft zu beginnen. Die Vernachlässigung ihrer potentiellen Möglichkeiten, die zu Besserem nutzbar wären, ist Évas eigentliche „Schuld“. Sie hatte einmal begonnen, Medizin zu studieren, sie war eine ausgezeichnete Schwimmerin, die in landesweiten Wettbewerben startete. „In meiner Erinnerung waren Sie immer ein Mädchen, das sich alles verschafft, was es will und sich nie mit etwas zufrieden gibt“ (590), charakterisiert sie Pista, an die gemeinsame Zeit an der Universität zurückdenkend. Sie 'versuchte sich ein bißchen in der Kunst', „jedenfalls interessierte mich die bildende Kunst“ (626). Dem steht zu Beginn der Geschichte ihr gegenwärtiges gesichertes, doch ein wenig leeres Leben gegenüber. „Seit Jahren weiß ich, daß sich unsere Ehe langsam zu zwei Arten von Egoismus entwickelt hat. Basis seines Egoismus ist, daß ich schön bin, ihn dekoriere und dabei lobe; Basis meines Egoismus, daß er viel Geld verdient und ich mir schlechterdings kaufen kann, was ich will.“ (581)¹⁰

Die Begegnung mit Pista läßt in ihr das Bewußtsein dieser vertanen Möglichkeiten lebendig werden.¹¹ Der junge Mann, dessen Jugendliebe zu ihr wieder erwacht, scheint die Möglichkeit eines Neubeginns zu verheißen.¹² „Gestern, als ich dir begegnete und plötzlich dem Wort Liebe gegenüberstand, erschrak ich tief. ...warscheinlich habe ich schon lange auf dich gewartet.“ (626*) Doch in dieses Gefühl mischt sich das Bewußtsein ihrer sozialen Situation: „Ich bin so froh, daß du da bist, ich liebe dich, aber... du mußt mir verzeihen, ich werde feige, wenn ich an morgen denke. (...) Die Schlange, das Messer, hundertvierzig Stundenkilometer Geschwindigkeit, oder daß ich, wenn es sein muß, vom ersten Stock herunterspringe... das alles ist Sache eines augenblicklichen Nervenzustandes. Vor Menschen, Tieren, vor der Natur habe ich keine Angst, auch vor dir nicht, doch jetzt gibt es etwas, wovor ich mich fürchte.“ (626)

Für Augenblicke geht sie immer wieder in dieser neuen Situation auf, überläßt sich dem Lauf der Dinge. Der Beginn von etwas Neuem, Eigenständigen, Vergessengeglaubten scheint möglich. Die Liebe Pistas, jenes Gefühl seinerseits, das er als Liebe versteht und das seine Schritte lenkt, fordert auch sie ständig zu neuen Schritten heraus. Seine Hartnäckigkeit, ihr nicht nur seine Liebe zu erklären und sie um ihre Hand – und sofortige Scheidung

– zu bitten, sondern auch darauf zu bestehen, alle seine sehr wichtigen, seine berufliche Laufbahn mitentscheidenden Schritte nach ihr zu richten, von ihr, von ihrer Zustimmung abhängig zu machen, schafft für sie immer wieder unvorhergesehene Situationen. Éva erwartet weniger, aber auch Einfacheres¹³. Pistas konsequentes Bemühen, von nun an ein gemeinsames Leben aufzubauen, seinen neuen Lebensabschnitt gemeinsam mit ihr zu beginnen, führt Éva unweigerlich zum Konflikt mit der Realität und zu dem Zwang, praktische Entscheidungen einzugehen. Der Besuch in der Genossenschaft, in der Pista eine Stelle antreten würde, wird für sie zu einem einzigen Alptraum.¹⁴ Unter den Bedingungen, unter denen der Chefagronom und seine Familie leben und sie mit 'einem ganz einfachen Essen' bewirten, kann sie sich nicht vorstellen zu leben. „Es waren drei Räume, wie ich feststellte, aber alle waren vollgestopft mit Möbeln, um den Tisch reihten sich unbequeme Stühle, und ich konnte mir kaum vorstellen, daß sich in dieser Wohnung jemand wohlfühlte.“ (637) Pista macht seine Entscheidung von ihr abhängig. Ihre Ablehnung bedeutet für ihn die Ablehnung dieser konkreten Möglichkeit, für Éva erneut einen kurzen Aufschub. Pista ist bereit, sich eine Stelle in Pest zu suchen – um Éva die Möglichkeit zu geben, zu arbeiten. Nach einem halb in vorgetäuschter, halb in wirklicher Unbeschwertheit und Ausgelassenheit am Balaton verbrachten Abend ist die Konfrontation mit der Zukunft endgültig unausweichlich.

Éva schlägt Bence die Scheidung vor. Weniger ein klarer Entschluß als vielmehr ihre Gereiztheit setzt in ihr die Energie zu diesem Schritt frei. Der Vorwurf der Feigheit, das verbale Aufbegehren dagegen und das eigene bessere Wissen bestimmen dieses sich im Kreise drehende Gespräch. Bence bietet ihr eine Einigung unter Gentlemen an. Der Vorschlag bleibt unabgewiesen zwischen ihnen stehen.

Ebensowenig führt zunächst das Wiedersehen mit Pista zu einem Ergebnis. Der junge Mann wäre in seinen Gefühlen für Éva bereit, sich mit jenem Kompromiß abzufinden. Éva versucht noch einmal zu beweisen, daß sie nicht feige sei – sie zerkaut und verschluckt eine Raupe. Der Auftritt führt dazu, daß nun auch Pista den uneingestanden Vorwurf der Feigheit ihr gegenüber zugeben muß.¹⁵ Der Hoffnung auf einen Entschluß, der noch langsam reifen könnte, ist damit ein Ende gesetzt. „Ja,“ gab ich zu, da er nach wie vor schwieg, „im Grunde bin ich feige. ich bin zu feige, mein Leben im Wohlstand aufzugeben, das Auto, die Villa, die Auslandsreisen,

und alles das, was noch dazugehört... Ich bin feige. Ich wage es nicht, es auf mich zu nehmen, dir für eine lange Zeit eine gute Frau zu sein, dir bei deiner Arbeit zu helfen, selbst auch zu arbeiten, Kinder zur Welt zu bringen... Ein Kind wünsche ich mir auch nicht gerade, ich bin gestern dreißig geworden. Es wäre zu spät. Ich wage es nicht, es auf mich zu nehmen, mit dir auf das Staatsgut zu gehen, bei dem Agronomehepaar sonntags zu Mittag zu essen und mit der Frau zu besprechen, was ich für den Winter einmachen, wie ich die Gurken sauer einlegen soll. Bence hat recht: Ich bin feige. Aber deine Geliebte werde ich sein, solange du meiner nicht überdrüssig bist." (666/67*)

Nur die im letzten Satz angesprochene Möglichkeit bleibt noch offen. Pista glaubt zudem noch an die Fortsetzbarkeit des rationalen Dialogs. Doch nichts mehr ist unbestimmt-offen, die verheißungsvolle Ungewißheit der Zukunft, des Ausbruchs aus der Konfrontation mit der Gegenwart besteht nicht mehr. Die wählbaren Möglichkeiten sind benannt und verlangen eine Entscheidung. Éva, wie eingangs schon zusammengefaßt, entzieht sich ihr.

So ist dieses Ende moralisch ein Ende – physisch und sozial gibt es für die Hauptfigur keinen tragischen Ausgang der Geschichte. Deren Ende ist eher traurig zu nennen. Es gewinnt sein Gewicht dadurch, daß die Erzählerin klug genug ist, alles folgende vorauszusehen.

Zur Darstellung individueller Entwicklung

Dieser Roman wurde „um des moralischen Urteils willen geschrieben“ (BÉ-LÁDI 1969a), auf dieser Ebene erfolgt die Konfrontation beider Lebenshaltungen. Die in ihrer eigenen Spannung vergegenwärtigten Situationen und der kurze zeitliche Rahmen des Geschehens pointieren diesen Konflikt. Und als moralische Forderung ist der Anspruch, der Éva mit Pista gegenübergestellt wird, berechtigt. Die Kritik ihrer Lebensform, die Sarkadi in diesem Werk formuliert, trifft. Das Gegenbild dieses Lebens jedoch bleibt blaß. Es wird im Text kaum entfaltet – immer, wenn Pista auf seine Pläne zu sprechen kommt, teilt die Erzählerin mit, es reichte ihr schon, daß er neben ihr saß oder daß sie gerade nicht zuhörte, weil alles so fern schien oder sie gerade in ihr Inneres hineinlauschte. Über den Anspruch hinaus, den es sich selbst gegenüber zu erheben gälte – ein neues, aufrichtigeres, selbstbestimmtes Leben zu

beginnen – ist dieses Gegenbild kaum konkretisierbar. Das „Wie“ seiner sozialen Realisation bleibt offen.

Pista ist zunächst der Gegenentwurf zu Évas Leben, ein Mensch, der zielstrebig sein Leben aufbaut, der alle seine Potenzen nutzt und alle ihm gegebenen Möglichkeiten ergreift, um ein produktives Leben darauf zu gründen. Er erscheint als eine Verkörperung freier und schöner menschlicher Entwicklung¹⁶. Eine Utopie und ein sehr irdisches Begehren und Geben-Wollen verschmelzen in dieser Gestalt. Er bedeutet in der Struktur der Fabel auch den Einbruch des Lebens in die Künstlerwelt. Während die Abendgesellschaft darauf wartet, daß etwas „geschehen“ möge, während sie versucht, einen Zufall zu organisieren (597-603), handelt er. Évas Weg durch die räumliche Dimension der entworfenen Welt führt an seiner Seite nicht mehr wie auf ihren Fluchten mit dem Auto einfach durch eine „schöne Landschaft“, sondern plötzlich durch unvollkommene Kulturlandschaften an einen konkreten bewohnten Ort, der nach seinem eigenen Gesetz lebt – die erzwungene Innenansicht wird zum Alpdruck. Ebenso führt Pistas Erscheinen dazu, daß Éva mehr über ihre langjährige Haushälterin erfährt. Teils ist er unmittelbarer Auslöser, indem er Annuskas Dienstmädchensein verurteilt – er hält ihre frühere Fabrikarbeit für ehrlicher und ehrenvoller – teils, indem sein Erscheinen den Auftakt zu Annuskas Eröffnungen Éva gegenüber gibt. In Annuskas Geschichte wird Évas Dasein wie in einem Nebenmotiv noch einmal wiederholt. Sie verkörpert so das alltäglichere Modell eines an Äußerlichkeiten orientierten Lebens. Annuska hat sich im Laufe der letzten drei Jahre eingekleidet, „inzwischen kann man mit mir überallhin ausgehen“ (653), sagt sie befriedigt. Doch nun erwartet sie ein Kind, und ihr Liebhaber will sie heiraten. „...wie soll ich ihn heiraten, wenn er noch nicht einmal eine Wohnung hat“, klagt sie Éva ihr Leid. Éva verschließt sich. Annuska wird schließlich heiraten.

Hierhinter steht keine Verheißung eines sinnvolleren Lebens – die Situation der Haushälterin bedeutet zunächst nur das Ende des Daseins in einer Nische. So ist es im Textzusammenhang ein Gegenbild zu einem Leben an Pistas Seite; zugleich wird auch hier die Aufgabe der Sinnggebung des eigenen Lebens verweigert. Und wie später Éva findet sich auch Annuska mit dem sich für sie von außen, durch fremden Entschluß ergebenden Gang der Dinge ab. Und wieder trifft eine moralische Kritik die Heldin: Évas eigene Berührungen mit den Schwierigkeiten eines selbständigen, weniger gesicher-

ten Lebens haben hier nicht einmal zum Verständnis für den anderen Menschen geführt.

In der Konzentration auf die moralische Sichtweise wird der Werdegang der Figuren nur durch wenige äußere Angaben umrissen.¹⁷ Wichtiger sind die Ergebnisse ihrer inneren Entwicklung. Läßt man sich einmal darauf ein, daß die subjektive Erzählzeit und die historische Gegenwart beim Schreiben des Buches als einmal deckungsgleich anzusetzen sind, ist Éva um 1930 geboren. Sie studierte nach dem Abitur in Debrecen drei Jahre lang Medizin und hat neun Jahre Ehe mit einem gutbezahlten Bildhauer hinter sich. Pista hat nach sieben Jahren Fernstudium ein Ingenieursdiplom erworben, war einmal ein Jahr lang Student und müßte, da er nach Abbruch eines Direktstudiums militärdienstpflichtig war, etwa 1932 geboren sein. Setzt man diesen Gedankengang fort, so ist beider Lebenshaltung durch ihre jeweiligen Erfahrungen in den fünfziger Jahren, die sie unzweifelhaft bewußt reflektiert haben, mitbestimmt worden. (Auch Pistas Lebensanspruch wird vor diesem Hintergrund formuliert!) Vorrangig mitteilenswert scheint aber der Konflikt zweier Lebenseinstellungen, wesentlich ist die moralische Kritik an Évas leerem Leben. Die Konzentration darauf verstärkt das Gewicht des Urteils.

Innerhalb der dargestellten Welt hängt alles wesentlich von den Entscheidungen der Individuen ab, und vor allem das Urteil über ihre moralische Qualität ist wichtig. Es interessiert also, anders formuliert, nicht, was dazu geführt hat, daß diese Individuen gerade zu dem wurden, was sie nun sind – ihnen wird die Verantwortung dafür abverlangt, daß sie gerade so sind. Gefragt wird, ob sie alles herausgearbeitet haben, was möglich war, ob ihr Leben so wertvoll war, wie es ihnen möglich war. „Wie soll man leben?“ steht im Mittelpunkt dieses Werkes.

Die erzählerische Verknappung der epischen Welt hat Sarkadi den Vorwurf eingetragen, in seinen letzten, allesamt derart angelegten Werken fehle (um eine der deutlichsten kritischen Stellungnahmen zu zitieren) „die Epoche, das Ringen mit den wirklichen Fragen des Landes. Die Hauptgestalten beschäftigen sich mit ihrer Einsamkeit, mit dem bitteren Genuß ihres moralischen Todes, die übrigen, die angeblich positiven 'Gegenfiguren' einbegriffen, setzen ihnen keinen einzigen gewichtigen, wirklich heutigen, wirklich gültigen Gedanken entgegen, noch weniger Handlungen. Nicht nur die Arbeit [im Orig. kursiv, J.B.] (die einfache und die komplizierte, die auf fachspezifische und die gesellschaftsorganisierende Arbeit, überhaupt jede Art von Arbeit)

bleibt außerhalb der Welt dieser Romane und Theaterstücke, und auch das Denken über konkrete Fragen und jedes einfache und komplizierte Verhältnis, das sich mit der Arbeit, mit der wirklichen Gestaltung des wirklichen Lebens verbinden könnte, bleibt draußen;(…)“ (MÁRKUS 1962, 1097/98). Der Autor wird hier für die Deckungsungleichheit seines Werkes mit einer literaturtheoretischen Erwartungshaltung zur Rechenschaft gezogen, von der ausgehend sich die im Roman beschriebene Beziehung als „jedes sinnvollen Inhalts und jeder Verantwortlichkeit bare augenblicklich-biologische Beziehung, die freilich öde ist“, las. (1098) Der Zitierte war nicht der Einzige, der die „außergesellschaftliche Atmosphäre“ des Konflikts bemängelte. (GONDOS 1966, 14)¹⁸ Béládi sprach später von der „befreienden Wirkung“ gerade dieses Werkes. „Sarkadi brach als einer der ersten mit dem politische und Klassenbegriffe einseitig umsetzenden Romantyp.“ „Feigheit“ versuche gerade, „ die Akteure in menschlicher Unmittelbarkeit abzubilden“ (BÉLÁDI 1969a, 32)⁴³.

In ähnlicher Weise ist das Bild der Sozietät, das hier entworfen wird, zeitlos-bestimmt. Aus wenigen Bezügen zur historischen Zeit und scharf umrissenen Augenblicksbildern entsteht das Bild einer durch Einkommen, Arbeits- und Lebensbedingungen, soziales Prestige gegliederten, hierarchisch aufgebauten Gesellschaft, die in einer zeitlosen Gegenwart angesiedelt ist. Évas Biographie könnte auch zum Zeitpunkt der damaligen historischen Gegenwart beginnen und irgendwo in deren Fortsetzung, in ein „Später“ hinein so enden, wie sie bei Sarkadi zu lesen ist. Es tut sich ein „Heute“ auf, das der politischen Geschichte weitgehend enthoben ist und sich in Richtung auf ein „Früher“ und ein „Später“ hin verlängert, um so die Konflikte der Gegenwart schärfer auf ihren moralischen Kern hin konzentriert zu sehen.

Das Werk, so Ráfis Hajdu, stelle „in erster Linie ... eine grausame und gnadenlose Persönlichkeitskritik dar.“ (HAJDU 1873, 125) Mit Éva finde ein begabter, zu vielem fähiger Mensch den Untergang, und „ihre eigene Schwäche, ihre Feigheit ist das ausschließliche [i.Orig. kursiv, J.B.] Hindernis für ihre Selbstverwirklichung.“ (156/57) Eben dies aber ist m.E., wie oben bereits angedeutet, fraglich. Hier trifft die Untersuchung auf eine Grenze der analysierten Darstellungsweise. Bei Hajdu, der den Roman in seiner Darstellung in den Gesamtzusammenhang des Lebenswerkes einordnet und dessen Auffassung unter dem hier interessierenden Aspekt als für die jüngere

Literaturkritik repräsentativ angesehen werden kann, heißt es weiter: „Sie ist unfähig, eine im Vergleich zu der ihren ärmlichere, kärglichere, aber schöpferische, produktive, sinnvolle Lebensform anzunehmen. Sie verliert sich, sie versinkt in jenen glänzenden Morast, in dem sie gelebt hat.¹⁹ Damit ist die Auffassung des Autors über die Situation m.E. kongenial zusammengefaßt. Doch ist die höhere Sinnerfülltheit und Produktivität dieses denkbaren neuen Lebens so sicher? Pistas umsichtige Liebe legt nahe, daß er beim Erwerb dieser Selbständigkeit, bei der Entfaltung der praktischen Fähigkeiten dazu helfen, Unterstützung bieten würde. Kritisiert wird, daß Éva nicht einmal bis zu diesem Entschluß, bis zum Ausbruch aus ihrem Dasein als schönes Schaustück gelangt, dessen Konsequenzen nicht zu tragen bereit ist. Aber worauf gegründet sollte sie praktisch etwas anderes tun? Sie lebte neben einem Mann und von dessen Einkommen, der vielleicht ehrenwerter als Bence ist und um den sich zu kümmern, dessen Leben zu teilen einfach wegen der schlechteren materiellen Umstände mehr Mühe bedeutete. Welchen eigenständigeren Beitrag bedeutete das? Ihr Bild von ihrer möglichen Zukunft ist durchaus realistisch.²⁰ Die Sinnerfülltheit dieser traditionellen (Haus-) Frauenrolle gerät hier offensichtlich außerhalb des Blickfeldes.“ (666/67, 669)²¹ Die Lebensform an der Seite des gutbezahlten Künstlers wird kritisiert, und innerhalb dieser Évas Haltung. Die gesamte Fabel ist so weitgehend darauf angelegt, daß für die Verhandlung der Umstände des (ja verweigerten) möglichen Wandels kein Raum mehr bleibt.

Auf dieser zweiten (nicht durchgängig vom Text her aufgebauten) Ebene offenbart sich die doppelte Tragik der Figur im Mangel an einer objektiven Basis zum Ausbruch. Die Härte des Urteils, das schließlich ausgesprochen wird, bleibt dennoch bestehen: Évas völliger Rückfall, ihr Versinken in den Abgründen der doch als unbefriedigend empfundenen Lebensform entwerten auch die eben vorgetragenen Einschränkungen wieder: solange sie zauderte, eine reale Möglichkeit suchte, galten diese, nun jedoch nicht mehr. So wird primär auf die „inneren“ Bezüge des individuellen Lebens gesehen, die realen Bedingungen dafür scheinen zu diesem Zeitpunkt sekundär, ihre Realisation eine Frage der nahen Zukunft, eine Frage auch des individuellen Einsatzes ALLER.

2.2. Umbau literarischer Vorbildfiguren zur Figur des Fragestellenden. Infragestellen der Urteilskompetenz durch eine vielgestaltige Wirklichkeit. Lajos Mesterházi: Der vierbeinige Hund

Mesterházi's Kurzroman erschien 1961. Zu diesem Zeitpunkt war der Autor bereits durch Erzählungen, mehrere Romane und ein Theaterstück sowie - im Bewußtsein der Öffentlichkeit vielleicht noch stärker - durch seine Tätigkeit als Publizist und Redakteur bekannt. Sein Engagement im politischen Leben des Landes hatte seine schriftstellerische Laufbahn entscheidend mitgeprägt, und "seine Auffassung von der Literatur als Werkzeug unmittelbaren Wirkens im öffentlichen Leben bestimmt(e)", wie István B. Szabó später zum Schaffen Mesterházi's äußerte, "auch den Charakter seiner Epik" (SZABÓ B. 1969, 305). Eben als Exempel eines in programmatischer Weise engagierten Literaturmachens sowie wegen der breiten formalen Resonanz, die das Werk bei der Kritik fand, ist "Der vierbeinige Hund" im Kontext der Fragestellung auch von Interesse.

Neben dem Bestreben, klärend einzugreifen, zeugt die Struktur seiner Werke in dem hier untersuchten Abschnitt der Entwicklung von Gespür für veränderte Wirkungsbedingungen der Literatur im sich wandelnden politischen Umfeld, im Prozess der sogenannten Konsolidierung, auf die er in geradezu operativer Weise zu reagieren versuchte. Aufklärerische Intention und subjektive Betroffenheit eines politisch engagierten Menschen angesichts der jüngsten Geschichte (wie es Wéber damals formulierte /WÉBER 1966, 36/) machen sich in seinen Werken aus dieser Schaffensperiode nebeneinander geltend. Die Realisation beider Impulse in entsprechenden wirkungsästhetischen Ansätzen wird in der Struktur der Werke immer wieder recht gegenläufig bemerkbar. Hatten die zuvor entstandenen Prosaarbeiten Mesterházi's ("Ein paar Schritte bis zur Grenze", "Höllenfahrt") zu Grundfragen der Geschichte des 20. Jahrhunderts Stellung genommen und das sozialistische Geschichtsbild in dramatisch-naiven Geschichten illustriert, so wendet sich der Autor im "Vierbeinigen Hund" nun einem scheinbar viel kleineren Problem in der unmittelbaren Gegenwart zu²².

Zum Aufbau des Werkes

Bereits äußerlich ordnet sich der "Vierbeinige Hund" in die in den späten fünfziger Jahren einsetzende Welle von Kurzromanen ein. Formal wird hier ein unbekannter Zusammenhang erkundet. Momente einer detektivischen Suche überlagern sich mit solchen einer kritischen Überprüfung des Selbstverständnisses der diese Ermittlungen anstellenden Hauptfigur. Diese "Fahndung" wurde auch von der zeitgenössischen Kritik als das Neuartige in diesem Buch vermerkt. Hier, nicht in den (sehr vielen) aufgeworfenen moralischen Fragen läge, wie Kockás schrieb, das Wesentliche, in jenem "Kampf mit der Wirklichkeit und für deren tieferes und wahres Begreifen" (Kockás 1961)²³. Das Werk ist also in doppeltem Sinne von soziologischem Interesse: Zum einen belegt die zeitgenössische Diskussion nicht nur die besondere öffentlichkeitskonstituierende bzw. andere Formen von Öffentlichkeit ersetzende Rolle der Literatur in Ungarn als sozialistischem Land, sondern auch das Maß möglichen bzw. in der offiziellen Publizistik als produktiv eingeschätzten Problematisierens. Zum anderen ist in der relativ einfachen Grundstruktur des Werkes gut erschließbar, wie ein traditionelles, in Details überarbeitetes Weltbild in einen modernisierten kompositorischen Kanon eingefügt wird.

Wie in den vorangegangenen Werken des Autors sind auch im "Vierbeinigen Hund" Hauptakteur und Erzähler identisch. Über das Medium des Ich-Erzählers wird der Prozeß einer Verunsicherung und kritischen Selbstprüfung vorgeführt. Der Erzähler, der zunächst seinen Gedanken im Genuß des Erreichten nachhängt und dann durch zur künstlerischen oder publizistischen Aufarbeitung verlockende Beobachtungen sowie durch Konflikte mit seiner näheren Umgebung zu permanentem Überdenken des Erlebten wie auch seines wertenden Standpunktes getrieben wird, teilt, was ihm in den Sinn kommt, mit. Dabei wird der Standpunkt des annähernden Zusammenfalls von Erzählzeit und erzählter Zeit, d.h. des Berichts aus der Situation des eben oder doch kurz zuvor Erlebten heraus beibehalten.

Die Erzählsituation ist darüber hinaus nicht genauer erschließbar. Über längere Strecken werden augenblickliche Wahrnehmungen, Taten und einsetzende, situationsbezogene Reflexionen vermittelt, andere Sequenzen setzen mit dem betonten Anspruch nachträglicher Ordnung und Wertung des Geschehenen ein: "Obwohl.. Vielleicht war es sogar gut, daß ich in Buzgár gewesen war und gesehen habe, was es zu sehen gab. (...) Ich begriff: es war gut, fast schicksalhaft gewesen, daß ich Kadács kennengelernt hatte (...)" (196). Schriftstellerische Pläne verfolgt der Erzähler nicht nur bezüglich der späteren Aufarbeitung seiner Erlebnisse. Mitten im Text bemerkt er auch: „Ich hatte eben alles noch einmal gelesen, was ich bisher geschrieben hatte, und dabei betroffen festgestellt, daß ich hier zum ersten Mal von meinen beiden Söhnen sprach“ (126). Und: „Jene, die mich verurteilen, mögen auch bedenken: Hätte ich ein paar Sätze eingeschaltet, dann würde man mich jetzt nicht verurteilen. Aber ich habe davon abgesehen“ (127). So läßt sich der Text mitunter als das zum Schluß in Angriff genommene Buch des Erzählers, über weite Strecken aber auch als die spontane, unreflektierte (bzw. seine gebildeten Reflexionen und Meinungen ungehemmt offenbarende) Mitteilung seines Inneren lesen.

Diese seinen Standpunkt offenlegenden, ihn geradezu entlarvenden Äußerungen bilden dann den Ansatzpunkt späterer Selbstkritik und fungieren methodisch als Bezugspunkt der Vorführung seiner inneren Veränderung in der ihm aufgezwungenen und dann fortgesetzten Auseinandersetzung mit der Realität der sozialistischen Gegenwart. (Die Begrenztheit dieser Entwicklungsfähigkeit, die doch der Intention nach eingefordert werden soll, offenbart sich besonders in dem der Geschichte unterlegten Gesellschaftsmodell, auf das noch zurückzukommen sein wird. Gerade weil ständig menschheitsgeschichtliche Probleme angerissen und dann, nach kurzer Kritik unzureichender bisheriger Lösungen, doch innerhalb des ideologischen Selbstverständnisses der sozialistischen Aufklärer der sechziger Jahre in Angriff genommen werden, bietet sich dieser Versuch einer Kritik der Selbstgerechtigkeit ebenso einer Lektüre an, die diese zeitgenössische Selbstkritik selbst ironisiert findet, einer Lektüre, die das naiv genutzte, aber mit ungeheurem Anspruch vorgetragene literarische Modell destruiert. Die vorliegende Interpretation des Kurzroman folgt jedoch, wo nicht weiter hervorgehoben, der Autorenintention bzw. der zeitgenössischen Lesart.)

In diese Werk Mesterházi offenbart sich besonders deutlich der Versuch, nicht mehr aus der Perspektive des mit fertigem, ständigen Überblick ermöglichendem Wissen ausgestatteten Erzählers vorzugehen, sondern Möglichkeiten einer stärker subjektiv gefärbten Schreibweise zu nutzen. Das aufklärerische Anliegen im Schreiben Mesterházi findet so der Vortragsweise des Werkes - oder: der Intention - nach weniger in unmittelbaren Äußerungen als nunmehr in der Gesamtanlage der erzählten Welt und ihrer zeitlichen Entfaltung seinen Niederschlag.

Die Suche nach den Antrieben menschlichen Handelns, nicht zuletzt des eigenen, wird bewußt angegangen und ist rationaler Anspruch des Autor-Erzählers. Das gewählte Kompositionsprinzip, jene tagebuchartigen Mitteilungen des Helden, die seine Erlebnisse von seinem Geburtstag bis zu dem Entschluß, das Buch zu schreiben, begleiten, gestattet es, Wandlungen, die langsame Entwicklung von Sichtweisen und Einsichten vorzuführen. Hatte etwa in "Ein paar Schritte bis zur Grenze" die außergewöhnliche Situation, die Flucht zweier politischer Häftlinge, das Geschehen in Gang gehalten, die Bewährung der Helden gefordert und die Haltung vieler Nebenfiguren einer Prüfung unterworfen, wird nun vermittelt über die Beschäftigung mit einer Vielzahl ineinander verflochtener Konflikte nicht zuletzt für die Person des Erzählers nach Bewährung im Alltag der sozialistischen Gesellschaft, nach ihr angemessenen und in ihr produktiven Entscheidungen gefragt. Der solcherart zugrundegelegte Standpunkt der begrenzten Erfahrungsgrundlage weist gegenüber den früheren Werken auf eine Verlagerung des Interesses und partiell auch auf Veränderungen in der Wirkungsstrategie hin - der Leser wird am Gewinn neuer Einsichten beteiligt. Der Prozeß des Lernens und der Schmerzlichkeit der Erfahrung gehen in das Ergebnis ein.

Der erzählte Vorgang

Die Vielfalt der angesprochenen Probleme erschwert eine knappe Zusammenfassung des Inhalts. Eingeschobene Rückerinnerungen und Reflexionen durchbrechen immer wieder den Ablauf des aktuellen Geschehens, um Informationen über die Vergangenheit und nähere Umstände einzelner Ereignisse mitzuteilen und sie im vorliegenden Stadium der Entwicklung der Problemsicht des Autors zu spiegeln. Der ganze Zusammenhang entrollt sich erst im

Laufe der Recherchen des Schriftstellers und zum Teil auch vermittelt sehr unterschiedlich akzentuierter Berichte anderer Personen und unterliegt in mehreren Stufen voreiligen Bewertungen und Rekonstruktionen seitens des Erzählers, wobei zugleich der Gegenstand des Recherchierens neben dessen Überlegungen und seiner Selbstprüfung zunehmend Selbständigkeit erhält. Der seine Gedanken in der beschriebenen Weise unverblümt mitteilende Schriftsteller scheint sich auf der Höhe seines Ruhmes zu befinden. Seine Bücher werden geschätzt, seine Stücke haben Erfolg, und seine publizistische Arbeit für Zeitungen und Rundfunk ist allgemein anerkannt. Auch materiell wird seine Tätigkeit entsprechend gewürdigt. Durch die Vorträge, die er im Radio zu Fragen der sozialistischen Moral hält, ist er eine Art öffentlicher Instanz geworden. Sein Geburtstag jedoch, an dem er eben noch erfreut Bilanz zog, wird unerwartet zum Auslöser für eine Reihe von Konflikten. Gleich mehrfach werden Anspruch, Aufrichtigkeit und soziale Funktion seiner Tätigkeit in Frage gestellt.

Zoltán, ein Jugendfreund, kommt nach langer Zeit plötzlich zu Besuch und wirft ihm faule Kompromisse vor. Ein junges Mädchen, Márta, dessen Brief er längst wieder vergessen hat, erscheint, um ihn um Rat zu bitten. Ebenso wie ihr Freund Jóska ist sie aus der Provinz nach Budapest gezogen, beide arbeiten und wollen studieren. Der junge Mann jedoch zaudert nun, den Entschluß in die Tat umzusetzen. Der Erzähler rät dem Mädchen, sich von ihrem rückständigen Freund zu trennen. Ausgehend von diesem Fall, der ihm völlig klar zu sein scheint, entwirft er sogleich begeistert einen weiteren Rundfunkvortrag zu Fragen der sozialistischen Moral. Seine Frau, Marika und Zoltán werfen ihm Oberflächlichkeit vor. Zoltán spricht von der Jagd auf lahme Hunde, bei der Erfolg und Halali billig zu haben wären²⁴.

So beginnt der Erzähler, dem 'Fall' der jungen Leute nachzugehen. Er sieht sich gezwungen, sich der realen, widersprüchlichen Lebenssituation zweier Menschen zu stellen, denen er vom Standpunkt allgemeiner Prinzipien des menschlichen Zusammenlebens gerade einen Rat zur weiteren Gestaltung ihres Lebens erteilt hat. Seine Fähigkeit, die Welt zu beurteilen und - wenigstens theoretisch - in das Leben anderer Menschen einzugreifen, ist plötzlich in Frage gestellt. Die Weise seines literarischen Produzierens selbst scheint fragwürdig angesichts der Widersprüche der Wirklichkeit, die Abläufe seines Alltags erweisen sich als änderungsbedürftig.

Auf Drängen Marikas sucht der Erzähler zunächst den jungen Mann auf. Er erfährt vom Zerwürfnis von dessen Eltern, weswegen Jóska auch seinen jüngeren Bruder nach Budapest geholt hat, wo er für dessen Ausbildung aufgenommen und sein eigenes Studium daher noch aufschieben will. Wieder erscheint dem Schriftsteller alles ganz einfach. Jóska wird zum Prototyp des verantwortungsbewußten jungen Erbauers des Sozialismus.

Marika, im Laufe der Ehe zur Haushälterin und Privatsekretärin ihres Mannes geworden, rebellierte gegen diese Lösung und deren künstlerische Umsetzung, gegen den sich darin offenbarenden Umgang ihres Mannes mit menschlichen Schicksalen. Sie stellt auch ihre eigene Rolle, die Sinnerfülltheit ihres Daseins als „so ein Zusatzleben“ (97) in Frage. Schließlich bricht der Erzähler nach Buzgár, dem Heimatort Jóskas mit dem beredten Namen²⁵, auf, um Hintergründe des Falles zu klären. Im Gespräch mit den sozialistischen Dorfhonoratioren scheint alles recht einfach: Frau Kadács, Jóskas Mutter, ist die Gleichberechtigung zu Kopf gestiegen, sie ist nicht nur in die nahegelegene Fabrik arbeiten gegangen und hat eine Ausbildung erworben, sie ist auch gleich mit Mészáros, einem fremden Monteur, nach Budapest durchgebrannt. Herr Kadács, das Opfer, ertränkt seinen Kummer in Alkohol. - Die Schuldfrage scheint klar, nach seiner Rückkehr nach Budapest versucht der Schriftsteller, bei den jungen Leuten Verständnis für die Lage der Eltern zu wecken und gemeinsam mit ihnen die Mutter zur Rückkehr zu bewegen. Nur Márta ist bereit mitzugehen. Bei Mészáros begegnen sie einer alten Bekannten des Erzählers, einer ehemaligen Spanienkämpferin, die sich aufgrund der Eingaben von Mészáros und Frau Kadács ebenfalls über die Hintergründe des Falles informiert hat und die ihn nun auf die Selbstgefälligkeit der Buzgáer Honoratioren und die sich in ihrem Verhalten äußernden patriarchalischen Vorurteile aufmerksam macht. Auch eine Frau, die, wie sie festgestellt habe, ein Dienstmädchen ihres Mannes war, habe ein Recht auf Anerkennung als Mensch, und eine standesamtliche Eintragung sei schließlich kein Kaufvertrag.- Der Schriftsteller überdenkt den Fall der jungen Leute und sein eigenes gegenwärtiges Leben und will sich der Auseinandersetzung stellen. Er will weiter recherchieren und über die Erlebnisse dieser letzten Tage schreiben. Zoltán, der noch einmal zu Besuch kommt, sieht auch hierin Selbsttäuschung und meint, daß irgendwann doch einmal alles an seinen Ausgangspunkt zurückfallen und die 'moralische Weltordnung' „wieder ins Lot kommen“ würde (253). Marika

stellt sich an die Seite ihres Mannes und will mit ihm gemeinsam das neue Buch schreiben (255).

Die Recherchen in der Realität stellen schließlich die Urteilsfähigkeit des Erzählers wieder her. Der Ausgangspunkt, seine Suche nach Zusammenhängen im Leben zweier für ihn plötzlich lebendig gewordener Fälle, ist nicht in Frage gestellt. Die schriftstellerisch-publizistische Tätigkeit wird wieder aufgenommen: „Wir schreiben den vierbeinigen Hund!“ (255) Der Erzähler gewinnt Problembewußtsein hinzu, die verlorene Fähigkeit wird auf neuer Stufe wiedererlangt. Nachdem der Held eine Verunsicherung erfahren hat, gelangt er wieder auf einen Standpunkt, von dem aus die Verallgemeinerung und Aufarbeitung seiner Erfahrung begonnen werden kann. Der Mikrokosmos der erzählten Welt wird wieder weitgehend geordnet, nur wenig, das im Epilog auch so benannt und eingeschätzt werden kann, bleibt offen - es wird Gegenstand weiterer Untersuchung.

Zur Darstellung individueller Entwicklung im Roman

Wie bereits dargelegt, wird im „Vierbeinigen Hund“ (im Unterschied zu stärker auf die Aussagefähigkeit einer äußeren Aktion setzenden früheren Werken des Autors) vermittelt über die Beschäftigung mit einer Vielzahl ineinander verflochtener Konflikte nicht zuletzt für die Person des Erzählers nach Bewährung im Alltag der sozialistischen Gesellschaft, nach ihr angemessenen und in ihr produktiven Entscheidungen gefragt. Mitgeteilte biographische Details zu einzelnen Figuren erhalten dabei vor allem illustrative Funktion. Sie charakterisieren den sozialen Standort der Akteure hinsichtlich von deren Vorvergangenheit, sie beglaubigen ihn und stehen zugleich als Fundus für argumentationskräftige Beispiele innerhalb der in der erzählten Welt geführten Auseinandersetzung um mögliche Prinzipien der sozialistischen Moral, etwa das Maß freier Entscheidungen in Partnerbeziehungen, zur Verfügung²⁶. Sie bezeichnen gleichsam Stationen der Herausbildung einer bestimmten Qualität der Figur und werden weitgehend konzentriert auf deren sozialen Standort mitgeteilt. (Besonders deutlich wird dies im Falle des alten Kadács, doch auch der zum Jubiläumsgeburtstag wieder auftauchende alte Freund, Zoltán, wäre hier anzuführen.)

Auch die in ihren Einzelheiten ausführlicher eingebrachte Vergangenheit des Erzählers ist grundsätzlich so organisiert. Als wichtiger erweisen sich demgegenüber Entwicklungen, Entwicklungsansätze in der Gegenwart der erzählten Zeit. Die Einsichten und die neuen bzw. modifizierten praktischen Haltungen, zu denen die Figuren gelangen, bilden den eigentlichen Abschluß des Erzählten. In der Selbstbefragung und der Neuformulierung seines Selbstverständnisses durch den Schriftsteller tragen sie das Geschehen unmittelbar.

Die Wahl des Helden schafft dabei die Möglichkeit, die Figur aus ihrem Alltag nicht grundsätzlich herauszunehmen. Sein Beruf als Schriftsteller macht es möglich, daß der Ich-Erzähler nahezu die gesamte Erfahrungswelt, die das Geschick seiner 'Fälle' beeinflusst, auch abschreiten kann. Die Zusammenhänge werden so unmittelbar einsichtig, der Erzähler erlebt vielfach mit oder kann empirisch nachvollziehen, wie Entscheidungen der Akteure, aber auch Entscheidungen über sie getroffen werden. Die sozialen Sphären, in denen sich seine Bezugspersonen bewegen, sind ihm zugänglich, ohne daß er sich den in ihnen gültigen Beschränkungen unterwerfen muß, und es erscheint als seine Berufung, zu ihrer Beurteilung zu gelangen und seine Einsichten mitzuteilen. So ist jener Gestus zu erklären, der auch als pathetisch oder selbstgerecht gelesen werden kann: Der Erzähler hat in dem vorgestellten Kontext als Mensch und noch mehr in der sozialen Verantwortung seines Berufes die Pflicht, sich umfassend zu äußern. Die Kompetenz dazu geht in der Vorstellung des Autors in das Ideal menschlicher Subjektivität ein.

Diese Ortung des Helden ist wiederum Voraussetzung für die Konstituierung des vorgeführten Weltentwurfs durch den Bericht des Erzählers. Trotz der notwendig begrenzten Perspektive eines Ich-Erzählers und des hohen Maßes an Subjektivität, die seinen Mitteilungen anhaftet, ist durch die soziale Funktion des Erzählers in der erzählten Welt und seine Intentionen eine relative Objektivität möglich. Diese mit der Wahl des Helden verbundenen Möglichkeiten gehören zu den unausgesprochenen Voraussetzungen des Verkaufbaus und der angebotenen Problemlösung.

Sie verallgemeinern dabei zugleich Möglichkeiten menschlicher Entwicklung, die Vorausgriff auf die Realisierung für alle gültiger Ansprüche sind. Dies ist im Entwurf anderer wichtiger Figuren des Buches wie auch an sich abzeichnenden Vorstellungen über die Perspektive der gesellschaftlichen Entwicklung, die den Hintergrund für die Suche des Erzählers, für voreilige überschwengliche, aber auch für die zum Schluß vorgenommenen reiferen

Werturteile über menschliches Handeln und menschliche Lebensentscheidungen bildet, zu beobachten.

Im Unterschied zu Feststellungen über einzelne Episodenfiguren, die stark von Schwankungen in der Parteinahme des Ich-Erzählers in seinem 'Fall' geprägt sind, wird über Márta und Jóska ein relativ umfassendes Bild entworfen, dessen Entwicklung bis in den Epilog hineinreicht. Ebenso zeichnen sich im Gegensatz zu Umbewertungen einzelner Umstände und Neueinordnungen menschlicher Verhaltensweisen in der Sichtweise des Erzählers auf den Sozialismus als Gesellschaftsordnung stabile Züge ab, die Voraussetzung und Hintergrund seiner Suche nach der Wahrheit und seiner Selbstprüfung sind. Auf sie ist im Zusammenhang mit der zu untersuchenden Fragestellung weiter einzugehen.

Gemäß der Anerkennung seiner schriftstellerischen und publizistischen Tätigkeit, die dem Erzähler von gesellschaftlichen Institutionen und von seiner Umgebung entgegengebracht wird, erscheinen seine (auch in der Darstellung des Romans) über das Durchschnittliche hinausgehenden Lebensumstände - Sekretärin im Rundfunk, Privatsekretärin und Haushälterin in Gestalt der Ehefrau, geräumige Wohnung, Auto, unmittelbare Verfügung über seinen Zeitfonds, nicht zuletzt die ökonomische Bewertung seiner Arbeit durch die Gesellschaft - als gerechter Lohn seiner Tätigkeit. Die Formen von Arbeitsteilung, die in seinem Umfeld vorgeführt werden, erscheinen dementsprechend in naiver Weise als quasi natürlich, als rein funktional. Sie geben ihm die Möglichkeit zur Konzentration auf Wesentliches. In der Konzentration auf die moralische Abrechnung mit sich selbst und auf die Geschichte des jungen Paares werden sie nicht weiter problematisiert. Hinterfragt wird primär der Inhalt ihrer Anwendung als Mittel. Die Lebensumstände des Schriftstellers erscheinen so nicht als Form des Reichtums im Sinne des Habens, sondern als Voraussetzung zu produktiver und in seinem Falle für die Gesellschaft besonders wertvoller Tätigkeit.

Zu diesen Voraussetzungen gehören weiterhin paradigmatische Strategien individueller Entwicklung, die reale Erfordernisse der Wirtschaftsentwicklung nach dem Krieg und Ergebnisse der Umgestaltung der Sozialstruktur im Zuge des sozialistischen Modernisierungsexperiments widerspiegeln - und die Tendenzen der extensiven Entwicklung der fünfziger und frühen sechziger Jahre (schon gereinigt von gewissen "Auswüchsen") in die Zukunft verlängern. Im Zusammenhang des Werkes erlangen sie über den Einzelfall hinausgehende

Bedeutung. Die jungen Leute, Márta und Jóska, werden als fleißig und begabt vorgestellt, sie wollen lernen, sich weiterbilden, studieren. Sie lieben ihre Arbeit und verrichten sie mit Verantwortungsbewußtsein. Ihre persönlichen Zielstellungen, die Berechtigung dieser Ansprüche und ihre Realisierbarkeit werden nicht in Frage gestellt. Der Erzähler drängt im Gegenteil zunächst geradezu darauf, sie so schnell als möglich zu realisieren. Revidiert werden lediglich einseitige Interpretationen des Zauderns des einen oder anderen, Wertungen des Verhaltens zueinander, überzogene Schwarz-Weiß-Zeichnungen des menschlichen Wertes beider, wie sie der Schriftsteller gerade wegen der von ihm angenommenen Nichterfüllung der einen oder anderen dieser Forderungen zunächst voreilig vornimmt. (Ähnlich orientiert sind auch die Veränderungen, denen der Erzähler sein Urteil über andere Personen, etwa die Buzgaer, Herrn und Frau Kadács oder Mészáros, unterwirft.) Der Anspruch auf persönliche Entwicklung, speziell in Form von Bildung, Studium, Übernahme verantwortungsvoller beruflicher und gesellschaftlicher Aufgaben, wird dabei nicht in Frage gestellt.

Die soziale Ortung des Falles der jungen Leute schließt in der gegebenen Grundstruktur eine Orientierung auf diejenigen ein, die alle Möglichkeiten des Sozialismus nutzen, auf jene jungen Menschen, denen diese Gesellschaft Entwicklungsmöglichkeiten bietet und die diese wahrnehmen. Solch persönliches Engagement wird als Leistung und Einsatz für die Gesellschaft anerkannt und bildet den Hintergrund für die grundsätzlich positive Bewertung der Loslösung der jungen Menschen aus familiären Bindungen der Herkunftsfamilie, er erhält Vorrang davor, aber auch selbstverständlichen Vorrang vor der Frage nach erfüllter Liebe. Das Verhältnis der beiden jungen Leute zueinander kann losgelöst davon überhaupt nicht mehr verhandelt werden. Damit ist zum einen erfaßt, daß eine solche allgemein-menschliche Problematik außerhalb ihrer sozialen Voraussetzungen überhaupt nicht formulierbar ist. Damit ist aber auch eine soziale Voraussetzung des Verhältnisses von Mann und Frau zueinander vorausgesetzt und verallgemeinert; beide wollen und sollen sich fachlich qualifizieren, möglicherweise studieren und dann verantwortungsvolle und für die Gesellschaft wertvolle Arbeit leisten, Aufgaben erfüllen, an denen sie sich entwickeln können. Voraussetzung für diese Entwicklung ist innerhalb des Werkes damit auch, daß beide ihre soziale Stellung als Arbeiter verlassen. Wie sie arbeiten, ist Voraussetzung für

die Entwicklungsmöglichkeiten, die ihnen geboten werden, doch ihre Entwicklung erscheint mit der Fortsetzung dieser Tätigkeit nicht vereinbar.²⁷ In den dargestellten Fällen ist die Entwicklung des Arbeiters die Entwicklung des Arbeiters zum Intellektuellen; es ist ein Konzept massenhaften individuellen Aufstiegs, in dem hier gedacht wird.

Die Zeichnung von Ausschnitten des sozialen Umfelds komplettiert dieses Bild. Das Wohnheim etwa, in dem Jóska wohnt, bietet ihm alle Möglichkeiten, seine Pläne in die Tat umzusetzen. Die Schilderung (wegen des sie charakterisierenden Detailreichtums in den Anmerkungen nachzulesen) gerät geradezu zur Idylle.²⁸ Hier werden Entwicklungsansätze herausgehoben, deren punktuelle Existenz sich nicht bestreiten läßt, deren Darstellung hier aber die Allgemeingültigkeit jener sozialen Perspektive bekräftigt, die für Márta und Jóska entworfen wurde. In der Intention des Autors werden damit produktive Ansprüche an sich und an die Gesellschaft ermuntert.

Die Erscheinungsformen und Auswirkungen realer Arbeitsteilung und qualitativ hierarchisierter Lebensbedingungen werden weitgehend ausgeklammert. Auch im Bereich über die Fabrik bei Buzgár wird immer wieder die befreiende Funktion der Arbeit herausgestellt. Frau Kadács wird sich über die Anerkennung ihrer dort geleisteten Arbeit überhaupt erst richtig ihres Wertes als Mensch bewußt, was zu einem Auslöser des Konflikts wird. Die Grenzen - oder positiv formuliert - die vorhandenen Möglichkeiten menschlicher Entwicklung unter einseitiger Arbeitsbelastung, der Ausübung notwendiger, aber sozial wenig hochgeschätzter Tätigkeiten, die Konsequenzen einer solchen Situation für menschliches Zusammenleben treten in den Hintergrund. Im Zusammenhang seines Nachdenkens über Kadács formuliert der Erzähler einmal auch solche Zusammenhänge, insgesamt aber gerät diese Frage primär zum Problem einer schweren Vergangenheit²⁹ (und führt in dieser Darstellung vor, wie auch innerhalb des mit Anspruch auf kritische Selbstrevision vorgetragenen kompositorischen Modells sozialhistorische Schwarzweißmalereien integrierbar sind und politische Überzeugung in literarischen Kitsch umschlagen kann).

Diese Auswahl der Realitätsausschnitte ermöglicht es, die Fragen menschlichen Zusammenlebens tatsächlich auch als Fragen individueller Verantwortlichkeit zu diskutieren, sie also nicht auf ihre Bedingtheit durch bestimmte Umstände zu reduzieren und dadurch Verantwortung von den Akteuren weg-

zudelegieren. Diese Bedingtheiten wiederum, und das stimmt mit der ange-deuteten Perspektive Überein, scheinen vor allem im Inneren der Menschen auf, in Gestalt von persönlichen Erfahrungen, Normen, Werten usw. Zum anderen konstituiert dieser Aufbau der erzählten Welt ganz dezidiert eine bestimmte Sicht der Perspektive gesellschaftlicher Entwicklung: Voraussetzung für eine einheitliche Perspektive aller Beteiligten (und letztlich für einen einheitlichen Maßstab ihres Handelns ist in dem Kurzroman die schnelle Vorwärtsentwicklung der Gesellschaft mit der Tendenz der Befreiung aller Menschen aus der unmittelbaren Produktion, wenigstens aber massenhafte Qualifizierung einer jungen Generation, der Möglichkeit interessanter und sozial anerkannter Arbeit für sie sowie die Milderung oder Aufhebung aller existentiellen Sorgen für alle Menschen über den Verteilungsbe-reich der gesellschaftlichen Konsumtion. Gesellschaftliche Entwicklung, sozialer Aufstieg und Möglichkeiten zu wahrhaft menschlicher Entwicklung wenigstens für die junge Generation fallen so zusammen. Damit setzt sich in der Tendenz auch eine historische Gerechtigkeit durch, auf die die neue sozialistische Moral, über die der Erzähler reflektiert, bezogen werden kann.

2.3. Bilanz verkannter Möglichkeiten. Die introspektive Rekonstruktion einer Familiengeschichte als Analyse der Reproduktion sozialer Passivität. Endre Fejes: Schrottplatz

Fejes' Kurzroman erschien Ende 1962. Bereits ein halbes Jahr später wurde er neu aufgelegt, nach anderthalb Jahren war er in vier Auflagen in 100000 Exemplaren erschienen (KOVALOVSKY 1964, 421)³⁰. Das sich in dem Verkaufserfolg bekundende Interesse der Leser ebenso wie die von dem Werk ausgelösten breiten Diskussionen machen verständlich, daß "Schrottplatz" immer wieder stellvertretend für die "großen Lektürererlebnisse der sechziger Jahre" (KULCSÁR SZABÓ 1984, 91) Erwähnung findet. Die erwähnte Polemik bezog sich sowohl auf die stilistische Eigenart des Buches wie auch auf Besonderheiten der erzählten Welt und Probleme des literarischen Weltbildes, die damit in Zusammenhang gebracht wurden. Daß es sich um ein bedeutendes Werk handelte, wurde von nahezu allen Kritikern anerkannt (die deutlichsten Vorbehalte trugen wohl, gleichsam in Stellvertretung beider Richtungen, Kovalovszky und Tömpe vor). Doch war, wie Szigethy aus Anlaß des Erscheinens der achten Auflage resümierte, den Stellungnahmen aller Kontrahenten ablesbar, daß es nicht nur um ästhetische Fragen ging, "die große Mehrheit wußte: der Streit gilt nicht unserer Gegenwart, sondern unserer Zukunft" (SZIGETHY 1973, 23)³¹.

Aufbau und Erzählweise des Romans

"Im Frühjahr 1962 erschlug János Hábetler junior einen Hilfsarbeiter auf dem Schrottplatz." (7) So lautet der zweite Absatz des Textes des Romans, der erste beschreibt den Ort der Tat, den Schrottplatz der Fabrik. Im folgenden wird dem Hintergrund, den Motiven dieser zunächst unerwartet kommenden Tat nachgegangen. Der Erzähler zieht Erkundungen über das Umfeld des Täters ein und bewegt diesen so schließlich doch zum Sprechen. So erhellt sich als Hintergrund der Tat die Familiengeschichte der Hábetlers, die in ihren hier wesentlichen Bezügen fast ein halbes Jahrhundert zurückreicht. Janis Tat erweist sich als Ausbruch angesichts der Konfrontation mit seiner

Lebensbilanz. Die Erkundung des Umfelds durch den Erzähler und Janis Bericht werden zur stofflichen Voraussetzung des im Anschluß an diesen erzählerischen Rahmen einsetzenden Erzählvorgangs.

Während der Erzähler in der vorausgeschickten Rahmenepisode reportageartig über den Vorfall, dessen räumliches Umfeld, seine einsetzende Erkundung und seine eigenen Beweggründe dabei berichtet, wird die Vorgehensweise im folgenden nur scheinbar, nämlich in der Strukturierung der kurzen, einzeln betrachtet jeweils nüchtern informierenden Sätze, gewahrt. Der Stil bleibt trocken, er berichtet Tatsachen, variiert Stereotype. Aneinandergereiht wirken sie bloßstellend, ironisieren oft die vorgeführten Vorgänge und Haltungen der Figuren. Erzählt wird gleichsam in doppelter Perspektivierung: Der Erzähler wahrt Außensicht auf den wiedergegebenen Vorgang, zugleich erfolgt die Auswahl des Erzählten vom Horizont der Figuren her. Er zeigt diese so "von innen heraus, aber wiederum nur in ihren Reaktionen auf die Dinge, die in ihren unmittelbaren Gesichtskreis kommen" (KÁRPÁTI 1965, 13) Die Perspektivierung einzelner Sätze, die Ortung ihres Darstellungszentrums fluktuiert somit, personal erzählten Sätzen folgen unmittelbar ein oder mehrere vom Bewußtseinshorizont der Figur ausgehende, aber von außen, formal auktorial vorgetragene und umgekehrt. Selbst innerhalb der Sätze mischen sich berichtende, in Außensicht zusammenfassende Elemente und solche der Formulierung konkreter Wahrnehmungen, die die Sicht der Figuren auf ihre Umgebung, deren individuelle Selektivität der Wahrnehmung wiedergeben. "Sie bezogen in Buda Quartier, in einer geräumten Schule. Sie aßen, spielten Karten, und János Hábetler setzte Fett an. Fünfundsiebzig Kilo erreichte er auf der grüngestrichenen Wirtschaftswaage. Dabei war er nicht dick, nur rundeten sich eben Brust und Muskeln, und aus seinem Gesicht schwanden die tiefen Falten. // Später kommandierte ihn Hauptmann Dr. Mathia zum Wachdienst auf dem Südbahnhof ab. (...)" (13) Diese Wirkung wird durch das Verhältnis, das Erzählzeit und erzählte Zeit im Text zueinander einnehmen, unterstützt. Zwar wird durch die vorausgeschickte Rahmenepisode logisch gesehen ein Geschehen rückblickend rekonstruiert, die konkrete Vermittlung erfolgt aber jeweils vom Standpunkt der erzählten Zeit her. Vorausdeutungen, Kommentare hinsichtlich des späteren Endpunktes der Handlung, Interpretationen des Geschehens unterbleiben. Ebenso gehen raffend berichtende und szenisch darstellende Passagen von äußerster Kürze ständig, vielfach satzweise bzw. innerhalb von Absät-

zen, ineinander über. Oft erfolgen satzweise solche Übergänge zwischen auktorialer Zusammenfassung und stärker detaillierten Darstellungen einzelner Vorgänge.³² Kovalovszky, einer der schärfsten Kritiker des Romans, der in seinem Artikel viele sprachliche Eigenheiten auch quantitativ sehr ausführlich dokumentierte, sprach von "mosaikartigen, aber dennoch nicht gegliederten, sondern kontinuierlich ineinanderströmenden Einzelheiten", aus denen der Roman bestünde und die ihm die "an den schnellen Bildwechsel des Films erinnernde, interruptierte Kontinuität" verliehen (KOVALOVSZKY 1964, 423).

Der Erzähler enthält sich unmittelbarer Einmischungen durch Analyse von Innenvorgängen, ebenso expliziter Kommentare und Reflexionen. Gleiches gilt für die Innenwelt der Figuren: sie wird unmittelbar nicht dargestellt, "es gibt kaum eine Stelle, wo Seelendarstellung in reiner Form nachweisbar wäre" (JOVÁNOVICS 1962, 7), nur in ihren Äußerungen in Worten und Handlungen der Akteure. Deren Beschreibungen sind knapp gehalten, oft erweisen sie sich als alltägliche Formeln, die wiederholt vorkommen. Hinsichtlich ihrer Funktion im Text sind diese Stereotype in der Regel als Versatzstücke des Erlebens der Figuren, die sich wiederholen. Ein in dieser Richtung wirkendes Verfahren ist es auch, Äußerungen der Figuren mitzuteilen, die diese bloßstellen, ihre Eingebundenheit in ein System sozialer Rollen und Vorurteile aufdecken, so schließlich die Sprungfedern ihres Innenlebens in Bewegung vorführen³³, oder auch die ironisierte Aufnahme offizieller Formulierungen des Selbstverständnisses von Einrichtungen und Amtsträgern³⁴.

Auf eine ähnliche Konstanz weist die Stereotypik der Beschreibung bzw. aufzählenden Benennung der gegenständlichen Umwelt hin. Sie wird damit im Laufe des Erzählvorgangs nicht nur geradezu dokumentarisch inventarisiert, ihre Erfassung gerät auch zum Hinweis auf die Unbeweglichkeit der Verhältnisse, des Lebens in ihrem Rahmen, auf dessen Rituale und Fixpunkte. Dabei "überrascht ... die grenzenlose Vielfalt, der Reichtum der Aufzählung der Einzelheiten im Verhältnis zum Umfang des Kurzromans" (ILLÉS 1963, 298). Der Erzähler wertet also nicht explizit, seine Stellungnahme erfolgt durch die Auswahl der mitgeteilten Ereignisse und Einzelheiten, deren Stereotypisierung, Wiederholung, die Montage von Versatzstücken, das ironische Aneinanderstellen der Sätze³⁵.

Das erzählte Geschehen

Auf knapp 300 Seiten werden so 44 Jahre Familiengeschichte wiedergegeben. János Hábetler senior, bei Zieheltern auf einem abgelegenen Dorf aufgewachsen, kehrt als Gefreiter aus dem ersten Weltkrieg zurück. Beim Tanz lernt er das Dienstmädchen Mária Pék kennen, ein Kind ist unterwegs, sie heiraten bald. Nach der Rückkehr von der Hochzeitsreise auf das Dorf, in dem Hábetlers Zieheltern leben, ist das Regiment, in dem er noch immer Dienst tat, verschwunden. Hábetler wird vorläufig Mitglied der Nationalgarde. "Sie empfingen die durchreisenden Einheiten, versorgten die Soldaten mit Zigaretten und Lebensmitteln. Als sich die Rote Armee formierte, bekam János Hábetler einen fünfzackigen Stern an die Mütze. Seelisch ausgeglichen und fehlerlos erfüllte er seine Aufgaben." (34) Die Geschichte rollt über beide hinweg, von ihnen so weit zur Kenntnis genommen, als sie ihr alltägliches Leben unmittelbar berührt oder gar plötzlich, katastrophenartig, hereinbricht. - Der Ausgang von Hábetlers Wirken in der Roten Armee ist nicht zu erfahren, statt dessen wird berichtet, wie Mária Pék ihren Dienst bei Rechtsanwalt Kolisch aufgibt, daß das erste Kind geboren und auf den Namen Gizella getauft wird, daß Márias Neffe József Stádingler von Konterrevolutionären erschlagen wird und Hábetler eine Stelle als Küster beim protestantischen Seelsorgeramt erhält.

Die Familie zieht in eine Barackensiedlung am Stadtrand, Mária Pék weißt die Wände und schafft ein warmes Heim, in dem in den nächsten Jahren mehrere Kinder geboren werden. Mit dokumentarischer Genauigkeit werden diese Geburten und Todesfälle, "Ereignisse" in Hábetlers Dienst und Mária Péks vorübergehende Arbeitsstellen verzeichnet. In den Formeln der Beständigkeit wird über das Leben der Familie in der Barackensiedlung berichtet. "Allabendlich setzten sie sich vor die Tür. Vor ihnen zog sich die Landstraße vorbei, sie betrachteten die von der Arbeit heimkehrenden Menschen, die Budaörscher Schwabenmädel mit ihren langen Zöpfen und den vielen Röcken, die in der Linum-Spinnerei in der Karolinastraße arbeiteten. Dann kamen ihre beiden Nachbarn nach Hause, István Kalauz und Endre Küvecses. Hábetler holte die Karten heraus, sie spielten Schafskopf, die Frauen unterhielten sich und schrien mit den Kindern herum. Wenn die Fabriken in den verschiedensten Tonarten

die zehnte Stunde verkündeten, war alles schon im Bett." (62) Die Männer gründen einen Gesangsverein, Hábetler schleppt auf dem Markt Säcke, um das Gehalt aufzubessern, die Einrichtung des Heims wird komplettiert.

1933 verliert Hábetler seine Stelle und wird schließlich stellvertretender Wächter im Museum der Militärakademie. Die Auflösung der Barackensiedlung 1936 zwingt sie zum Umzug, Hábetler wird Aufwärter in der Kantine der Militärakademie, sichert so die Ernährung der Seinen und mietet Stube und Küche in der Nagyfuvarosstraße, wo sich das Leben der mittlerweile sechsköpfigen Familie mit seinen großen und kleinen Ereignissen in den nächsten Jahrzehnten abspielt.

Die älteste Tochter, Gizella, wird mit István Híres verheiratet, "Maria Pék buk Fisch, machte Quarknudeln, und sie sangen und tranken bis zum Morgen." (104) Jani, der einzige Sohn, lernt Dreher und geht an den Wochenenden dem Stubenmaler und späteren Pfeilkreuzler Béla Sápadt zur Hand. Kató Reich, die Tochter des Synagogensängers, verliebt sich unsterblich in Jani und begleitet ihn zu jedem Fußballspiel, das er besucht. István Híres kauft ein Bootshäuschen an der Donau und wird zum Militär eingezogen, wo er für seine guten Dienste bald einen Posten in der Schreibstube erhält, und unterschreibt seine Dienstzeitverlängerung. "Ich weiß schon, was ich mache", erklärt er Mária Pék, "ich habe keine Lust, an die Front zu gehen." (116) Onkel Reich stirbt, Jani haßt die Deutschen, trifft sich weiterhin mit Kató Reich, an der er hängt und die er als Jüdin nicht heiraten will, hört Radio Moskau und wird im Herbst 1943 eingezogen. Zu Weihnachten erhält er Urlaub, im Winter 1944 gerät er in russische Gefangenschaft.

Auf diese Weise, von Ereignis zu Ereignis in der unmittelbaren Umgebung der Hábetlers fortschreitend, werden auch das Ende des Weltkrieges, Deportationen und Bombardements, der Zusammenbruch Horthy-Ungarns, die Nachkriegszeit und der sozialistische Aufbau berichtet. Von den akuten Sorgen ihres Alltagslebens her erscheinen die großen historischen Ereignisse als periphere Erscheinungen, als Eintrübungen der Atmosphäre, oder melden sich als plötzliche Schicksalsschläge.

Kató bringt ein Mädchen zur Welt, das den Namen Mária erhält. János Hábetler senior wird zusammen mit den Schätzen des Museums der Militärakademie nach Westen evakuiert, und János Hábetlers Pflegemutter erscheint

aus Brügecs, um die Familie in Sicherheit zu bringen. "Das Auto raste mit ihnen davon. Mária Pék hielt Agotha auf dem Schoß, die Mädchen schmiegt sich unter der Plane aneinander. Es war bereits stockfinster unter der Plane, als Mária Pék plötzlich Kató Reich in den Sinn kam. // 'Herr Jesus!' rief sie. 'Jetzt haben wir sie vergessen!'/// Niemand sagte etwas." (140)

"Im April 1945 kehrten sie nach Hause zurück. (...) Mária Pék putzte die Wände ab und strich die Wohnung neu an." (141) Der alte Hábetler und István Híres kehren zurück, Híres macht Karriere, Hajnalka und Eszter legen das Abitur ab und suchen sich eine Büroarbeit. Der Erzähler registriert ihre wechselnden, sich nicht sehr voneinander unterscheidenden Verehrer. Im Spätherbst 1949 kommt János Hábetler junior nach Hause. Es gibt Fisch und Quarknudeln³⁶, Jani beginnt wieder als Dreher zu arbeiten. Eszter heiratet György Zentay, ihre Schwester Hajnalka Miklós Szuha, Mária Pék kümmert sich um die Enkelkinder, und im Falle eines Zerwürfnisses mit ihren Männern finden die Töchter in der Wohnung in der Nagyfuvarosstraße Zuflucht. Als im Herbst 1956 geschossen wird, werden Sándor Seres und seine Frau, wie früher "Onkel Reich" oder die Spucknäpfe spülende ledige Mutter Juli Csele, zum Essen eingeladen.

Seres, der mit seiner Frau 1945 in Reichs Wohnung gezogen war, hatte sich sogleich in einer Ansprache an die Hausbewohner als Kommunist vorgestellt und sie bei jeder Gelegenheit von der Sache des Sozialismus zu überzeugen versucht³⁷. Die alten Hábetlers, die Mädchen und die Schwiegersöhne spotten über die beiden, sie halten sie abwechselnd für unglaublich dumm oder für unglaublich verschlagen; Jani, den das leere Leben seiner Schwestern reizt, ahnt hinter dem Auftreten der beiden einen weiterreichenden Abspruch und nimmt sie vor dem Gelächter der Familie in Schutz: "Wenn ein Amtsdieners und eine Waschfrau an etwas glauben, dann johlen bloß Idioten darüber. Und die darüber johlen, an was glauben die? das sag mir bitte!" (208) Als nun auch Seres die Tür mit einer drohenden Parole beschmiert wird, kocht Mária Pék Fischsuppe, zankt gleichzeitig mit Sándor Seres und mit ihrem Sohn, stellt Wein auf den Tisch und sorgt für die Entschärfung der Lage. István Híres, der sich zum Mitglied des Petöfi-Kreises ernannt hat, "wurde an einem windigen, häßlichen Novembernachmittag von einer Kugel getroffen, nicht weit von der Kettenbrücke, er hatte gerade eine Mastente nach Buda bringen wollen." (234) Die Familie besucht ihn im Krankenhaus, später

wird er eine Zeitlang interniert. Weitere Nachwirkungen hinterlassen die Ereignisse nicht.

Die Mädchen streiten und versöhnen sich mit ihren Männern und erproben neue Liebhaber, der alte Hábetler kommt mit einem Herzanfall ins Krankenhaus, und nach der Genesung des Vaters heiratet auch Jani endlich. Nach Gizi läßt sich auch ihre Schwester Hajnalka scheiden, ihr neuer Ehemann kauft eine Eigentumswohnung in der Üllöistraße, Janis und Piroskas Kind erhält den Namen János. "Mária Pék buk Fisch, machte Quarknudeln, sie tranken Wein und sangen bis zum Morgen." (267) Jani versucht noch einmal, aus dem Gezänk und der Enge der Familienwohnung, aus "dieser Schweinemästerei" (273) auszubrechen. Die Mutter unternimmt einen Selbstmordversuch, und Jani bleibt. Auch Eszter läßt sich scheiden. Mária Pék stirbt und wird unter großer Anteilnahme der Bewohner des Hauses in der Nagyfuvárosstraße begraben.

Damit nähert sich das Geschehen in der erzählten Zeit dem Ereignis, um dessentwillen es eigentlich nachvollzogen wurde, der Szene auf dem Schrottplatz der Fabrik. An einem ganz normalen Arbeitstag begegnet Jani dort György Zentay, der sich ihm als künftiger "Hauptsachbearbeiter für Arbeitsfragen" vorstellt. Zentay, angetrunken wie meist, beginnt vor seinem Schwager sein Leben und schließlich das der Hábetlers zu erörtern. Ausgerechnet er spricht aus, wogegen der andere immer wieder dumpf aufbegehrt, womit er sich aber doch immer wieder abfindet. "Dieses System küßt euch ja auf die Stirn, es fleht euch an, bemüht euch auf die Universität, werdet Ärzte, Ingenieure, Richter, Oberwerkleiter, Oberpolizisten, Obersoldaten, Oberherrgottweißichwas, und ihr seid aus euren Baracken hervorgekrochen und lebt wie die Hamster. Jazz, Tanz, Ferencváros, noch ein Tor! Ihr freßt bloß, stopft euch mit Quarknudeln voll und gebackenem Fisch, ihr rülpst und kriecht ins Bett, lieber Genosse Hábetler! (...) Und wie lebst du? Du verdienst mehr als zweitausend Forint, streichst Wohnungen an, wäschst, kochst, machst sauber, hätschelst deinen Sohn. Hast du schon einmal ein Theater von innen gesehen? Hast du auch schon ein einziges Buch gelesen? Dabei bist du der Besitzer dieser Macht, Dreheraristokrat, Märtyrer des Krieges, doch deine Geliebte und dein Töchterchen wurden wegen einer kleinen Vergeßlichkeit in Auschwitz vergast." (327/28)

Zur Darstellung individueller Entwicklung

Die Konfrontation mit einer trostlosen Lebensrealität, die Suche nach einer Ausbruchsmöglichkeit daraus ist bereits ein Problem der Figuren in Fejes' frühen Novellen. Dort entwerfen Träume, Märchen, phantastische Erzählungen einzelner Figuren Gegenwelten in der Phantasie, von den anderen meist verlacht, aber insgeheim doch weitergegeben ("Der Lügner"). Diese Weitergabe des Träumenkönnens, der Möglichkeit einer anderen Welt versinnbildlicht in der Welt dieser Geschichten die Potenz solcher Menschen zu einem anderen Leben, doch zugleich bleibt sie die Welt, in die Figuren, die jene Fähigkeit in sich tragen, vor der Eintönigkeit ihres Alltags Zuflucht finden können. Letztlich verhilft die Färbung dieser Phantasien, die besondere Atmosphäre dieser Träume und des Milieus, in dem sie gesponnen werden, über diese Widersprüchlichkeit der Grundanlage hinweg. Doch "die Wahrheit gehört der Welt der Träume, nicht der der Wirklichkeit an" (GYURKÓ 1964, 41). (Nicht zu Unrecht verweist Zappe auf den spezifischen "Zuschnitt" dieser Träume, ihren Nährboden in den "Sinkstoffen" der ursprünglichen Romantik, einem "Massenbedürfnisse befriedigenden Kunstersatz" (ZAPPE 1976, 592).³⁸)

Im "Schrottplatz" nun bildet den Gegenpol eines solchen Vegetierens die menschliche Vernunftfähigkeit. Bereits das Motto ist darauf angelegt, diesen Anspruch dem Milieu der erzählten Welt entgegenzustellen: "(...) Also besteht unsere Würde in dem Gedanken. (...) Sorgen wir also dafür, gut zu denken. Das ist das Prinzip der Moral"³⁹.

Mit diesem Anspruch werden die Figuren konfrontiert, und vor diesem Anspruch versagen sie. Der Roman ist auf die Konfrontation ihrer Lebenshaltung mit diesem Anspruch, auf die Destruktion jener sich selbst im Kontext großer geschichtlicher Umwälzungen reproduzierenden Lebensform angelegt. Auf der Ebene des erzählten Geschehens wird so kein Ausweg angeboten. Selbst das Begreifen der Reproduktionslogik der Passivität der Figuren wird dem Leser als Aufgabe zugewiesen; in erster Linie der Anspruch, anders zu leben, die nunmehr vorhandenen Möglichkeiten zu nutzen, brächte - so legt es der Aufbau des Textes nahe - den Ausbruch aus diesem "ingerosteten

Leben". (Auf Probleme, die diese Anlage für die Darstellung einzelner Figuren zur Folge hat, wird noch einzugehen sein.)

Während die meisten Akteure dabei in den engen Räumen der dargestellten Welt durchaus zurechtkommen und die Bilanz von Erfolg und Mißerfolg in ihrem Leben ähnlich wie in ihrer Umgebung ausfällt, wird der einzige wenigstens gefühlsmäßig Aufbegehrende, Jani, schließlich zum Mörder. Als ihn ausgerechnet der von ihm verachtete Zentay entgegenhält, was er in seinem Leben nicht getan, was er zu tun versäumt hat, packt ihn wieder, wie so oft, dumpfe Wut. Doch seine Reaktion bleibt - wie auch sonst - innerhalb der gegebenen Situation, und seine Kraft, seine Fähigkeiten entladen sich hier in einem Schlag, der den anderen tötet.

Ein solches - dort indirektes - Aussprechen seiner Lebensbilanz durch einen anderen kommt im Buch früher schon einmal vor. Im Winter 57/58, als die Familie gerade die Versöhnung seiner Schwester mit Zentay gefeiert hat, begegnet Jani Juli Csele, die sich ihm anbietet. "'Du bist ein Tier'. sagte er still. Juli Csele lächelte. 'Ja,ja! Ein ganz mieses Weibsstück bin ich. Aber meine Herkunft ist ausgezeichnet. Sie ist Gold wert. Da brauchst du gar nicht zu grinsen. Ob du es glaubst oder nicht, ich könnte Ärztin sein. Oder Richterin am Gerichtshof... Warum nicht?... Dieser blöde Seres schwört darauf... Stell dir vor, wie die Hausbewohner staunen würden... In die Oper würde ich gehen... Mein Ehrenwort... Ich hätte einen höflichen, klugen Mann, wenn ich irgendwas nicht verstehe, würde er es mir sofort erklären. Du, Jani, es gibt so viele Sachen, die man nicht versteht... Stimmts? Oder etwa nicht?...' Sie wartete, daß der Mann etwas sagte, doch der sah stumm und streng dem Flockenfall zu. Dann begann sie zu lachen. 'Na schön, und? Ich habe kein Abitur, und ich gehe nicht in die Oper. Ich bin verrückt nach Schnaps, Geld und Männern! Das ist auch kein übler Job. (...)' (244/45) Jene Begegnung endet im gemeinsamen Ertränken von ihrer beider Verzweiflung. "Sie gingen in den 'Harfenspieler' und tranken Schnaps bis zur Polizeistunde." (245)

Eben zu dem geforderten rationalen Verhalten gegenüber ihrem Schicksal, zu dessen vernunftgemäßer, bewußter Gestaltung gelangt keine der Figuren. Die Familiengeschichte der Hábetlers, die vom Erzähler als Hintergrund von Janis Tat rekonstruiert wird, läßt auch Determinanten der darin allgemein zu konstatierenden Passivität der Familienmitglieder deutlich werden. János Hábetler senior kommt aus der zurückgebliebenen Welt eines abgeschiedenen ungarischen Dorfes, er hat dabei aber immerhin ein Handwerk gelernt⁴⁰, die

Normen des Dorfes und das bei der Armee Gelernte bestimmen seine Lebensauffassungen⁴¹. Jenes Dorf lebt in einer Mischung aus tiefer Gläubigkeit und mittelalterlich anmutendem Aberglauben: als das junge Paar nach der Hochzeit auf dem Dorf eintrifft, kann gerade ein kleines Kind wegen der rauchspeienden Teufel auf dem Friedhof nicht begraben werden, erst das Einschreiten der Gendarmerie sorgt für die Beseitigung des angesichts der herrschenden Augusthitze unhaltbaren Zustandes. Das Nachwirken der Vergangenheit, die "halbfeudalen, anachronistischen Verhältnisse" des ungarischen Dorfes (KÁRPÁTI 1965, 13) gewinnen in der bizarren Szenerie Gestalt. (So erwähnt Vitányi "Schrottplatz" als eines jener Werke, die die Stellung des Landes im Verhältnis von Zentrum und Peripherie, die "Bürde der peripheren Erscheinungen für die gesamte Entwicklung" in den sechziger Jahren aufzuarbeiten beginnen (VITÁNYI 1983, 119, 16-22)). Während das Dienstmädchen Mária Pék dort einzugreifen versucht oder ihre späteren Arbeitgeber zum Ausgleich für den mageren Lohn "ohne mit der Wimper zu zucken" bei der Abrechnung übervorteilt (60) und, bevor sie sich doch in den Gang der Dinge fügt, über Polizei, Armee und die "Vorzugsstellung" in der Militärkantine herzieht, bleibt Hábetler senior ganz in dieser Welt befangen.

Als Zivilangestellter der Armee über festes Gehalt verfügend, hat Hábetler in der Welt der Barackensiedlung in der Lenkestraße (wohin die Familie dank der Protektion ihres Gönners, Dr. Vilmos Mathia, mit amtlicher Einweisung einziehen kann) eine besondere Stellung inne.⁴² Das Umfeld der Familie ist dort wie auch in der Nagyfuvarosstraße ziemlich homogen, um sie herum wohnen Arbeiter, Gelegenheitsarbeiter, kleine Handwerker und Angestellte⁴³. (Für dieses in soziologischer Hinsicht ziemlich genau begrenzte und etwa mit dem gegenständlichen Inventar seiner Umgebung, seiner Denkweise und seinen Vorlieben minutiös beschriebene Milieu ist die Herausbildung und Reproduktion jener eigentümlichen sozialen und politischen Passivität in Fejes' Darstellung verallgemeinerbar.) In dieser Umgebung bilden die Hábetlers eine Lebensweise aus, deren oberster Wert die "in mystischer Weise hochgehaltene Familie" ist (JOVÁNOVICS 1962, 7), Nahrungsquelle und Ort der Zuflucht in Notzeiten und im Gegenzug unbedingte Unterordnung fordernd⁴⁴. Dieser patriarchalisch organisierte Zusammenhalt, als solcher offen für Nachbarn und Bekannte, mit Brügecs (dem im Roman

vielgetrunkenen Brügcser Wein, Lebensmitteln und einem Ferienort für die Kinder, aber auch der Verpflichtung seiner Moral) im Hintergrund, bestimmt und sichert ihr Leben in den für sie und ihre Umgebung harten Zeiten vor 1945, er immunisiert auch gegen die Pfeilkreuzlerideologie, schottet aber auch gegen jegliche Wahrnehmung historischer Veränderungen ab und erweist sich - mit gewissen äußerlichen Abwandlungen - als überaus beständige Macht gegenüber dem Leben der Individuen⁴⁵. Er schließt Gezänk, Ausbrüche und auch Handgreiflichkeiten wie natürliche Elemente ein, läßt jedoch einmal Geschehenes - auch das "Vergessen" Kató Reichs und ihrer Tochter - nicht in Frage stellen.

Der Roman rekonstruiert - treu besonders in gegenständlichen Details - die Reproduktion dieses Zusammenhalts, des praktischen und mentalen Eingebundenseins der Individuen in ihn. Dieser innere Bereich des Funktionierens des mit dem Roman so scharf kritisierten "Hábetlertums" (KOVALOVSKY 1964, 421), eine "Soziologie der Wurzellosigkeit" (ZAPPE 1976, 592) ist in den mit der erzählten Welt ausgeschrittenen engen Räumen und ihrer erzählerischen Vermittlung im Verhältnis besonders zum Umfang dieser Darstellung sehr genau erfaßt. Wenn Gyurkó jedoch als Verdienst des Werkes hervorhebt, "zu zeigen", "warum diese Erscheinung existiert" (GYURKÓ 1964, 43), wird eine Aufgabe als gelöst betrachtet, die der Roman, wie bereits weiter oben dargelegt, mit seiner Anlage dem Leser zuweist. In der konsequenten Beschränkung auf die Auswahl des Dargestellten aus dem virtuellen Blickwinkel eines Bewohners dieser Welt, dessen durchgängige ironische Abbildung, kann sich auch keine "weitere Welt" über die des "Schrottplatzes" "spannen" (ILLÉS 1963, 297). "In den Steinchen des Mosaiks sind die Gründe verborgen", schrieb Zappe, "sie sind nur nicht ausgeführt"(ZAPPE 1976, 594).

Während das Maß soziologischer Vollständigkeit des Dargestellten sinnvoll nur im Zusammenhang mit der wirkungsästhetischen Strategie des Werkes zu diskutieren ist und der Reiz und die besondere Leistung des "Schrottplatz" (auch gegenüber der Erklärungsfähigkeit der erzählten Welt) gerade in der Erschließung dieses Lebens und seiner internen Reproduktionsmechanismen bestehen, weist der Roman auch in der Zeichnung der erzählten Welt in der Umgebung der Hauptfigur, Janis, eine eigentümliche Unschärfe auf, auf die in diesem Zusammenhang einzugehen ist.

Die vertanen Möglichkeiten werden Jani gegenüber von Zentay (bzw., ins Leere gerichtet, von Juli Csele) formuliert. Die Veränderungen, die die neue Gesellschaft mit sich bringt, geraten vor allem in ihren (sehr unterschiedlichen) Manifestationen in Äußerlichkeiten indirekt ins Blickfeld (Schokoladenflip statt Selbstgebranntem, Jazz statt volkstümlicher Musik, Urlaubsreisen, medizinischer Versorgung, ein gewisser Wohlstand, wie er sich in den sorgfältig registrierten Möbelkäufen der Mädchen und ihrer genau beschriebenen Bekleidung zeigt). Die Figuren wissen sie nicht zu nutzen, die im Motto des Roman angesprochenen Subjektqualitäten nicht zu entwickeln; die neuen Details treten neben die sich wiederholenden Stereotype ihres Lebens. Jani wettet gegen das leere Leben der Mädchen, er versucht auszubrechen, doch auch er verharrt in seinen Reaktionen innerhalb des vorgezeichneten Kreises.

Gerade er, der die meisten Potenzen zur Überwindung dieser Beschränktheit aufzuweisen hat, wird schließlich in den Untergang geführt. Gerade über die Einzelheiten seines Lebens ist aber auch besonders wenig zu erfahren. Über die Affären der Mädchen tritt auch deren Arbeitsumgebung und deren Freizeitgestaltung ins Blickfeld - über Jani wird vor allem mitgeteilt, daß man seine Arbeit schätzt und daß er zu Wutausbrüchen neigt. Die Zeit seiner Gefangenschaft, seine Arbeit, die von ihm durchschrittenen Räume außerhalb der Nagyfuvarosstraße bleiben außerhalb des Dargestellten, dessen Zentrum das Nest der Familie ist; über Jani ist so noch weniger als etwa über János Hábetler seniors Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg zu erfahren. Die formale Einheitlichkeit in Auswahl und Präsentation des Erzählten führt hier zu einem inneren Widerspruch des Romans. Derjenige, der imstande wäre, den engen Kreis dieses Lebens zu überschreiten, der durch seine "Schwellenposition" (MESTERHÁZI 1963, 9) zwischen dieser Welt und sie Übergreifenden Lebenszusammenhängen dazu befähigt wäre, wird kritisch vernichtet, der Logik seiner verhängnisvollen Tat wird nachgegangen, doch gerade der Mechanismus seiner Einbindung in die kritisierte Lebensform wird nur partiell erschlossen. Während im Falle der Darstellung Seres' Komlós Kritik, die die soziologische Motivierung des Phänomens nicht wahrhaben will - Seres sei vielmehr so gezeichnet, weil es seine Funktion im Roman sei, wirkungslos zu bleiben - nicht trifft (KOMLÓS 1963, o.S.), ließe sich diese Erklärung auf die Gestaltung Janis durchaus anwenden. Diese ist hier

der Grundtendenz des Romans, dem 'Appell zur Überwindung des Hábetler-tums in der Realität' (KÁRPÁTI 1965, 13) untergeordnet. Oder wie Szigethy in Auswertung der Debatten auch um die soziologische Wahrhaftigkeit des "Schrottplatz" feststellte: es ging nicht darum, den Helden, sondern, um im Bilde zu bleiben, den Leser zum Sonnenlicht zu führen (SZIGETHY 1973, 23).

2.4. Die zerstörerische Wirkung programmatisch betriebener Weltverbesserung. Einklagen zwischenmenschlicher Kompetenz angesichts spezialistischer Leistung. Magda Szabó: Pilatus

Die ersten Prosaarbeiten Szabós erschienen Ende der fünfziger Jahre und fanden große Anerkennung. Der darin angeschlagene Ton und die Technik der Autorin wirkten als Neuheit. Dieses positive Echo ist sicher auch aus der Kontrastwirkung dieser Werke gegenüber der Masse der Prosaarbeiten der frühen fünfziger Jahre und aus der kulturpolitischen Situation der beginnenden Konsolidierung heraus zu verstehen. (Dieser Aspekt ist für die Untersuchung des hier zur Debatte stehenden Problems nicht ohne Bedeutung.) "Beim Erscheinen ihrer ersten Bücher (...) hat auch die ungarische Kritik nicht mit Anerkennung gezeigt. (...) Diese offensichtliche Überbewertung ist später - zumal unter dem Eindruck der in den sechziger Jahren erschienenen Werke der Autorin - einer Ernüchterung gewichen", resümiert Kulcsár Szabó (KULCSÁR SZABÓ 1984, 207). Als das einer Autorin, die namentlich in der ausländischen Rezeption als Repräsentantin der ungarischen Literatur (namentlich der sechziger und siebziger Jahre) fungiert, ist Magda Szabós Schaffen hier ebenfalls von Interesse. "Warscheinlich können nur gründliche soziologische Analysen, Untersuchungen zu Rezeptions- und Geschmacksgewohnheiten eine befriedigende Antwort darauf geben, warum die Romane von Magda Szabó (...) ungarische, zum teil europäische Bestseller wurden, warum vor allem ihre Popularität - zum Unterschied auch von manchen zeitgenössischen Berühmtheiten - sich nicht nur auf das Gelobt-, sondern auch auf das Gelesenwerden gründet." (KULCSÁR SZABÓ 1984, 207)

Bei Szabó ist kein Baustein, keine Zuarbeit zu einer "großen Geschichte" (Schlenstedt) zu finden. Sie schreitet eher in der Folge ihrer Romane einen Kreis von Fragen immer wieder ab. Schon um keiner Präkonzeption zu unterliegen und das Gesamtbild der Prosawerke der sechziger Jahre nicht auf ein Modell hinarbeitend zu vereinseitigen, scheint es angebracht, hier auf ihr Schaffen einzugehen.

"Fresko" (1958, "Freskó"), "Eszter und Angela" (1959, "Az őz"), "Schlachtfest" (1960, "Disznótor") und "Pilatus" (1963, "Pilátus") wie auch "Die Danaide" (1964, "A Danaida") und "1. Moses 22" (1967, "Mózes egy,

huszonkettő") sind mit der obersten Schicht des Erzählten jeweils in der Gegenwart angesiedelt. In einer chronologisch genau fixierbaren jüngsten Vergangenheit, in der die Fäden einer jeweils weit bis ins einzelne zurückverfolgten Vorvergangenheit zusammenlaufen, fällen die Akteure ihre letzten Entscheidungen. So sind alle diese Werke auch unter dem Eingangs angesetzten formalen Auswahlkriterium von Interesse. Hier soll unmittelbar nur auf "Pilatus" eingegangen werden: Während "Das Fresko", "Eszter und Angela" und zum Teil auch "Das Schlachtfest" noch im Laufe der fünfziger Jahre, zum Teil lange vor ihrer Drucklegung entstanden ("Das Fresko" schon 1953) und mit ihrer Handlung in der Zeit vor 1956 angesiedelt sind, gehört "Pilatus" nach Entstehungszeit und Handlungszeitraum bereits den sechziger Jahren an.⁴⁶ Den späteren Romanen gegenüber erhält es nach qualitativen Kriterien den Vorrang.

Zur Erzählweise An Wahrnehmung und Erleben einzelner Figuren angelehnt, wird in "Pilatus" die Geschichte einer alten Frau, die nach dem Tode ihres Mannes von Iza, ihrer Tochter, in die Hauptstadt geholt wird, und das Geschehen um sie herum erzählt. Der Akt zunächst als selbstverständlich empfundener, nach Meinung Izas aus kindlicher Liebe übernommener Pflichterfüllung überfordert die Tochter und entwurzelt die alte Frau. Sie entflieht Izas Art von Liebesbezeugung und dem Gefühl der Schuld ihr gegenüber in den Tod. Auf die Problematisierung dieses Verhältnisses Izas zu "der alten Frau"⁴⁷ hin konzentriert werden auch Ereignisse im Leben des Vaters, des Richters Vince Szócs, um die Krankenschwester, die dessen letzte Tage miterlebt, um Antal, Izas einstigen Ehemann, sowie einige Nebenpersonen wiedergegeben bzw. zurückverfolgt. Das so entworfene Geflecht von Handlungen und Geschehnissen reicht über die acht Monate der Gegenwartshandlung im Jahre 1960 hinaus weit bis ins letzte Jahrhundert zurück.

Der Kernvorgang, das Geschehen um die alte Frau, wird chronologisch, mit einigen Raffungen entwickelt. Situativ motiviert, erhellen erinnernde Einschübe von Momenten des früheren Lebens einzelner Figuren oder weit zurückgreifende, zusammenfassende Rückblicke nachträglich Zusammenhänge zwischen den Figuren und setzen das Geschehen zu ihrer Vergangenheit in Beziehung. Erzählt wird mit ständig wechselnder Perspektivierung. Im Verfolgen des Vorgangs auf der Gegenwartsebene gleitet das Zentrum der Wahrnehmung von einer Figur zur anderen. So weisen einzelne Passagen

Nähe zu einem personal erzählten Text auf⁴⁸, doch bereits der häufige Wechsel der Perspektive macht die Anwesenheit eines den Text organisierenden Erzählers deutlich.⁴⁹ Namentlich im I. und IV. Kapitel ist dies häufig der Fall.⁵⁰ Neben diesen Abschnitten von meist einer oder anderthalb Seiten, mitunter bis zu einer Länge von einem Satz zurückgehend, finden sich Sätze, deren Fundierung in einer Figur oder einem sich nicht weiter kenntlich machenden Erzähler offenbleibt; an anderer Stelle lösen sie sich von einer Reflektorfigur, um diese plötzlich in Außensicht vorzuführen⁵¹ - dabei nicht zwangsläufig auch mit deren Wahrnehmungs- und Denkweise brechend.⁵² Dabei bezieht sich das Mitgeteilte immer nur kurz auf die aktuelle Situation, Umgebung, Wahrnehmung der Figuren, um dann - in der Regel erinnernde - Reflexionen auszulösen, die aus der geschilderten Perspektive, oft stark raffend und verallgemeinernd, Vergangenes einbringen oder den Gedanken der Akteure nachgehen.⁵³ Der Standortwechsel in der Wiedergabe eines Vorganges scheint weitgehend dramaturgisch motiviert zu sein: erzählt wird aus der Sicht derjenigen Figur, für die der jeweilige Umschwung im Geschehen, dessen letzte Wendung, die größte Wirkung hat, die dadurch innerlich besonders betroffen ist. Ähnlich strukturiert sind diese Reflexionen, die sich oft ebenfalls von ihren Subjekten lösen und zu relativ selbständigen Erzähltexten mit verschiedenen selbständigen Reflektorfiguren und zwischen diesen vermittelnden auktorialen Erläuterungen und Zusammenfassungen werden.⁵⁴ So erweist sich der Text als Mitteilung eines Erzählers, der sich den Figuren annähert und sich wieder von ihnen löst, sich erläuternd einmengt, expliziert und raffend sich äußert, aber keine sich vollends von den Figuren lösende, akzentuierte Wertungs- und Sichtweise diesen bzw. dem Geschehen gegenüberstellt⁵⁵.

Der erzählte Vorgang

Parallel zu der chronologisch verfolgten Entwicklung des Gegenwartsgeschehens wird fortschreitend auch die Vorgeschichte der Figuren enthüllt. Beide Schichten sind dramaturgisch effektiv miteinander verschränkt. - Nach dem Tod des alten Richters etwa ordnet die Witwe den Inhalt seines Schreibtisches - ihre Erinnerungen beschwören wesentliche Punkte ihres gemeinsamen Lebens und die Jugend der alten Frau herauf.(I.) Die Konfron-

tation mit der Wohnung der Tochter, die ausführlich verfolgt wird, zerstört alle ihre Pläne, ihr Leben dort führt ihr zunehmend ihre Ohnmacht und Überflüssigkeit vor Augen. Die Versuche der Haushälterin, ihr Beschäftigung zu verschaffen, und die Gespräche, die ihr Iza allabendlich zuteilt, erweisen sich in ihren Augen als Gnadenakt. "...niemand, der wirklich Anspruch auf ihre Freundlichkeit erhöhe oder darauf, mit ihr zu sprechen." (137) Die alte Frau hofft, nicht mehr lange leben zu müssen. Sie beginnt, stundenlang Straßenbahn zu fahren. (II.)

Das nächste Kapitel zeigt Izas geschiedenen Ehemann, ihren menschlichen Gegenpol, in dem einst gemeinsam bewohnten Haus, das er nach dem Tod des Richters gekauft hat - sein Werdegang wird erzählt. (145-190) In ihm erscheint "ein anderer Typ der jungen Generation." "Izas einstiger Mann, der als Waise aufgewachsene Sohn des Wasserfahrers des Dorfes, der sich aus eigener Kraft emporgearbeitet hat, symbolisiert die dauerhafte Menschlichkeit, die Verstehensbereitschaft der von unten Gekommenen. Der warmherzige, seinem Schwiegervater und seiner Schwiegermutter für ihre ein Heim schaffende Wärme dankbare Antal steht innerlich der unglücklichen alten Frau näher als die kühle, kluge, nur zum Schein menschliche, sich zu lösen unfähige Iza." (KÓNYA 1977, 194) Diese Zusammenfassung Kónyas faßt m.E. zumindest die Aufgabe dieser Ausführungen im Roman treffend zusammen. - Die Witwe fährt in die Heimatstadt, um den inzwischen bestellten Grabstein für Vince aufstellen zu lassen. Antal holt sie zu sich in ihr altes Haus, doch die Begegnung mit der vertrauten Umgebung berührt sie zunächst innerlich nicht mehr, nur allmählich beginnt sie wieder einen Bezug dazu zu finden. Sie macht sich auf den Weg, um Vincés Geist wiederzufinden. Von dem schwankenden Gefühl der Gegenwärtigkeit Vincés getrieben irrt sie auf dem in eine Baustelle verwandelten Gelände der Vorstadtgegend umher und hofft, von dem für Augenblicke so nahe Scheinenden einen Rat für ihre als aussichtslos empfundene Lage zu erhalten. Die Liebe zu ihrer Tochter erweist sich als stärker als ihr Instinkt, zu leben⁵⁶.

Nach dem Tode der alten Frau, nach der ersten Registrierung von Izas Reaktion wird die Schar der Iza gegenübergestellten Gestalten noch eingehender vorgestellt - Antals neue Lebensgefährtin, die Krankenschwester Lidia, die den Vater in seinen letzten Tagen betreute, wird mit ihrer Geschichte und mit der - ebenfalls zu Izas Lebenshaltung kontrastierenden - Schilderung der letzten Wünsche und Gedanken des alten Richters ausführlicher vorge-

führt. Antal resümiert noch einmal seine Erfahrungen aus der Ehe mit Iza und präzisiert seine Wertung über sie. Auch den neuen Lebensgefährten Izas, den Schriftsteller Domokos, beginnt es zu schaudern, als er Zeuge der in der Unfallrekonstruktion der Polizei vorgenommenen Bagatellisierung des Todes der alten Frau wird. Er flieht heimlich vor ihr.⁵⁷ Iza bleibt allein. Antals explizit zusammengefaßte Erfahrung und die Schilderung von Izas Einsamkeit beschließen den Roman. (III.) Selbst Kónya in ihrer einfühlerischen Interpretation des Werkes kommt im Zusammenhang mit dem Aufbau des Romans nicht umhin festzustellen: "...ein wenig sich hinziehend und auspointiert faßt sie nach den musikalischen Gesetzen des Finales das Geschehene zusammen und verurteilt Iza - mit der leidenschaftlichen Übertreibung der antiken Tragödien - zu bis zum Tode während, undurchdringlicher Einsamkeit." KÓNYA 1977, 194) Iza ist zum Schluß entweder zu immerwährendem Leiden verurteilt - wenn sie sich wandelt, zu Einsicht gelangt, müßte sie zugleich die Schuld am Tode der Mutter auf sich nehmen - , oder zu endgültiger Einsamkeit, wenn ihre Lebenshaltung sich endgültig verfestigt.⁵⁸

Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht die Destruktion von Izas Haltung, ihres rationalisierten, programmartig umgesetzten Verständnisses von Liebe und Fürsorge. Szabó ist bemüht, sowohl das langsame Zerstörtwerden des Lebens der alten Frau als auch Izas subjektives Bemühen nachvollziehbar zu machen. Thematischer Schwerpunkt ist die Gegenüberstellung beider Lebenshaltungen und darin zweier Lebensalter in ihrer aktuellen Ausformung. Im Verfolgen dieser Konfrontation wird - sehr zielgerichtet - demonstriert, welche menschlichen Qualitäten ein Leben voll und lebenswert machen bzw. es zerstören, welcher Einsatz einem Leben Sinn und Rechtfertigung verleiht. Gerade über Iza ist aber eigentlich wenig zu erfahren. Formal wird auch über ihren Lebensweg berichtet. Ihre Kindheit ist jedoch in den Erinnerungen der alten Frau und des Vaters, ihre Jugend aus der Sicht Antals, Späteres aus der der Mutter, des Vaters, des Freundes wiedergegeben. Der jeweilige Reflexionszusammenhang bestimmt deren Wiedergabe und läßt Iza, wegen ihres Herausfalls aus der Welt der Eltern und der sich um diese gruppierenden Verkörperungen einfühlsamer Hilfsbereitschaft und Zuwendung, nicht nur in Außendarstellung, sondern weitgehend auch als Fall des "anderen" erscheinen.⁵⁹

Anerkennend werden ihre Leistungen als Ärztin, ihr Fleiß, ihr berufliches Engagement, ihre überdurchschnittliche Heilungsquote konstatiert. "Iza liebte ihren Beruf, sie ging ihrer täglichen Arbeit mit größerer Ambition nach als jeder andere ihrer Kollegen. Alle Klagen hörte sie sich aufmerksam bis zum Ende an; (...und sie versuchte nicht nur die schmerzenden Gliedmaßen und die kranken Gelenke, sondern auch den Patienten selbst irgendwie in der Welt zu lokalisieren. " (112)⁶⁰ Was sie aber ihren Patienten gegenüber zu praktizieren vermag, gelingt ihr gegenüber ihrer Mutter nicht. Die Zielstrebigkeit der Umsetzung ihrer theoretischen Überzeugungen, die effektive Umsetzung ihrer Konzeptionen hat hier, wo alle sozialen Beziehungen des Gegenübers auf sie reduziert sind, wo sie dessen Lebensbedingungen vollständig plant, bestimmt und - im wortwörtlichen Sinne - einrichtet, verheerende Auswirkungen. Ein Leben ausschließlich unter den von ihr geprägten Bedingungen wird so (neben dem Fall der Mutter belegen es auch Antal und Domokos) als unmöglich vorgeführt.

Was in ihrem Berufsleben überdurchschnittlicher Einsatz und Hingabe und damit einhergehende Einseitigkeit ist, erscheint an anderer Stelle geradezu als Verkörperung von Zweckrationalität. (297/98) Freilich hat Iza davon nur sehr mittelbaren Nutzen. Primär, so legt es der Text nahe, wird hier ein Anspruch mit unbedingtem Einsatz realisiert. Für ihr subjektives Erleben wird sie hier zum ersten Mal mit dem Scheitern ihres Anspruchs, Gutes zu vollstrecken, konfrontiert. Sie muß sich zunächst eingestehen, daß ihre Mutter, der sie doch nach eigenem Streben helfen will, ihr ihr Privatleben unmöglich macht. "Sie grämte sich sehr, daß die ständige Anwesenheit der alten Frau sie irritierte. (...) "Es hatte keinen Sinn, etwas zu beschönigen: die alte Frau ging ihr auf die Nerven." (120/21) Die Aufmerksamkeit des Erzählers wendet sich jedoch vor allem der alten Frau zu - hier sind die Auswirkungen von Izas Lebensstrategie am krassesten zu beobachten.

In der beschriebenen Weise der Darstellung erhält die Figur Izas kaum eine Möglichkeit, ihre Ansprüche positiv zu formulieren, die spezifische Produktivität ihrer Lebensweise, ihres auf den Beruf orientierten Einsatzes aller Kräfte unter Beweis zu stellen - die Geschichte der alten Frau, so wie sie schließlich abläuft, argumentiert gegen Iza. In Innendarstellung wird sie - im Unterschied zur gesamten Gruppe der Kontrastfiguren - äußerst selten gezeigt. Wo nicht für jeweils einen Satz ihre Perspektive aufgenommen ist, ist dies vor dem Selbstmord der Mutter nur in einer Szene in ihrer Dienststelle der Fall. Aus-

fürlicher wird sie dann am Morgen nach jenem verhängnisvollen Tag, die Ruhe zu Hause genießend, so vorgeführt, dann bei der Ankunft in Antals Haus, auf der Polizei und schließlich am Ende des Buches. Selbst wo sie, ihren Gedanken nachhängend, nach Ende ihrer Arbeit vorgeführt wird, wird die Bedeutung der Szene schließlich umgekehrt: Zum Entsetzen Izas hat sich ihre Mutter mitten im Berufsverkehr auf den Weg gemacht, um ihr vor dem nahenden Gewitter einen Schirm zu bringen - Iza hatte inzwischen ein Taxi bestellt, die Hoffnung der alten Frau, sich nützlich zu machen, ist zerstört.

Sicht auf menschliche Entwicklung

In der Darstellung Izas wird ein Inhalt vor allem entfaltet, zunehmend enthüllt. Sie wird zum Exempel dafür, wie jemand, der so ist, unter derartigen Umständen handelt. In ähnlicher Weise sind auch andere Akteure vor allem Verkörperungen bestimmter Grundhaltungen. In ihrer Kindheit oder frühen Jugend erfahren sie eine eigentümliche Prägung ihres Charakters, aus der heraus sie dann im Fortgang der Geschichte handeln, die aber in der Präsentation der Zusammenhänge als Ergebnis neben die Umstände ersterer gestellt ist. Sie werden mit einem biographischen Umfeld ausgestattet, ein Ablauf wird in einzelnen Momenten ausschnittartig fixiert, um den letztendlichen Befund dann als dessen Folge zu präsentieren. Die Art der Präsentation dieser fiktiven Vergangenheit - personal erzählten Passagen und Motivation des Erzählens aus Figurenreflexionen - läßt das Erreichen des Endzustandes als ganz natürlich erscheinen. "Diese Helden verfügen nur soweit über gesellschaftliche Motivation, als sie ihre Verletzungen in der Kindheit erlitten haben, daneben jedoch ist für sie auch charakteristisch, daß diese sich ihnen unauslöschlich in die Seele eingegraben haben", resümierte Nácsa einige Jahre nach Erscheinen des Romans zum Schaffen der Autorin. (NÁCSA 1968, 48) Sie konstatiert nicht nur Mangel an glaubwürdiger Motivation des gesamten Geschehens, sondern will darin zugleich ein Verkennen grundlegender gesellschaftlicher Zusammenhänge, namentlich der allseitigen Determination individuellen Verhaltens feststellen. M.E. machen die oben getroffenen Feststellungen zu "Pilatus" deutlich, daß die Autorin hier gerade den Bereich frei zu treffender Entscheidungen ausloten will, gerade nach dem jeweils

auch Möglichen fragt. Im Prozeß des Erzählens wird aber tatsächlich ein Negativbefund vorgeführt, die Akteure zeigen fatalistische Züge.⁶¹

Zur Logik dieses Erzählens schreibt Nácsa sehr treffend: "Bei Magda Szabó gestalten oft vorgestellte, endgültige und unveränderliche Charaktere die Geschichte. Zur bestimmenden Macht können sie werden, weil sie, wie glaubwürdig auch ihre Umgebung sein mag, im weiteren Verlauf (im allgemeinen unter gründlich veränderten Umständen) von ihren Umständen unabhängig werden; sie existieren in sich selbst geschlossen, auf konstante Weise: jedweder Entfaltung der Situation wird die Warscheinlichkeit fehlen." (NÁCSA 1968, 49)⁶² Sinngemäß ähnlich kritisiert Tóth die Gestaltung des Verhältnisses von Sozietät und Individualentwicklung in ihren Romanen; seine Interpretation von "Schlachtfest" führt u.a. vor, wie die Frage nach Handlungsmöglichkeiten in der neuen Gesellschaft durch die bei dieser Weise der Figurenentwicklung sich verselbständigenden Mächte der Vergangenheit ad absurdum geführt wird - selbst bei deutlicher Sympathiezuweisung durch die Autorin. (TÓTH 1960,148*) Diese Bestimmung des Entwicklungsganges und der Handlungsmotivation der Figuren innerhalb der erzählten Welt, die Konsequenzen für den Aufbau der Handlung und Eigenheiten des Erzählens haben, führen zu einer gewissen Thesenhaftigkeit des Romans⁶³.

Auch das im Roman gezeichnete Bild der Gesellschaft ist dieser Vortragsweise untergeordnet. Frühe Erlebnisse und Lebensumstände dienen zum Bezug, um starke Leidenschaften bzw. hervorstechende Charakterzüge der Akteure zu erklären, aus dieser Motivationsfunktion, als individueller Umstand, kommen sie auch vorrangig ins Bild. Auf spätere Wechselwirkungen zwischen diesen Innen- und Außenwelten wird bei der Konzentration auf die Entfaltung der inneren Logik einer bestimmten Verhaltensweise dann kaum noch eingegangen. Im Hintergrund wird das weitere Umfeld angedeutet. Die Rehabilitierung des alten Richters ist Beleg für den Charakter der neuen Ordnung. Einzelne Wahrnehmungen der alten Frau benennen Veränderungen des Landes - die Städte wachsen, neue Straßen, Brücken, Fabriken entstehen, die Menschen sind besser gekleidet und - zur ständig neuen Verwirrung der Witwe - kaum noch Berufen oder Ständen zuordbar. All dies tritt jedoch in den Hintergrund gegenüber der Zeichnung des persönlichen Umfeldes der Akteure und ihres Umgangs miteinander. Das Ganze der Sozietät ist allgemein anerkannte Voraussetzung der Existenz der Akteure, ihr Glücklicher-

den hängt darin primär von ihnen selbst, von den Prinzipien ab, nach denen sie leben. Dementsprechend sind auch einzelne Stadien der Entwicklung der ungarischen Gesellschaft nach 1945, die von den Akteuren, auch von der im Krieg politisch aktiven Iza und ihrem Mann, Antal, schon als reife Menschen durchlebt werden, hier nicht auszumachen. Weder Eigenheiten der Koalitionszeit noch der Mittfünfziger noch der frühen Sechziger sind in dem Erzählten wahrnehmbar. (Dies ist auffällig, da diese ersten Jahre für beide Jahre des Aufbruchs, des Tätigwerdens, der Befreiung aus der geistigen Zensur, der endlich erreichten Gerechtigkeit für Vince sind. Auch hat Szabó es in früheren Werken, namentlich "Fresko" und "Schlachtfest" verstanden, innerhalb der strengen Eingrenzung des Sujets diese ja nicht belanglosen Bedingungen atmosphärisch oder über einzelne Details deutlich werden zu lassen.) "Pilatus" konzentriert sich hier ausschließlich auf die Beziehung zwischen Antal und Iza, auf den Bau von Dorozs, dann auf Izas Weggang nach Budapest.

Die Wirkungsstrategie des Romans zielt weniger auf die Erkundung von sozialen oder psychischen Ursachen für das vorgestellte Geschehen - der Text ist eher auf mit-leidendes Miterleben hin erzählt, als auf Mahnung zur Einsicht, auf einen Appell zur Selbstbesinnung bei den Zeitgenossen. (Von der Seite der verkannten Fragestellung merkt B. Nagy dazu an: "Das Thema schließt ein aufregendes Problem des Zeitenwechsels in sich: den Herausfall der älteren Generation aus der permanent gewordenen Revolution der Zivilisation und die Blindheit der in den Zauberkreis der technischen Zivilisation geratenen den in der Vergangenheit akkumulierten Werten und Verhaltensnormen gegenüber.// Diesen menschlichen und historischen Konflikt verflacht Magda Szabó jedoch zu einem simplen historischen Exempel, sich so der Möglichkeit beraubend, irgend etwas darauf Bezügliches zu entdecken." (B. NAGY 1963, 63)

Positiv hervorgehoben bzw. eingeklagt werden in dem "Exempel" alle Fähigkeiten zum sozialen Leben auch außerhalb von arbeitsteilig geregelten Beziehungen, das Vermögen zum Verstehen und zum Eingehen auf die konkrete Situation des anderen - im Gegensatz zu und vor spezialistischer Leistung. Es scheint berechtigt, hier von einer spezifischen Formulierung eines Allseitigkeitsideals zu sprechen: der Roman erhebt die Forderung nach menschlicher Allseitigkeit besonders hinsichtlich der Qualitäten zum alltäglichen Miteinanderleben.

Iza steht demgegenüber für den Anspruch zur Lösung aller menschlichen Probleme nach einem theoretischen Konzept. Die Umgestaltung, die vernünftige Gestaltung aller Lebensbedingungen, der Kampf gegen jegliches Unrecht (in dem sie gegebenenfalls auch ihr Leben einsetzt) muß nach dieser Logik auch alles menschliche Unglück aus der Welt schaffen. So entstehen das Thermalbad und das Hotel in Dorozs für Iza als Verwertung einer heilenden Quelle und als Arbeitsmöglichkeit für die Einwohner⁶⁴, so besucht Iza jahrelang an jedem Wochenende ihre Eltern und holt ihre Mutter schließlich zu sich nach Budapest. Selbst ihre Berufswahl ist derart motiviert: Von ihr wird berichtet, daß sie schon als Kind gegen die Endgültigkeit des Todes und die Zerstörung des Menschen durch Krankheit protestiert und selbst beim Anhören einer traurigen Ballade die Wiederherstellung des durchschnittlich-glücklichen Ausgangszustandes gefordert habe. (186/86) Ein Schlüsselwort ist in diesem Zusammenhang ihr Vergleich mit einem "Erlöser"⁶⁵.

Iza strebt tatsächlich unter Aufbietung aller Kräfte die Erlösung ihrer näheren Umgebung, der ihr anvertrauten Menschen, in übertragenem Sinne ihrer Umwelt an. (Die gedanklichen Bezüge, die in diesem Wort aufleuchten, sind allerdings - auch durch den thesenhaften Aufbau des Romans - nicht konsequent ausgeführt.) Im Zusammenhang mit Izas Vorgehensweise bei der Gestaltung des Lebens ihrer Eltern oder auch in Dorozs läßt das Wort Erinnerungen an die Ideologie der frühen fünfziger Jahre anklingen. (Es handelt sich hier um eine strukturelle Parallele, auf die Einstellung der Ärztin hierzu wird im Roman nicht näher eingegangen. Ihre Beteiligung an der Widerstandsbewegung und ihr späteres öffentliches Engagement werden biographisch motiviert bzw. eigentlich mit ihrer innerlichen Ablehnung des nur moralisch, nicht aus theoretischen Prinzipien begründeten zivilen Ungehorsams des Vaters in Beziehung gesetzt; in der Logik des Werkes kann sich Iza kraft der Entfaltung ihres Charakters damit nicht abfinden.) Ein weiterer solcher Bezug ist der ungeheure Anspruch, der in einer solchen Haltung steckt. Die Vollstreckung des zuvor deduktiv bestimmten Guten (bei Ausschluß des Betroffenen oder Mitbetroffenen aus dessen Formulierung und Realisierung) mit der Erwartung, damit alles getan zu haben, wird vermessenes. Eben diese Akzentuierung erhält das Wort auch im Bezug auf seinen religiösen Inhalt - die rationale Befreiung von allem Unglück an Stelle der Erlösung aus göttlicher Gnade oder gar die Anmaßung des stellvertretenden

Leidens bzw. Handelns. - Das mit dem Wort gefaßte Konzept der Erlösung der Welt von außen wird im Roman als zerstörerisch vorgeführt.

Parallel dazu zeigen die Schicksale einiger Nebenfiguren und namentlich Lidias Lebenslauf auch die Möglichkeiten, die die sozialistische Umgestaltung der Verhältnisse den Individuen eröffnet.⁶⁶ Infragegestellt wird von der Logik des Textes her die alleinige Umgestaltung der äußeren Bedingungen als Garantie für die Veränderung des individuellen Lebens, als Ziel individuellen Einsatzes. Die Haltung, davon alles zu erwarten - so der Roman - überfordert und zerstört auch den Demiurgen.

2.5. Suche nach dem persönlichen Sinn individuellen Lebens unter unspektakulären Verhältnissen. Gyula Fekete: Die treue Frau und das schlimme Weib; Der Tod des Arztes

Beide Kurzromane erschienen im Jahre 1963. Während der "Tod des Arztes" in der Geschlossenheit seiner Darstellung bei der Kritik Anerkennung und überwiegend positive Aufnahme fand, forderte "Die treue Frau..." wegen gestalterischer Fragen, aber auch wegen des offengelassenen Ausgangs der erzählten Geschichte, der angedeuteten Entscheidung der Hauptfigur polemische Reaktionen heraus. Als Vertreter des Genres ist der erstgenannte Roman gewiß das gelungenere Werk. Doch wiesen bereits zeitgenössische Rezensenten darauf hin, daß selbst diese größere Ausgewogenheit in technischer Hinsicht wesentlich von dessen zentraler Gestalt, von deren Format und besonderer Lebenssituation mitgetragen werde (SZÉLES 1964, 53; BATA 1981, 108). Wegen der Schwellensituation, in der sich jener problematische Held des zweiten Romans demgegenüber befindet, wegen der darin formulierten Konfliktkonstellation ist "Die treue Frau..." im Kontext der vorliegenden Arbeit jedoch von besonderem Interesse, so daß hier beide Werke einbezogen werden sollen.

2.5.1. Die treue Frau und das schlimme Weib

Zum Erzählverfahren

Ein Mann und eine Frau führen fünf Jahre lang eine glückliche Ehe. Sie haben eine Wohnung, leben in relativem Wohlstand, die Frau ist jung und schön. Da verläßt der Mann die Frau um einer anderen willen, die einen schlechten Ruf und drei Kinder von verschiedenen Vätern hat. Er könnte nicht einmal angeben, aus welchen Gründen er so handelt, aber er fühlt, er muß es tun, und die Entscheidung wird von ihm als endgültige getroffen.

So läßt sich, ganz knapp, der Grundvorgang des Kurzromans zusammenfassen. - Diese Geschichte wird fortlaufend, in chronologischer Ordnung erzählt. Sie umfaßt auf der Gegenwartsebene einen Zeitraum von etwa einem

halben Jahr. Ein auktorialer Erzähler, der auch Einblick in die Innenwelt der Figuren hat, spricht und teilt auch sein Wissen über deren Vorgeschichte mit. Dies geschieht in einigen zusammenfassend berichtenden Passagen bei Einführung der Figuren, weitere Mitteilungen erfolgen, wo es zum Verständnis der Reaktionen der Akteure und des Geschehens notwendig ist. Selten erhalten solche Eröffnungen den Charakter von szenisch vergegenwärtigenden Rückblicken, in der Regel wird raffend berichtet. Im Rahmen seiner knappen Mitteilungen widmet der Erzähler jenem Ehepaar, Östörs, und ihrer Mitmieterin und zugleich nominellen Hauseigentümerin, Tante Orsolya, die meiste Aufmerksamkeit. Mitteilungen über jene durch einen Tausch mit früheren Mietern zugezogene "alleinstehende Frau" erfolgen nur allmählich, im Zuge des Geschehens.

Der Erzähler spricht über weite Strecken distanziert, führt die Handlungen der Personen zusammenfassend berichtend, aber auch szenisch vergegenwärtigend von außen vor, dann wieder nähert er sich im Ton und in den im Laufe des Erzählens vorgenommenen wertenden Feststellungen der Person, über die gerade berichtet wird.⁶⁷ In einzelnen Szenen tritt er fast ganz zurück, übernimmt dann aber auch wieder Außensicht auf die Figur, berichtet, was sie tut.⁶⁸ Solche Übergänge erfolgen oft von Satz zu Satz, innerhalb eines Absatzes. Das Spektrum, in dem die Erzählsituation einzelner Sätze sich verändert, ist also sehr breit. Die beschriebenen Umbrüche dienen primär dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers wachzuhalten, die in ihren Details bis kurz vor das Ende nicht sehr dramatische Geschichte eingehend, aber noch ohne Vorfestlegung von Sympathien für einzelne Figuren seitens des Erzählers vorzuführen. Eine Signalfunktion der beschriebenen Eigenheiten der Erzählweise in dieser Hinsicht läßt sich m.E. nicht feststellen. Die Zuweisung solcher Sympathien, die Formulierung von Werturteilen ist dem Leser als Aufgabe zugewiesen. Als Bezugspunkt fungiert die hinter den erzählten einzelnen Ereignissen Gestalt gewinnende Geschichte, die sich darin manifestierenden Haltungen der Akteure.

Hinter dem Text zeichnet sich eine Erzählerfigur ab, die weitreichendes Wissen über das Leben der Akteure und deren Innenwelt hat. Ihre Vertrauenswürdigkeit ist nicht in Zweifel zu ziehen, jedoch erhebt sie keinen Anspruch auf Allwissenheit: Worte, Taten und Gedanken der Akteure werden, wo sie nach Maßgabe der Mitteilungsabsicht des Erzählers Aufmerksamkeit verdienen, mitgeteilt, jedoch - über das den Akteuren selbst Bewußte hinaus

- nicht interpretiert, auf psychologische Ursachen, auf den Betroffenen selbst nicht bewußte Motive, Absichten, Zusammenhänge zurückgeführt.⁶⁹ So wird die Geschichte um das Ehepaar Östör erzählt, wie sie auf dem Bewußtseinsstand der Beteiligten erscheint. Besonders Östörs Konflikt, sein Versuch, sich über seinen Lebensanspruch klarzuwerden, wird damit sehr ernst genommen. Indem er aber auch durchaus nicht nur in Innenndarstellung erscheint, wird vermieden, seinem Standpunkt zu ausschließliche Geltung zukommen zu lassen und zugleich eine gewisse Distanz zu ihm aufrechterhalten. Auch das Befremdliche des Vorgangs wird in dieser Vortragsweise betont, und zugleich ist die Befremdlichkeit des erzählten Vorgangs dem Leser gegenüber hervorgehoben. Auf diese Weise freilich ist bereits in der erzählerischen Präsentation der mitgeteilten Details und Episoden auch der "strukturelle Mittelpunkt" des Werkes (SZÉLES 1964, 50) nicht eindeutig festgelegt. Der Roman läßt sich zunächst sowohl als Geschichte des Zerfalls einer Ehe⁷⁰ als auch als Prozeß des Ringens Östörs lesen.⁷¹ Vom Ende her gesehen, bei jedem weiteren Lesen richtet sich die Aufmerksamkeit jedoch vor allem auf das Zustandekommen der genannten Entscheidung⁷².

Der Vorgang

Imre und Iri sind seit fünf Jahren verheiratet. Bisher hat nichts die Harmonie ihres Zusammenlebens gestört. Sie leben in einer Vorstadtsiedlung, gemeinsam mit zwei anderen Mietparteien in einem ehemaligen Einfamilienhaus, in dem inzwischen recht und schlecht drei selbständige "Wohnungen" abgeteilt worden sind - diese Umgebung erweist sich im folgenden als Katalysator⁷³. Imre ist Facharbeiter, verdient recht gut, Iri hat nach der Heirat ihre alte Arbeit aufgegeben und verdient in Heimarbeit etwas zum Familienbudget dazu. Sie ist eine hübsche und gepflegte Frau und stolz auf ihre unbedingte eheliche Treue. Iri hat eine größere Erbschaft zu erwarten, beide planen, ein Auto zu kaufen. Doch sind Anzeichen einer gewissen Gewöhnung und damit einhergehenden Langeweile, die sich im Laufe der Jahre eingestellt haben, unverkennbar.⁷⁴ In Östör beginnt sich undeutlich das Gefühl eines Mangels bemerkbar zu machen. Die stillschweigenden Übereinkünfte, innerhalb derer er bisher lebte, beginnen ihm weniger tragfähig

zu erscheinen, er beginnt ihre Inkonsequenzen und Widersprüche wahrzunehmen⁷⁵.

Eines Tages zieht in die hintere Wohnung des Hauses eine Frau mit drei Kindern ein. Es wird beobachtet, daß Fremde zu ihr kommen, die Kinder sind unerzogen und laut und, da die Mutter arbeitet, meist unbeaufsichtigt. Tante Orsolya und Iri reagieren mit unverhohlener Abneigung auf Frau Palócz und ihre Kinder. Das Leben im Haus verwandelt sich in einen Kleinkrieg. Auch Imre findet sich zunächst an der Seite seiner Frau auf einer Seite des Grabens wieder, freundet sich jedoch trotzdem mit den Kindern an. Zunächst auch in der Hoffnung, sie damit etwas vom Lärmen abhalten zu können, bringt er ihnen einen jungen Hund mit und baut dann auch einen Stall für ihn.⁷⁶ Er findet Freude an dieser Beschäftigung, zunächst auch, weil neben den Kindern auch Iri in den kleinen Hund vernarrt ist und er ihr so eine Freude zu machen meint. Er verbringt zunehmend mehr Zeit mit den Kindern und mit Basteleien für sie. Seine Frau sieht es mit gemischten Gefühlen; dem Ehemann als großem Kind ist sie bereit, eine Spielerei zuzugestehen, die neuen Mitbewohner sind ihr nach wie vor unsympathisch. Als Iri in der Erbschaftsangelegenheit verreist und der gewohnte Ablauf der gemeinsamen Abende damit unterbochen ist, passiert es, daß Östör die Nacht schließlich mit der anderen Frau verbringt. Imre und Klári betrachten den Vorfall nicht als Grundlage einer Änderung ihrer persönlichen Beziehungen. Imre fühlt sich eher noch stärker an Iri gebunden, doch die "zweiten Flitterwochen" sind auch schnell wieder vorbei⁷⁷.

Ein Schwangerschaftsabbruch, den seine Frau überraschend vornehmen läßt, bringt Östör noch einmal in die Nähe der Nachbarin. Während der Zeit, die Iri fort ist, beginnen beide miteinander zu sprechen. Nach Iris Rückkehr findet das Leben im Haus wieder in das alte Gleis. Nur "wegen des Hundes stießen sie manchmal zusammen", der Mann "war imstande, ganze Stunden mit dem Hund und den Gören zu verbringen.(...) es war schwer zu ertragen, daß ihr Mann sich in seiner Freizeit täglich mit etwas beschäftigte, was außerhalb ihres Ehelebens lag. So etwas hatte es vorher nicht gegeben." (460*) Das Verhältnis beider kühlt sich ab. Während Iri nach einer Ursache für das Verhalten ihres Mannes zu suchen beginnt, ist Östör geneigt, den Prozeß normal zu finden. "Eben das fand er natürlich, diese Abkühlung. Niemand kann ein Leben lang seiner Frau am Rockzipfel hängen; auch vom Eheleben hat man irgendwann genug. Er fühlte, er liebte seine Frau, und

wenn Iri ihn in Frieden ließe - wenn sie nicht Anspruch auf jede freie Minute erheben würde - würde er sie noch mehr lieben." (462*)

Hier wird nun ganz aus der Position Östör's erzählt. Der auktoriale Erzähler tritt zurück hinter die Figur des Mannes, der versucht, sein Unbehagen an seinem doch zugleich als glücklich verstandenen Leben zu begreifen.⁷⁸ Östör stellt fest, daß ihn die zunehmende Eingerichtetheit seines Lebens, im wörtlichen Sinne dessen Einrichtung und Überhäufung mit Gegenständen, eigentlich langweilt. Der Hund dagegen ist ein lebendiges Wesen, "kein Gegenstand, sondern ein handelndes Subjekt", etwas Unfertiges, mit eigenem Willen Begabtes. Dabei ist sich der Mann sicher, daß es nicht sein nicht geborenes Kind ist, das ihm eigentlich fehlt. "Irgendeine nicht benennbare Sache fehlt, irgendeine Brücke zu den Menschen, zu den jetzt lebenden und zu denen, die später geboren werden, zur Kontinuität des Lebens. Etwas, das Sorgen, Anstrengungen, gegebenenfalls auch Plagerei wert ist." (463) Im Moment, stellt er fest, fehlt nicht einmal etwas, der Hund und die Kinder - "eben diese drei" - füllen diese sich manchmal bemerkbar machende Leerstelle aus. Die Beklemmung rührt vorläufig von der Frage nach der Dauer dieses Zustandes her. Östör würde den Status quo, der sich im Laufe des Sommers herausgebildet hat, gerne aufrechterhalten.

Klári erwartet ein Kind von Östör. Noch bevor der eine Entscheidung treffen kann, taucht ihr geschiedener Mann auf und will ihr gemeinsames Kind, für das er bereits das Erziehungsrecht eingeklagt hat, mit Gewalt mitnehmen. Östör vetreibt ihn, Iri fühlt sich betrogen.⁷⁹ Sie denkt zunächst an Scheidung, zugleich ist auch sie sicher, ihren Mann zu lieben. So versucht sie vorläufig, ihm eine Lektion zu erteilen und verweigert ihm jedes Gespräch, jede Gemeinschaft. Es gelingt ihr, die fremde Frau, die selber gerne aus dieser Situation befreit wäre, zu einem Wohnungstausch mit ihren Großeltern zu bewegen. Von einem Tag zum anderen organisiert sie den Umzug. Sie glaubt, sich damit ein für alle Mal von dieser Frau und von der von ihr ausgehenden Gefahr für ihre Ehe befreit zu haben. "Ganz klar spürte sie - auch schon aus dem Verhalten dieser Frau - daß ihr Mann sie liebte und daß er ganz und gar nicht vorhatte, sie zu verlassen." (489)

Östör ist zunächst rational bereit, sich mit dieser Lösung abzufinden. Angesichts der Spuren des Umzuges kann er allerdings nicht umhin, an die Frau und die drei Kinder zu denken. "Die schlechte Stimmung bedrückte

Östör. Die ganze Welt war leer - noch nie hatte er so sehr gespürt, wie leer die Welt ist. Dieses seltsame Gefühl überraschte ihn; bis dahin - zweiunddreißig lange Jahre lang - war ihm das nie eingefallen, und jetzt erfaßte er von einer Minute zur anderen klar, daß das Leben keinen Sinn hat. Die Tage vergehen unwiederbringlich, die schönsten Tage vergehen, und nichts bleibt von ihnen. Nichts, aber auch nichts bleibt von ihnen. // Er saß auf dem Hauklotz und grübelte bitter." (483*)

Er ist sich sicher, daß seine Frau ihn liebt und der Grund für den Zerfall ihrer Ehe nicht eigentlich in jenem Vorkommnis zu suchen ist. Er grübelt nächtelang und zieht dann plötzlich und endgültig aus.

Sicht auf Möglichkeiten menschlicher Entwicklung

Östör's Leben mit Iri ist ein Leben in relativem Wohlstand und vor allem darauf angelegt, diesen Zustand zu erhalten und zu steigern. Dies verliert für Östör zunehmend an Anziehungskraft. Die Gewöhnung, die sich im Laufe ihrer Ehe eingestellt hat, wird in diesem Fall nicht von der Fortsetzung der bisherigen Alltags, der Entdeckung neuer Vergnügungen und Freizeitbeschäftigungen zugedeckt, sondern wird zum Nährboden für die durch jenes Mangelgefühl provozierten Fragen. Der Roman untersucht, was geschieht, wenn sich jemand - innerhalb der genau umrissenen Lebensbedingungen Östör's - diesen Fragen stellt.

Östör liebt seine Arbeit, aber sie füllt ihn nicht vollständig aus, "eigentlich füllte sie nicht einmal die wöchentlichen achtundvierzig Stunden aus." (422*) Er ist Dreher und verrichtet in der Regel vorgegebene Aufgaben. Wenn die Maschine das Werkstück mechanisch bearbeitet, ergibt sich für ihn Zeit zum Sinnieren. Während im allgemeinen gleichzeitig mit diesen von der Maschine nicht ganz gebundenen Minuten auch Pläne und Einfälle da sind, die sie ausfüllen, spürt Östör zuerst diese Lücke. "...erst viel später dachte er sich etwas dazu, womit er dieses Loch stopfen könnte. Die Leere ausfüllen, suchen, was fehlt." (424*) Doch "das spätere Mangelgefühl entspringt nicht aus der Arbeit, es bezog sich auch nicht darauf, sondern auf das Leben selbst, irgendwie auf die ganze Welt." (423/24*) Östör denkt dabei nicht daran, seinen Beruf oder seine Arbeit aufzugeben. Dies, diese soziale Positionierung des Helden trägt wesentlich zu der Härte der Frage-

stellung bei. Östör's Arbeit in ihrer spezifischen Form ist auf lange Sicht notwendig; für ihn wird sie sehr lange, wahrscheinlich dauerhaft, Grundlage seines Lebensunterhalts sein. Als eine solche Voraussetzung erscheint sie auch im Roman, später wird auf diese Sphäre nicht weiter eingegangen.

Zwar überlegt Östör später auch: "Wenn er Kraftwerke planen würde oder Wohnsiedlungen, oder gewaltige Statuen meißeln würde für öffentliche Plätze, an denen die Leute sich ergötzen könnten, dann würde das Fieber des Schöpfertums jede Minute ausfüllen, und ihm würde nichts fehlen." (463*) Doch diese Überlegungen sind für ihn keine praktische Alternative. Die Spekulation stellt Östör's Tätigkeit, der Zuarbeit zu einem bereits geplanten, vorgegebenen Ganzen, auf das er in der Verrichtung seiner Arbeit keinen persönlichen Einfluß hat, Möglichkeiten des individuellen Einsatzes gegenüber, die hier als eigenständige Leistung in der Öffentlichkeit erscheinen, als selbständiger Beitrag zum Gemeinwohl. Sie stellen in diesem Zusammenhang unmittelbar jene "Brücke zu den Menschen" (463) dar, die ihm fehlt. Seine Arbeit allein - "möglich, daß der Fehler bei ihm lag, möglich, daß es an der Arbeit, an den gegebenen Umständen und Anforderungen oder am Geist der Zeit lag" (422) - ist nicht geeignet, diese Beziehung herzustellen. Untersucht wird im folgenden, welche anderen Möglichkeiten dazu ihm verbleiben. Dies wird ausgelotet, indem verfolgt wird, welchen Anspruch an sein Leben er formuliert, nachdem ihm deutlich wird, daß das Bisherige zu wenig ist.

Einige Jahre lang hatte seine Ehe mit Iri alle seine freien Energien gebunden. (429) Mittlerweile jedoch ist sie in dieser Weise nicht mehr dazu geeignet. Zunächst scheint der kleine Hund und die Beschäftigung mit ihm ein Mittel, diese Lücke auszufüllen.⁸⁰ Der Bau des Stalles erscheint ihm auch als Möglichkeit, etwas Eigenes zu leisten.⁸¹ Doch erweisen sich nicht die Basteleien als eigentliches Mittel zur Überwindung des ihn bedrückenden Zustandes. Das Tier bahnt Beziehungen zwischen Östör und den Kindern an. Gegenüber dem in sich selbst kreisenden Leben mit Iri spürt er hier eine Verbindung zu der "Wärme der menschlichen Schicksale". (462*) Die Kinder erweisen sich als Möglichkeit eines Bezuges zum Allgemeinen, dessen Mangel in seinem Leben etwa die zitierten Grübeleien über seine Arbeit konstatieren. Die Beschäftigung mit ihnen bildet einen unmittelbaren Beitrag zur Kontinuität der Gattung, einen erfahrbaren, eigenen Bezug dazu, und es

stellt sich heraus, daß "gerade diese drei" für ihn inzwischen diesen Bezug ausmachen.

Der im Werk vorgeführte Ausgang ist damit noch nicht zwangsläufig. Fekete führt, wie oben dargelegt, ein Gestrüpp von Bedingungen und einigen Zufällen vor, die ihn schließlich mit herbeiführen. Östör ist sich, selbst nachdem ihn seine Frau mit dem Tausch vor vollendete Tatsachen gestellt hat, immer noch sicher, Iri zu lieben.⁸² Es wird dann von der Gegenwart der Spuren der Frau und der Kinder berichtet und davon, wie der Mann mehrere Tage und Nächte grübelt. Seine Überlegungen werden im Laufe des Erzählens eingestreut, eine klare Motivation seiner Tat wird hier nicht gegeben. Berichtet wird, daß es einen Moment lang das Einfachste für ihn wäre, doch zu bleiben. Dann wird sein endgültiger Weggang konstatiert. Seine Einsamkeit, die er in seiner Ehe immer wieder festgestellt hatte, wird so durchbrochen.

Die schon im Titel vorgenommene Gegenüberstellung der zwei Frauen läuft so auf eine Gegenüberstellung von zwei Lebensweisen hinaus. Széles hat das sehr klar formuliert: "Frau Palócz steht der blaß gezeichneten Iri nicht gegenüber, aber sie steht einer geordneten Welt wie der Iris deutlich gegenüber.(...) Zum Bedauern und zu dem Gefühl der Verantwortung kommt in dem grübelnden Östör auch anerkennende Achtung und Beschämung hinzu, und das führt ihn zu der Wende um 180 Grad - nicht in erster Linie von seiner Frau, persönlich, sondern eher von seinem bisherigen Leben fort..." (SZÉLES 1964, 51)⁸³ Dem in sich kreisenden Leben Iris und ihrer Familie wird mit der Entscheidung des Mannes nicht Unmoral, sondern eine andere Moral entgegengestellt.

Östör ist innerhalb des Erzählten nicht imstande, ein Gegenideal zu dem von Iri und ihrer Familie vertretenen zu formulieren. Wo ihrer beider Lebensweise, etwa von seinem Vater, der sich einen Enkel wünscht und ihr Leben selbstsüchtig findet, in Frage gestellt wird, deutet er die Vorwürfe um, da sie aus seinen Denkkonventionen heraus nicht widerlegbar wären. Nur ein dunkles Unbehagen bleibt. Deutlich wird zunächst das Sinndefizit seines gegenwärtigen Lebens, das ihn nach einem Ausweg suchen läßt.

Vorgeführt wird dann seine praktische Stellungnahme. In diesem Verständnis wird ein Entwicklungsprozeß dargestellt und mitverfolgt. Da Östörs Reflexion des Prozesses den Bezugspunkt der Darstellung bildet, reicht diese

Entwicklung inhaltlich zunächst nur bis zum Kenntlichwerden einer Richtung. Andere Figuren, selbst Iri, bleiben bei dieser Schwerpunktsetzung blaß und fungieren vorrangig als Gegenpol. Während sich Östör aus einer für ihn sinnentleerten Umgebung befreit, verhält diese sich statisch.

In dem Roman wird hauptsächlich nach den Möglichkeiten des Individuums in einer sehr begrenzten sozialen Welt bzw. einem sehr begrenzten Bereich der es umgebenden Sozietät gefragt, aus der auszubrechen die Mittelpunktfiguren auch keinen Versuch machen. Ihre Rollendefinition (Beruf, Arbeit, auch das Verhältnis zur Arbeit als etwas zum Bestreiten des Lebensunterhalts notwendigem) ist Voraussetzung, sie wird nicht in Frage gestellt. Untersucht wird, indem Östörs Konflikt dargestellt und mitverfolgt wird, welche Möglichkeiten ein Mensch innerhalb dieser Bedingungen, unter diesen Voraussetzungen hat, um einen ihm angemessenen, würdigen Lebensanspruch zu finden, um sein Leben als sinnvoll zu erfahren.⁸⁴ Entsprechend erscheint dieses soziale Umfeld sehr eingeengt. Selbst die Figurenbiographien sind in den mitgeteilten Einzelheiten auf das Allernotwendigste reduziert, sie bilden individuelle Erscheinungen typischer Verläufe. Die Gesellschaft, die ungarische Gesellschaft der frühen sechziger Jahre - die frühe "sozialistische Gesellschaft" - ist stillschweigend anerkannte Voraussetzung des Lebens der Akteure und ihrer Reflexionen über dieses Leben. Ihre Gedanken kreisen vor allem um ihre individuelle Existenz, die Familie, den Bereich der von ihnen verrichteten Arbeit, ihre unmittelbaren Lebensbedingungen. Dies erscheint als Bereich möglicher Veränderungen, persönlicher Einflußnahme. Ihre Rolle im Makrokosmos der Gesellschaft erscheint als gegeben, nachdem Beruf und Wohnort einmal feststehen. Diese Konstellation reflektiert von der Seite des Romans her nicht nur real vorhandene Bewußtseinszustände, sondern auch objektive Bewegungsmöglichkeiten. Zugleich wird mit der vorgeführten Anlage des Konflikts das Interesse unter Voraussetzung der Kenntnis der Großzusammenhänge der Gesellschaft auf die Logik des Zusammenlebens in individuell wählbaren Zusammenhängen gerichtet.⁸⁵

Motiviert ist dies aus der Situation und Perspektive Östörs, aus der heraus der Konflikt weitgehend dargestellt wird; die Weise, wie das Umfeld in den Bereich des direkt Erzählten hineintritt, entspricht den von ihm realisierten Entscheidungen und Handlungsmöglichkeiten. Soziale Mobilität zur Bewältigung des erfahrenen Sinndefizits wird also nicht in Erwägung gezogen oder

zur Lösung des Konflikts herbeigeführt - Östör wird nicht Ingenieur oder Funktionär in einer gesellschaftlichen Organisation, Iri qualifiziert sich nicht, auch Frau Palócz erhält keine "Chance" in dieser Richtung.⁸⁶ (Diese Situation dürfte weitgehend dem statistischen Durchschnitt entsprechen, und die Auseinandersetzung mit gerade diesen Möglichkeiten macht auch wesentlich den Verdienst des Werkes, den Wert der Verhandlung dieser Frage aus.) Zugleich ist damit ein Stadium der Entwicklung der ungarischen Gesellschaft reflektiert, in der eine Lebenslage wie die, von der Östör ausgeht, als typisch und massenhaft gegeben anzusehen ist. Das ist nicht nur auf ihre materielle Situation - mehrere zeitgenössische Rezensenten weisen darauf hin, daß Östör sogar eher überdurchschnittlich gut leben - sondern auch auf die strukturellen Voraussetzungen zur Formulierung der hier aufgeworfenen Sinnfrage zu beziehen. Es ist daher fraglich, ob man dem Werk bzw. dem Autor vorwerfen kann, daß Östör keine "vollwertige Entscheidung" treffe, daß diese zu sehr im Bereich des Privaten bleibe und Östör überdies etwas moralisch sehr Fragwürdiges tue. Es ist damit aber auch ein durchschnittlich gegebener Handlungs- und Entscheidungsspielraum reflektiert. Darum u.a. mag das Buch z.T. so heftige Reaktionen bei der Kritik provoziert haben. Daneben ist aber auch die Wirkungstrategie darauf angelegt. Die Präsentation des Schlusses bedeutet eine Aufforderung an den Leser, den "Fall" zu überdenken und Stellung zu beziehen. Die Veränderbarkeit der sozialen Welt ist somit nicht in dem erzählten Vorgang vorgeführt, sondern außerhalb des Werkes zur Diskussion gestellt.

2.5.2. "Der Tod des Arztes"

Erzählweise und erzählter Vorgang

"Der Tod des Arztes" nimmt die in "Die treue Frau ..." praktizierte Verfahrensweise auf. Gefragt wird auch hier, was für eine Moral dem individuellen Handeln, von dem berichtet wird, zugrundeliegt, welche Auffassung über die soziale Umwelt, welches Verständnis darüber, was deren Wesen und den eigenen Bezug dazu ausmacht, darin zum Ausdruck kommt. Während etwa noch in "Die Dorfschöne" (1961) neben der Untersuchung des

Verhaltens der jungen Frau immer auch das Dorf, dessen informelle Strukturen und Verhaltenskodex, die Zurückdrängung alter bäuerlicher Gewohnheiten, die sich daraus ergebenden Möglichkeiten und Konflikte für die Individuen dargestellt werden, so die Doppelstellung der Zentralfigur als Schuldiger und zugleich als Opfer, als frei entscheidender und durch ökonomische Abhängigkeit und Unterordnung unter das Interesse der Familie gebundener beleuchtet wurde, ist hier in den Mittelpunkt der Darstellung - auch im Unterschied zu "Die treue Frau..." - konsequent eine einzige Figur gerückt.

Geht man von den geschilderten Vorkommnissen aus, so erzählt der Kurzroman von den letzten sieben Tagen des Lebens eines alten Landarztes. "Die Arbeit des alten Arztes nahm von Jahr zu Jahr zu und seine Kraft immer mehr ab. Sein Gesundheitszustand hatte sich verschlechtert, und nach einem plötzlich aufgetretenen Unwohlsein beschloß er, sich zur Ruhe zu setzen. Der verbrauchte Organismus verlangte Erholung; der Arzt mußte sich vor jeder Aufregung und Überanstrengung hüten. Er schätzte, daß er noch fünf bis sechs Jahre leben könnte, wenn er auf sich achtgäbe, vielleicht noch ein paar Jahre länger." (199) Zum ersten Mal von der nicht abreißen- den Kette der täglichen Pflichten befreit, stellt er sich plötzlich die Frage nach dem Sinn seines Lebens. Der Roman gibt in seiner Darstellung der letzten Taten und Gedanken des alten Mannes indirekt eine Antwort darauf.

Auch hier spricht ein auktorialer Erzähler, sachlich, schlicht, Passagen mit Innensicht immer wieder durch einen plötzlichen Blick von außen auf die Situation brechend. Der Erzähler kennt die Innenwelt, die Gedanken der Akteure, doch über die Figuren in der Umgebung des alten Arztes wird wesentlich in Außensicht bzw. zusammenfassend berichtet. Der Aufbau des Textes wird dagegen vorgeblich durch die Erlebnisse und Gedanken der Zentralfigur bestimmt. Diese Richtungsgebung und die daraus folgende Selektivität der Ausschnitte reicht bis in die Darstellung der gegenständlichen Umwelt; von ihr hängt die räumlich-zeitliche Perspektivierung der Darstellung (STANZEL 1985, 7275, 171-189) oder auch der vorläufige Verzicht darauf und der Übergang zu einem zusammenfassenden Erzählerbericht bzw. das statt dessen erfolgende Eingehen auf Gedankengänge der Figur ab⁸⁷.

Die Spezifik der Situation, aus der heraus er seine Überlegungen anstellt, ist eingangs ganz klar umrissen: "Bisher war es ihm noch nie eingefallen,

über so etwas nachzudenken. Die Arbeit verknüpfte lückenlos einen Tag mit dem anderen. Das Schicksal zog ihn immer näher zu der gewissen Grube hin, die Jahre blieben eins nach dem anderen zurück, und nun fand er es merkwürdig, daß er bisher so dahingelebt hatte, eben nur getan hatt, was er mußte, ohne je danach zu fragen, ob das ganze auch einen Wert habe." (199) Zum erste Mal hat er die Gelegenheit, seine Gedanken so nachzuhängen, und zugleich verleiht die - zunächst noch unbestimmte - Nähe des Todes, deren Anzeichen er wohl zu deuten weiß, seinem Nachdenken besondere Konsequenz.

Die Begegnungen mit seiner Umgebung, von denen erzählt wird, sind darauf angelegt, dies thematisch zu provozieren. Die Beerdigung des alten Postmeisters konfrontiert ihn mit dem Sinn und zugleich den begrenzten Möglichkeiten seines Tuns und führt in den Gräberreihen auf dem Friedhof den Ablauf der Zeit und die Dauer seines Wirkens im Dorf vor Augen. Er macht Visite bei einem jungen Mann, der, wie sich herausstellt, aus Überdruß sich das Leben zu nehmen versucht hat. Er ist betroffen von der Selbstsucht, die er in dieser tat sieht und hat später das Gefühl, etwas ganz wesentliches, das ihm irgendwann über das Leben klargeworden ist, nicht mitgeteilt zu haben. Noch lange danach, im Gespräch mit der neuen Lehrerin und bei einer Schachpartie mit dem Apotheker, versucht er dies zu formulieren.

Solche kleinen, im Grunde unbedeutenden Ereignisse treiben den Lauf seiner Gedanken weiter. Ähnlich schlicht und alltäglich, so legt der Roman nahe, ist sein ganzes bisheriges Leben gewesen. "Auch in seinem Dasein hatte es schicksalschwere Ereignisse gegeben, doch diese lagen weit zurück. Mit achtundsechzig Jahren war sein Lebensroman eigentlich beendet" (199), heißt es eingangs, und dieser Satz gibt zugleich die gegenwärtige Sicht der Hauptfigur auf ihr Leben wieder. Dahinter steht, wie später fast beiläufig in anderem Zusammenhang eingefügt wird, daß er als Jude mit allen anderen jüdischen Einwohnern des Dorfes und der Gegend in ein Konzentrationslager verschleppt worden ist, daß seine beiden Söhne im Arbeitsdienst umkamen, daß er und seine Frau als einzige aus dem Lager in das Dorf zurückkehrten, in ihr Haus, von dem sie kaum mehr die Grundmauern vorfanden. Dahinter steht, daß der Arzt seinen unscheinbaren, unablässigen Dienst dort wieder aufnahm.

Zugleich beleuchten diese kleinen Begebenheiten die Umgebung des alten Arztes, den Mikrokosmos des Dorfes. Er fährt zum fünfzigjährigen Klassentreffen, vergleicht sein Leben mit dem der wenigen noch lebenden Schulkameraden, entzieht sich, so gut es geht, dem Besuch der oberflächlichen Ádi, der einzigen noch lebenden Verwandten seiner Frau, telefoniert mit seinem Vorgesetzten im Komitat... "Still und natürlich, ohne sichtbare Kluft geraten die aufscheinenden Extreme nebeneinander. Der bescheidene, seine "Mittelmäßigkeit" mit stillem Abwinken zur Kenntnis nehmende, auch für sich selbst unsichtbare Held Dr. Weisz - und der 'tüchtige' Lebovits, der 'alte Junge', 'Madam Skoda' oder die höhnisch lächelnde Angyalka. Ebenso gibt sein 'Schützling' (und Nachfolger), die naive, begeisterte Lehrerin - nur mit dem zynischen jungen Markovits zusammen ein ganzes Bild." (SZÉLES 1964, 51)

Dem Rentengesuch des alten Arztes wird im Komitat vorerst nicht stattgegeben. Sein eben erst eingetretener Nachfolger reist wieder ab, mehrere tausend Menschen sind wieder ohne Arzt. Der alte Mann versucht eine andere Lösung herbeizuführen, gegenüber dem Leiden vermag er sich jedoch nicht zu verschließen. Er will den vorher schon lange hinausgeschobenen Entschluß⁸⁸ nicht wieder rückgängig machen. Seine Selbstgespräche und die Dialoge mit seiner um sein Leben fürchtenden Frau werden jedoch zunehmend zu Entschuldigungen dafür, daß er seine Praxis dann wieder aufnimmt. "Du must einsehen, Emmi, daß es für mich hundertmal leichter ist - gesünder!... im Sprechzimmer zu sitzen, als zu Hause im Liegestuhl zu faulenzern. // Und in diesem Augenblick geht es auch gar nicht darum, ob leichter oder nicht leichter. Es geht vielmehr darum, was für mich - für mich selber - mehr Aufregung, größere Nervenanspannung, also Lebensgefahr bedeutet, das Rezept auszuschreiben oder nicht auszuschreiben, obwohl ich es tun könnte. In erster Linie geht es dabei um meine Gesundheit und nicht um die Gesundheit anderer. Du verstehst mich offenbar falsch. Glaube ja nicht... nein, mir fällt es gar nicht ein, den selbstlosen Helfer zu spielen und mich aufzuopfern. Ich kann mich noch genau entsinnen: Als wir in der Patsche saßen, haben diese Kranken und ihre Väter keinen Finger für uns krumm gemacht, im Gegenteil. Ehre den Ausnahmen, den sehr seltenen Ausnahmen!" (280) Nur drei Tage später stirbt er.

Man hatte ihn noch nachts zu einer komplizierten Geburt hinausgerufen, zu einer Familie, an die sich für ihn keine guten Erinnerungen knüpften. Auf dem Weg auf das Gut hinaus überlegt er selber noch, warum er sich nie gerächt habe. "Mit einem üblen Geschmack im Munde grübelte er ein wenig darüber, wie die menschen doch waren; auch heute - und offenbar auch morgen - würden sich unter tausend mindestens zehn finden, die sich zu allem hergaben. Das ist also 'das Volk', alles andere ist leere Phrase. Es ist genauso wie 'der Mensch' selbst: In ihm schlummern alle Eigenschaften, angefangen von der Blutgier bis zur Selbstaufopferung, und es hängt nur von den Umständen ab, welche Eigenschaft die Oberhand gewinnt. // Deshalb sage ich... gerade deshalb sage ich ..." (343), denkt er, ohne damit zu Ende zu kommen, dann handelt er.

Diese letzten Tage im Leben des Mannes verlaufen so, wie wahrscheinlich die Mehrzahl der Tage seines Lebens verlaufen ist - voller Arbeit, unauffällig, ohne äußeren Erfolg. Er spricht sich selbst keine besondere Leistung, kein besonderes Verdienst zu. Der weitgereiste, weltgewandte Lebovits, der ihm für seine alten Tage eine Stellung in Schweden am Meer anbietet, löst bei ihm ein Gemisch von Bewunderung, Verwunderung und einem gewissen Unverständnis aus.⁸⁹ Csordás, der pensionierte Ingenieur, scheint ihm viel eher Anerkennung zu verdienen als er selber.⁹⁰ Der alte Ingenieur, der nun noch einen Garten anpflanzt, sich seinen Enkeln widmet und voller Pläne steckt, scheint ihm das Sinnbild eines erfüllten Lebens zu verkörpern.

Auseinandersetzung mit Maß und Inhalt individueller Entwicklung

Der Erzähler weist immer wieder auf alles Unerreichte, Unverrichtete hin. Jenen berühmten Roman etwa, der zur Bildung eines jeden zivilisierten Menschen gehören sollte, hat der alte Mann nie gelesen, und auch in jenen letzten Tagen kommt er damit über ein Dutzend Seiten nicht hinaus. Er hat die kleine Lehrerin nicht davon gewarnt, ihre Gefühle an einen Unwürdigen zu verschwenden, er hat keine Zeit gefunden, für seine Haushälterin Vorsorge zu treffen, er hat für die von ihrem Bräutigam verlassene junge Frau keine Hilfe mehr in die Wege geleitet. Und er stößt immer wieder an die Grenzen seiner Kräfte, seines physischen Leistungsvermögens und der Zu-

versicht in sein Tun. Er nimmt seinen Verfall wahr, die Ohnmacht des Alterns und die Einsamkeit, die ihn umgibt. Ihm fehlen Kinder und Enkel, und im Dorf wird seine lebenslange Mühe in der Regel nur mit Gewöhnung an seine Existenz, mindestens ebenso oft aber auch mit Abweisung und tiefverwurzeltem Groll erwidert. Er habe, wird geredet, auch seinen jungen Nachfolger wider zurückgeschickt. Der alte Mann weiß das, doch es bringt ihn nicht ab von seinen Entscheidungen.

Der "Tod des Arztes" erfaßt, wie Széles es formuliert, "Schein und Wirklichkeit eines grauen Lebens". "Der Autor skizziert mit puritanischen Mitteln das erstere, - aber so, daß er im Hintergrund der ausgesprochenen Worte letzteres betont" (Széles 1964, 52). Im Laufe des Erzählens wird in immer neuer Annäherung an die Realität seines Lebens das komplizierte Geflecht der Beziehungen des Arztes zur Welt aufgedeckt, seine Entscheidung wird in ihrem Erzwungensein und in ihrer Würde vorgeführt. Auch seine letzte Hilfeleistung wird nicht als Heldentat berichtet; die Größe seiner Entscheidung und der Anspruch der Lebenshaltung, auf die sie sich gründet, wird vorgeführt, indem ihre letzten Konsequenzen gezeigt werden.

"Er vollbringt eine wirkliche Heldentat; eine reale Heldentat im modernen Sinne, zu der im Leben Millionen und Abermillionen Menschen die Mittel und die Möglichkeiten haben, dennoch ist sie nur Verdienst weniger weil ihre massenhafte Zugänglichkeit ihre Außergewöhnlichkeit nicht in Frage stellt", schreibt Dersi (DERSI 1964, 603). Diese Einschätzung der Tat ist treffend, aber nicht die soll m.E. mitgeteilt werden. Es geht nicht vordergründig um den Aufruf, jede Gelegenheit zu nutzen und selbstaufopferungsvoll, gleichsam als Funktionär eines Prinzips, zu handeln. Erzählweise und Stil sind eher darauf gerichtet, zu entdecken, wieviel in so einem unscheinbaren, eigentlich - bis auf den ja auch vom Zufall mitbestimmten Ausgang - durchschnittlichen Lebens, inbegriffen ist. (Das schließt die Menge an durchlebter Grausamkeit ein.) Lackó schrieb hierzu sehr treffend: "Er ist der Mensch, der mit seinen kleinen Fehlritten, seinen vielen alltäglichen Handlungen das Leben bereichert und aufgebaut hat... zur rechten Zeit am rechten Ort erscheinend hinterließ er (im wörtlichen Sinne) die Spur seiner Hand auf der Welt" (LACKÓ 1987, 122). Er ist ein mittelmäßiger Mensch, der in der Konsequenz seines Handelns ein Lebensideal verkörpert. In der Unermüdlichkeit seines namenlosen Wirkens und seinem fast unbemerkten Verschwinden offenbart sich eine eigene Art von Tragik.

Der Roman greift einige Gedankengänge wieder auf, die schon in "Die treue Frau..." vorgetragen wurden. In den Überlegungen des alten Arztes erhalten sie z.T. explizitere Formulierung. Ein solcher Problemkomplex ist die Verpflichtung des einzelnen Menschen gegenüber dem Leben.

Der Arzt ist getroffen und verbittert, als er bemerkt, daß hinter dem Selbstmordversuch des jungen Markovits nichts als Lebenüberdruß und die Unfähigkeit steht, mit seinen Möglichkeiten selbständig etwas anzufangen. Er spürt, daß es ihm nicht gelingt, sich dem jungen Mann verständlich zu machen, der die Hinfälligkeit und greisenhafte Häßlichkeit des Doktors in der Gegenüberstellung mit sich ebenso wahrnimmt wie jener und sich einfach um sein ihm lästiges junges Leben beneidet und belehrt fühlt. Der Arzt empfindet die Tat als selbstsüchtig. Ein nur auf sich bezogenes Leben, gelingt es ihm später eine Argumentation aufzubauen, ist sinnlos, leer, es bewegt sich in der Konsequenz nur auf den Tod des Individuums hin⁹¹.

Im Gespräch mit dem Apotheker, hauptsächlich an die junge Lehrerin gerichtet, formuliert er diesen Zusammenhang positiv. Niemand, der seine Volljährigkeit erreiche, könne gänzlich frei über sich verfügen. "Ein kluger Ökonom sollte doch einmal ausrechnen, was ein Kind kostet, bis es seine Mündigkeit erlangt. Mit der Empfängnis beginnt es, dann bringt die Mutter es unter Schmerzen zur Welt. Für wieviel Geld würde jemand all das übernehmen... oder auch nur annähernd vergleichbare Unbequemlichkeiten, Leiden und alles, was damit verbunden ist ..." (214) Was ein Mensch in seiner Kindheit von seinen Eltern und vom Staat an Aufwendungen und ebenso an Zuwendung erhalten habe, müsse als eine Art Kredit betrachtet werden, eine Schuld gegenüber dem Leben. Zum Teil werde sie den Eltern zurückgezahlt, doch der Hauptteil gebühre den Nachkommen. Und "meiner Ansicht nach tilgen die meisten Menschen nicht nur ihre Schuld, sondern bezahlen sogar noch reichlich Zinsen. Im übrigen sprechen hier einfach Tatsachen. Gäben die Menschen - wie gesagt, zumindest der überwiegende Teil von ihnen - nicht mehr, lebten wir heute noch auf den Bäumen im Urwald". (218)

Dieser Gedankengang, der durch das Leben und den geradezu symbolträchtigen Tod des Mannes legitimiert wird, spricht in gewisser Weise das aus, was sich in jenem Mangelgefühl Östörs und seiner plötzlichen Abkehr von seinem wohlgeordneten Privatleben angedeutet hatte. Dort bildete Östörs

soziale Lage einen Ausgangspunkt, von dem aus untersucht wurde, welche Konsequenzen eine derartige Situation für die Bestimmung des persönlichen Lebenssinns durch die Individuen hat bzw. welche Möglichkeiten schöpferischen Einsatzes ihnen offenstehen und als Aufgabe unbedingt übernommen werden müssen. Die Erziehung der Kinder erschien gegenüber dem vergleichsweise mechanischen Funktionieren Östörs in seiner Arbeit und dem Verlauf der gemeinsamen Feierabendvergnügungen als Übernahme von Verantwortung auch für die qualitative Seite der Reproduktion der Gesellschaft. Hier wird dies nun überhaupt als Ausgangspunkt für das Begreifen des Zusammenhangs menschlichen Lebens als sozialem Leben genommen, die Reproduktion der Individuen wird nachdrücklich als Basis (und eigentliches Ziel) der gesellschaftlichen Reproduktion betrachtet. Im Verständnis des Doktors ist darin die Verantwortung für deren menschlichen Inhalt, die jeder nach Maßgabe seiner Kräfte und seines Gewissens zu tragen hat, einbegriffen.

Der alte Arzt ist dabei nicht allzu optimistisch. (343) Seine Erfahrungen mit dem Dorf begründen dies, seine Gedanken unterwegs zu den Mores sind ein Beleg dafür. Es kann nur so viel weitergegeben werden, wie die Individuen sich zu eigen gemacht und in ihrem Leben unter Beweis gestellt haben. Der Fortschritt vollzieht sich, so gesehen, langsam, doch der Einsatz des Mannes ist auch seine Weise des Versuchs eines begrenzten, doch unablässigen Einwirkens darauf.

Die Begrenztheit dieses Einsatzes, aber auch die Niederlagen eines Menschenlebens relativieren für ihn deren Eingebundenheit in die Kette des Zusammenhangs des Lebens, ihre verschwindende Größe innerhalb des Zusammenhangs des Weltganzen. (330/31) Dieser Bezug ist für ihn Möglichkeit, den Gedanken seiner eigenen Vergänglichkeit aufzuarbeiten. Er relativiert den Wert des Lebens hier keineswegs, aber er zieht im Rahmen des Roman eine Parallele zu dem begrenzten Einfluß des Arztes in seinem Leben und den doch verbleibenden Spuren seines Wirkens.

Eingangs wurde als Vorzug des Buches einigen früheren Werken des Autors gegenüber erwähnt, daß hier eine Figur im Mittelpunkt steht und auf sie bezogen alle Probleme behandelt werden. Dies gibt dem Werk größere Geschlossenheit, es wirkt reifer, schlüssiger als die "Problemgeschichten" der

vorangehenden Kurzromane. Die im Laufe der knappen Handlung sich ent-
hüllende Lebensphilosophie, die viele Rezensenten gegenüber dem unklaren
Ring und der als problematisch oder unverständlich empfundenen Tat der
Hauptfigur in "Die treue Frau..." besonders hervorhoben, ist Ergebnis eines
langen, über weite Strecken durchschnittlichen und alltäglichen, aber auch
von großen Erschütterungen getroffenen Lebens. Die Biographie der Figur
und der Punkt darin, von dem aus sie indirekt vorgetragen wird, machen sie
glaubhaft und geben ihr Gewicht. Ganz anders die biographische Situation
Östörs, der erst beginnt, nach einem die Mechanismen der alltäglichen Zu-
sammenhänge übersteigenden substantiellen Zusammenhang seines Daseins
zum Leben zu suchen. Darüber hinaus machen Erfahrungen, Bildung und
Berufe beider, die konkrete Funktion, die sie jeweils in der Gesellschaft
erfüllen, einen wesentlichen Unterschied zwischen ihnen aus, der auch Kon-
sequenzen für die Logik der Darstellung hat. Der Arzt kann unmittelbar als
Helfender und Heilender vorgeführt werden, der Sinn seines Tuns ist evi-
dent. Er ist unmittelbar damit beschäftigt, Leben beginnen zu lassen, in Gang
zu halten und zu retten.⁹² Seine Bildung gibt ihm eine geistige Grundlage,
um darüber und über andere Bereiche des Lebens in der vorgeführten Weise
zu reflektieren. Ort seines Wirkens ist im Roman zudem ein Dorf und
dessen Umgebung. Arbeit und Privatleben sind eng miteinander verbunden
und finden in demselben geographischen Raum statt, in einer noch fast
überschaubaren Welt, in der er sich jahrzehntlang bewegt hat und die er
mit in Gang hält, die ihm als durchschaubarer Zusammenhang gegenüber-
steht - symbolisch überhöht im Bild des Friedhofs in seiner letzten Verge-
genständlichung dargestellt. - Ganz anders sieht, wie bereits ausgeführt,
Östörs Tätigkeit aus. Aus ihr ergeben sich ganz andere Leistungsanforderun-
gen, Handlungsmöglichkeiten und -räume, sie bedeutet auch andere (intel-
lektuelle und interessengebundene) Denkvoraussetzungen."Was Doktor Weisz
bereits weiß, ist noch nicht im Besitz Imre Östörs, er muß es neu erobern.
Ja, - er muß weiter gehen." (SZÉLES 1864, 53)⁹³ M.E. macht es gerade
ein Verdienst dieses Werkes aus, diese Problematik - unter Verzicht auf das
plötzliche Evidentwerden eines Lehrbuchzusammenhangs - angegangen zu
haben. Seine literarische Leistung besteht entsprechend darin, dafür Darstel-
lungsmöglichkeiten erkundet zu haben.

2.6. Krise und Neubeginn durch Reflexion: Frage nach der Realität revolutionärer Ideen im Alltag. József Darvas: Trunkener Regen

"Trunkener Regen" (Részeg eső, 1963) entstand als erster Teil eines ursprünglich auf drei Bände angelegten Entwurfs. Darvas, zum Zeitpunkt des Erscheinens ebenso wie der Held seines Romas 50jährig, lebte und arbeitete noch zehn Jahre, zu einer Fortsetzung des Werkes kam es jedoch nicht. "Der Roman resultierte so sehr aus den wichtigsten Gewissensfragen der Generation des Autors nach 1956, daß Darvas perspektivische Distanz benötigt hätte, um ihn fortzusetzen und abzuschließen, um eine aus lebenswahren Beispielen erwachsene Antwort auf die Fragen geben zu können", führt Görömbei in einem Überblick über Darvas' Lebenswerk höflich als Grund an (GÖRÖMBEI 1984, 140). Die Ursachen für die nicht erfolgte Wiederaufnahme des Schreibens liegen weitgehend in Konsequenzen, die mit der Anlage der Hauptfigur und dem Aufbau des Konflikts in dem vorliegenden Teil noch ausgeklammert werden konnten, in Voraussetzungen des Schreibens also, die bei der Neuaufnahme des Themas hätten durchbrochen werden müssen. (Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Hauptfigur wird darauf zurückzukommen sein.) Auf der Ebene dieser Erzählvoraussetzungen stellt dieses Werk so durchaus ein Ganzes dar⁹⁴. Als Exempel für den Versuch, innerhalb der offiziellen Geschichtsideologie eine historische und persönliche Sinnkrise darzustellen, um dann den realen Raum für individuelles Handeln in der zeitgenössischen ungarischen Gesellschaft als echten Handlungsraum auszuweisen und im Zuge dieses Versuchs unter Beerbung des technischen Inventars der Moderne einen zeitgemäßen Romantypus zu entwickeln, ist "Trunkener Regen" hier im Kontext der Fragestellung von Interesse. (Die Ausführungen zu Aufbau des Romans und Erzählverfahren folgen im Referieren der Fabel usw. auch hier zunächst den im Text mitgeteilten Intentionen und Deutungen.)

Zum Aufbau des Werkes

Die Geschichte in der Gegenwart des Erzählers spielt sich an zwei Tagen ab: Auf dem Begräbnis seines Freundes, des Malers Géza Balla, beginnt der Ich-Erzähler, der Filmregisseur Béla Szóláth⁹⁵, zunächst darüber nachzudenken, was dessen Freitod veranlaßt haben mag. Das letzte kurze Gespräch mit dem Freund erhält plötzlich neue Bedeutung, seine Fragen ("Du, nicht war, glaubst noch? (...) du glaubst noch so wie in unserer Jugend?" (22*)) verlangen im Nachhinein eine Antwort. Nach der voreiligen, nicht mehr korrigierbaren Reaktion ("Gewiß...", sagte ich überrascht, ohne Überzeugungskraft (...) Damals verstand ich noch nicht. Der Druck seiner Hand in meiner erschlaffte auf einmal, wie der eines plötzlich Gestorbenen." (23*)) mißt der Held nun an dieser Frage sein gegenwärtiges Leben, prüft die Realität jener Ideen in seinem Alltag. Ausgehend von einer gesuchten und einer zufälligen Begegnung mit Gefährten aus jener gemeinsamen Vergangenheit, im Gespräch mit denen er den Tod Gézas zu begreifen versucht, erfolgen Rückblenden, in denen er sich an Géza und andere frühere Kampfgefährten erinnert. Unmittelbarer Auslöser für diese wiederum von Einschüben durchsetzten "Schnitte" sind oft Parallelsituationen zu dem im folgenden Vergewärtigten oder Reaktionen des Gegenübers, die den Erzähler gleichsam Gegenläufiges aus der Vergangenheit anführen lassen. Hinter dieser situativen Motivierung verbindet die Einschübe thematisch die durch die Suche nach einer Antwort auf die Fragen des Freundes ausgelöste Selbstbefragung der Erzählerfigur, die Frage nach der Gültigkeit und Bewährung seiner kommunistischen Überzeugung. Die Abrechnung des Helden mit sich selbst erfolgt dabei als Argumentation anhand der ungarischen Geschichte.

Während der Erzähler beschließt, ein Filmprojekt, mit dem er sich nicht mehr identifizieren kann, aufzugeben und statt dessen einen Film über Géza zu drehen, erfolgt in den Rückblenden die Auseinandersetzung mit Brennpunkten der Geschichte, die, bedingt durch das Engagement des Helden, zugleich Zeiten der Krise oder Phasen verdichteten Lebens in seiner eigenen Entwicklung waren. Die Folge der Ereignisse 1944/45, von Horthys Ab sprungversuch über den Pfeilkreuzlerputsch, das Vordringen der Roten Armee und die Befreiung des Landes bis hin zur Bodenreform, wird , gebro-

chen durch weitere Rückblenden, in der Kontinuität ihres Erlebens durch den Erzähler dargestellt. Damit verbunden entseht ein facettenreiches Bild des Kreises seiner Freunde und Malerkollegen, in dem zugleich das Spektrum der Haltungen bürgerlicher und linksorientierter Intellektueller zu den aktuellen Ereignissen vorgeführt wird. Weitere Rückblenden führen in die Jahre 1938, 1954 und 1956.

Auch diese Vergangenheitseinschübe sind jeweils aus der Sicht des erlebenden Subjekts dargestellt, d.h. nicht mit dem deutlich vorgetragenen Abstand eines reiferen Erzählers, 10, 15, oder 20 Jahre später, sondern aus seiner aktuellen Perspektive.⁹⁶ Der Leser weiß so nicht mehr als der einstige Akteur. Vom Standpunkt der Hauptfigur aus, deren Reflexionen diese "Schnitte" vertreten, werden so damalige Handlungsmöglichkeiten noch einmal durchgegangen, die Unsicherheit und die Entscheidungsforderung in ihrer damaligen Situation noch einmal nachvollzogen. Im Hinblick auf die Rezeption wird so die Darstellung unmittelbarer Betroffenheit angestrebt. Bei der Wiedergabe des Geschehens vermittelt sich dabei allerdings auch sprachlich bzw. in der Art der Wiedergabe der szenischen Momente die unreflektierte Unmittelbarkeit des Erlebens der entworfenen Figur. Hierauf zielt Szabolcsis schon erwähnte Kritik. (SZABOLCSI 1963, 1266/67)

Die Gestaltung des Textes verbleibt ihrem Charakter nach oft im Gestus des expressiven Aufschreis oder des Erleidens und gibt darüber hinausgehend keinen etwa über Bezüge einzelner Wortbedeutungen vermittelten Anhaltspunkt zur differenzierteren Betrachtung des vorgeführten Geschehens und seiner Einordnung seitens des Erzählers.⁹⁷ Auf diese Weise führen die eingesetzten Schnitte und Brechungen zu stark melodramatischen Effekten; was als Besinnung und Lebensbilanz angelegt ist, kann in der distanzierten Lektüre, die den geistigen Standort der Hauptfigur nicht einnimmt, ebenso als peinliches Selbstmitleid und Rechtfertigung gelesen werden. Die Generierung von Bedeutungen bleibt der Ebene der erzählten Geschichten anvertraut. Deren Brechung ineinander - die Schnitte innerhalb der Rückblenden und dieser zur zeitlich obersten Ebene des Erzählens - vertreten so kraft ihrer erklärenden Funktion oder ihrer Reihenfolge und Pointierung gegeneinander die Erzählerreflexion⁹⁸.

Die kommunikative Funktion des Romans im Befragen eigener Geschichte

In seiner Suche nach dem Verstehen - sowohl bezüglich des eigenen Selbstverständnisses als auch dem Verstehen des Selbstmordes des Freundes - wird - der Intention nach - eine Analyse und Interpretation der ungarischen Geschichte vom Standpunkt dieses aus dem Volk hervorgegangenen Intellektuellen vorgenommen. Für viele Rezensenten und Interpreten stellte sie überhaupt die wichtigste Ebene der Auseinandersetzung mit dem Werk dar.⁹⁹ "Zwei Kräfte ringen im Laufe des Erinnerns miteinander: die historische Forderung, die die Umgestaltung der Ordnung des Landes, seine demokratische Umorganisation verlangte, und das historische Versäumnis, das es den revolutionären Plänen und Hoffnungen nicht immer gestattete, sich zu verwirklichen", stellte Pomogáts fest (POMOGÁTS 1977, 191).

Die im Werk objektivierte Sicht auf die Geschichte ist es m.E., auf die sich die bis heute immer wieder proklamierte Wertschätzung des Buches gründet. Szabolcsi hebt noch 1979 in einem Rundtischgespräch hervor: "Für mich persönlich war Darvas' 'Trunkener Regen' ein großes Erlebnis, weil ich in Darvas' Buch - in fragender, verhörender Weise - den Weg all jener wiedergegeben sah, die 1943 am antifaschistischen Widerstand teilnahmen oder in der Bewegung, die teilnahmen an der politischen Vollstreckung des Jahres der Wende, und die 1953 eine Krise durchlebten und eine noch tiefere Krise 1956. (...) Die gesamte führende Garde - und auch der Schriftsteller gehört hierzu - begann eine Überprüfung ihres eigenen Gewissens, im Interesse der Herausarbeitung eines realeren Geschichtsbildes. (...)" (SZABOLCSI 1981, 178/79)¹⁰⁰. Dies kann sowohl als Widergabe eines damaligen Leseerlebnisses als auch auf die Geschichtsdiskussion hin gelesen werden, die damit als eröffnet angenommen werden konnte.

Die zitierten Sätze verweisen bereits auf die kommunikative Funktion, die das Buch erfüllte. Es nimmt eine Bestandsaufnahme der jüngsten ungarischen Geschichte vor - vom Standpunkt der Laufbahngefährten Darvas', vom Standpunkt des die ganze Zeit seit 1945 aktiven Funktionärs. (Wenn Kockás schreibt: "...im 'Trunkenen Regen' ist von uns die Rede, von der fortschrittlichen ungarischen Intelligenz, die - entweder im ganzen Verlauf des

Prozesses oder in einer seiner neueren Phasen beginnend - zugleich Akteur und Opfer der ... Geschichte war" (KOCKÁS 1963), so dürfte er damit die Wirkungsabsicht des Autors ausgesprochen haben. Darvas' Buch katechisierte eine Bewertung namentlich der Krisenperioden der jüngsten ungarischen Geschichte aus dieser Position heraus.¹⁰¹ Das Ringen um die Wahrheit, um die im Heute gültige Formulierung 'der Idee' bildete dabei die Form des Vortrages, Ziel war die kathartische Reinigung des Autors bzw. dessen, was im Publikum seine Entsprechung bildete¹⁰².

Der Roman gehört formal einer größeren Gruppe von Werken an, die die nach 1945/50 weitgehend ausgesetzte literarische Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte wieder aufnehmen. Die bei Darvas vorgetragene Sicht auf die Geschichte stellt dabei in jedem Fall eine Überwindung der dualistischen Herangehensweise der frühen fünfziger Jahre dar: "In der Ideologie der frühen fünfziger Jahre zerfiel die Betrachtung der Prozesse der Vergangenheit und der Gegenwart in zwei Stücke. (...) ...die Vergangenheit (wurde) zum Arsenal von Beispielen des revolutionären Ringens und der Freiheitskämpfe erhoben. (...) die jüngere Vergangenheit wiederum wurde von der Ideologie als Hölle der Unterdrückung vorgestellt. Das brach die Kontinuität der Entwicklung entzwei, bürgerte Stereotypen ein und schloß die nationale Frage, die Prüfung des Nationalbewußtseins in enge Rahmen. Die moderne Geschichte wurde zu einem guten Teil von der Geschichte der Arbeiterbewegung aufgesogen, und die Ereignisse und Prozesse gerieten vor den Richterstuhl eines fiktiven, idealen, in der Wirklichkeit höchstens ansatzweise existierenden, eines im platonischen Sinne revolutionär-sozialistischen Standpunktes" (...) (BÉLÁDI 1983, 521/22). Bei Darvas wird nun das Bild ein wenig komplexer, zudem wird diese etwas reichere Konzeption in subjektivierter Form, formal in Gestalt subjektiver Erfahrung, die dem (ideellen) Leser zum Nachvollzug angeboten wird, mit modernem technischen Inventar vorge tragen.¹⁰³

(Daß die Hinwendung zu Fragen der Mitschuld an Krieg und Kriegsverbrechen, des Verhältnisses zu Deutschland und seinen Vertretern u.dgl. in den sechziger Jahren durchaus nicht problemlos verlief, belegt sowohl die Auseinandersetzung um Cseres' "Kalte Tage" ("Hideg napok", 1964) als auch der Umstand, daß jenes Buch zwar bereits 1959 vorlag, aber erst 1964 erschien.) - Insofern kann man das Abstecken des Rahmens des Benennba-

ren als die Leistung von Darvas' Roman innerhalb des Literaturprozesses (im Unterschied zu seiner literarischen Leistung) verstehen¹⁰⁴.

Individuelle und historische Entwicklung im Roman

Auch Darvas' Roman beginnt, wie viele Werke der ungarischen Prosaliteratur der sechziger Jahre, mit dem Abschluß einer Vorgeschichte, deren Fragen nun vom Erzähler nachzugehen ist. Der Ich-Erzähler steht vor dem Grab seines Freundes, an dessen Tod ist nichts mehr zu ändern. "(...) wenn ich seine Fragen damals verstanden hätte, und in den Fragen die Hilferufe, und anders geantwortet hätte, müßte ich dann hier sein, hier und jetzt?" (22*), setzen seine Überlegungen ein. "Was hat dazu geführt, daß ein kommunistischer Künstler sein Leben wegwirft"? (POMOGAÁTS 190), steht im Hintergrund seiner Überlegungen und führt zur Vergegenwärtigung, zum Bewußtmachen der Problematik des Umfeldes, in dem der Freund diese Entscheidung traf. Diese Auseinandersetzung richtet sich dabei zunehmend auf den Erzähler selbst, der nun sein eigenes Leben, das Verhältnis zu den früheren Zielen und Idealen überdenkt.

Motiviert durch diesen Erzählanlaß wird in "Trunkener Regen" der Geschichte des Helden viel Raum gegeben. Die aus der Rückschau mitgeteilten Lebensabschnitte des Erzählers umfassen den Zeitraum seines Lebens, in dem er seinen Beruf bereits gewählt hatte und seit längerem in der Arbeiterbewegung tätig war, bis zu jenem Moment der Rückschau im Alter von 50 Jahren. Diese in den vergegenwärtigten Situationen getroffenen Entscheidungen bestimmen grundlegende Voraussetzungen, von denen aus das Geschehen überblickt wird. Sie erscheinen im Rückblick der Figur als zwangsläufig. So erweist sich innerhalb dieser Geschichte des Helden schließlich weniger sein Werden als seine Bewährung als konstitutiv. Inmitten der Ereignisse des Epochenumbruchs steht er durchgängig bereits auf der Seite des künftigen Prinzips, um dessen Produktivwerden im Alltag der Gegenwart seine Überlegungen kreisen.

Die Einblicke in krisenhafte, wesentliche Lebensmomente sind zugleich geeignet, bildkräftig zu erklären, wie der Held zu dem geworden ist, der auf der Ebene der Gegenwartshandlung sein Leben überdenkt. Durch den besonderen Ausgangspunkt seiner Rückschau mit bedingt, erhalten Augenblicke

des Erwachsenenalters darin den meisten Raum. Innerhalb des von den Rückblicken erfaßten Zeitraums wird dabei kein Entwicklungsprozeß vorgeführt (es sei denn, daß der Held altert und daß er von einem früheren Zeitpunkt her späteres Geschehen nicht "wissen" kann). In den jeweiligen Schnitten wird zwar aus der Situation des unmittelbaren Erlebens erzählt, aber es werden nicht aufeinander aufbauende Bewußtseinslagen vorgeführt: das Schwergewicht liegt auf dem Bewußtmachen der durchlebten Erschütterungen, der Entscheidungssituationen, vor die er wie auch der Freund und Kollege gestellt waren.

Gleichsam stellvertretend für frühere Sozialisationsphasen werden einige Momente der Kindheit erinnert, die das Umfeld - Arbeitersiedlung, schwere Arbeit der Eltern, Armut - erhellen. Sich hieraus ergebende Antriebe des Helden scheinen zwangsläufig zu sein, ihre Genese wird nicht weiter ausgeführt. Die Frage nach der Rechtfertigung des gegenwärtigen Lebens führt jedenfalls im Laufe des Erzählens nicht zur eingehenderen Konfrontation mit diesem Lebensabschnitt. Bezüge auf den Beginn der Künstlerlaufbahn, die Phase der Entscheidung für diesen Beruf bleiben in diesem Zusammenhang völlig ausgespart.¹⁰⁵ Zwar sagt der Erzähler im Gespräch mit einem einstigen Mitstreiter, der nunmehr das Amt eines Ministers bekleidet: "Versteh doch schon! Weißt du, was ich wieder will? Was ich suche? (...) Jene elementare Glut des Glaubens des Handelns, wenn ich malte... wenn ich ein Flugzeug zeichnete... als ich Land aufteilte... politisierte... Regie führte, da war mit nichts davon nur meinetwegen, es war mir an sich wichtig! (...) Hat dich das nie gequält?" (127/28*) Doch die Berufswahl, ihr Verhältnis etwa zum Klassenkampf in einer Zeit, in der auch nach der Beurteilung der Komintern die sozialistische Revolution nicht unmittelbar auf der Tagesordnung stand, werden nicht problematisiert und ausgehend von den nach dem Freitod des Freundes auftauchenden Fragen zum Bezugspunkt des Nachdenkens gemacht. (Die Unterordnung von Privatleben und Beruf unter Aufgaben des Klassenkampfes erscheint selbstverständlich, sie wird nicht zur Debatte gestellt, innerhalb der Vortragsweise der "Rückblicke" gibt es nur situationsbedingte Zweifel, ob eine bestimmte Aktion, etwa die Rückfahrt ins fast eingeschlossene Budapest, noch sinnvoll ist.) So wird auf eine Dimension verzichtet, die - dem Aufbau des Romans folgend - aus der Sicht des Autors nicht wesentlich schien. Umgekehrt wird die künstlerische Tätigkeit des Erzählers nach 1945 auch nicht auf ihr Verhältnis zu anderen Möglichkeiten

persönlichen Einsatzes hin untersucht, etwa gegen unmittelbar politische Aktivität abgewogen - für den Erzähler bleibt die Rollenzuweisung und Selbstdeutung als "sozialistischer Künstler" so formal eindeutig festgelegt. Seine Entscheidungen, ebenso wie die aus der Perspektive des Erzählers, von seinem Weltmodell her erfaßten Handlungen anderer Personen, können aufgrund dieser Reduktion primär als moralische Probleme behandelt werden.

Die soziale und individuelle Vergangenheit wird dabei aber durch Rückblicke eingebracht (in der Regel sind sie durch situative Analogien motiviert). Während der Held 1944 noch um reale Handlungsmöglichkeiten ringt und 1945 die Möglichkeit historisch eingreifenden Handelns, der Umgestaltung des Landes erlebt wird, findet in den in der chronologischen Abfolge der erzählten Zeit später angesiedelten Szenen die Auseinandersetzung nicht um das Tun, sondern um die Haltung zu Schicksalen der Freunde und Weggefährten und den darin eingeschlossenen historischen Wandlungen statt.¹⁰⁶ Die Frage nach der Möglichkeit persönlichen Eingreifens, einer konkreten Tat, den realen Wirkungsmöglichkeiten wird vom Erzähler und seinen Freunden 1944, aber nicht in den frühen fünfziger Jahren gestellt. Unausgesprochene Voraussetzung ist die Verpflichtung gegenüber dem großen historischen Ziel, dem Aufbau des Sozialismus, wohl auch dessen Konfrontation mit dem Elend der eigenen Vergangenheit. An die Stelle des schmachvollen Gefühls der Ohnmacht und der faktischen Tatenlosigkeit tritt die Gewissenprüfung.

(Hier stoßen wir auf ein ähnliches Problem wie in Mesterházi's z.T. analog angelegten Werk "Mannesalter" - der Gewinn an historischer Dimension erfolgt erzähltechnisch um den Preis der Wendung ins Innere der erzählenden Figur, auf der Ebene der Geschichte der Erzählzeit gelangt jene Figur schließlich ebenfalls zu einer Revision der Haltung zu eigenen Entscheidungen in der Vergangenheit, zu einer Neuformulierung ihres Geschichtsverständnisses, die Fortsetzung der eigenen Intention ist auch dort wesentlich den symbolkräftig anwesenden Gestalten der nächsten Generation anheimgestellt.)

Darin macht sich der eigentliche Antrieb des Erzählens, die Frage nach der Realität der Ideale im Alltag, nach ihrer wirklichen persönlichen Bedeutsamkeit, geltend. Diese Anlage gibt der Figur die Möglichkeit, innerhalb

von Dialogen oder in auf persönliches Erleben bezüglichen Zusammenfassungen relativ abstrakte und allgemeingültige Äußerungen zur Widersprüchlichkeit der historischen Situation zu treffen, in Gestalt mehrerer Figuren ein Spektrum von Haltungen vorzustellen. Zugleich jedoch muß der Erzähler so nicht in einer Partialentscheidung Schuld auf sich laden. Der Held vertritt so sehr "das Problem der Verantwortung einer ganzen Generation" (GÖRÖMBEI 140), ist so sehr Vertreter des grundsätzlichen Problems des Handelns und der Verantwortung der kommunistischen Intellektuellen, daß er kaum in Partialentscheidungen verwickelt ist, deren Folgen ihn in Konflikte hineinzögen, die eine über allgemein motiviertes Engagement hinausgehende Entscheidung erzwingen würden. Dieser Grundzug der Anlage des Werkes ist es, der, wie eingangs bereits erwähnt, einer Fortsetzung des Werkes, der darin eingeschlossenen Durchbrechung des zeitlichen Rahmens und der präsentierten Logik der Zusammenhänge des erwähnten Geschehens nämlich, erzähltechnisch hauptsächlich im Wege gestanden haben dürfte.

Jene Ausgrenzung des Helden aus tätigen Entscheidungen wird auf der Ebene der erzählten Vorgänge durch seine soziale Zuordnung unterstützt. Der Erzähler ist Maler und Regisseur, hat so nicht unmittelbar über menschliche Schicksale zu entscheiden, prägt aber Haltungen mit, ist meinungsbildend tätig. (Seine Entscheidungsbefugnisse und Eingriffsmöglichkeiten im Arbeitsbereich, in der "Filmfabrik", werden konsequent ausgespart.) Das Kunstwerk und das Verhältnis zu ihm und zum künstlerischen Schaffen als Arbeit, als spezifischem persönlichen Einsatz, werden so zum Bezugspunkt der Auseinandersetzung, der jedoch ebenfalls auf relativ abstrakt-allgemeiner Ebene dargestellt wird. Im Unterschied etwa zu Mesterházi's Darstellung einer in einigen Aspekten ähnlich gelagerten Künstlerlaufbahn in "Mannesalter" wird hier nicht der Versuch unternommen, Kunstwerke oder Entwürfe bildlich, anschaulich vorzustellen, als sinnlichen Gegenstand zum Gegenstand der Vorstellung zu machen, Kniffe und Freuden des "Machens" zu erörtern. Wenn in Darvas' Roman von künstlerischer Tätigkeit des Helden die Rede ist, geht es um organisatorische Aspekte, die zusammengefaßt erzählt werden, oder um Realitätswahrnehmungen, die als Versatzstücke eines (potentiellen) Kunstwerkes gesehen werden, die vielleicht in einen Film eingehen könnten. Oftmals sieht der Erzähler seine Umgebung wie durch eine Kamera und weist dabei nachdrücklich auf diese Vergleichsmöglichkeit hin, künstle-

rische ARBEIT aber bleibt ausgespart. (Ähnliches gilt für die Arbeit seiner Freunde und Künstlerkollegen - die Beschreibungen von Gézas Bildern etwa sind sehr allgemein, geben Wertungen ("schön", "aussagestark" usw.) wieder oder sind bereits Auseinandersetzungen mit einer als formalistisch oder oberflächlich verurteilten Kritik.) Unter anderem hier wird die Abstraktheit des Werkes deutlich.

Unterstützt durch diese Züge der Darstellung aber hat die Gegenstandswahl den Vorzug, daß der Held weder als Politiker Grundsatzentscheidungen zu treffen hat noch arbeitsteilig in Entscheidungszwänge eingebaut ist - Kunst erscheint als Veranschaulichung eines allgemeinen Modells menschlichen Tuns. Sein Verhältnis zu dieser allgemeinen Arbeit "Kunst" wird vom Erzähler-Helden neu überdacht. Nicht die äußeren Möglichkeiten zur Realisation seines Anspruchs als Künstler werden problematisch (ein Konflikt in dieser Hinsicht ist wenigstens nirgendwo erwähnt), vielmehr gerät so die Auseinandersetzung mit sich selbst, der erforderliche innere Anspruch dieses exemplarischen Handelns ins Blickfeld. Dem intellektuellen Vorgang wird so allgemeinere Bedeutung verliehen, die Rollendefinition der Zentralfigur erfüllt in diesem Kontext die Funktion, die Figur aus unmittelbar-institutioneller Verantwortlichkeit herauszunehmen und zugleich in die Situation einer ideellen Verantwortlichkeit zu stellen.

Indem das Kunst-Machen als allgemeines Modell menschlicher Arbeit aufgegriffen wird, können Anliegen wie die Unverzichtbarkeit des Einbringens individueller Eigenart in soziale und werkbezogene Gestaltungsvorgänge, das Aufgehen in einer - darin zugleich individuelles Antlitz erhaltenden - Aufgabe (Werk oder auch sozialer Prozeß) im Unterschied zum sich fügenden Nachvollzug von halbherzig Übernommenem u. dgl. im Bezug auf eine Figur und als Moment ihres persönlichen Erlebnisbereiches, als Gebiet ihrer authentischen Erfahrungen und zugleich in der geistigen Verarbeitung glaubhaft vorgeführt werden. In diesem Kontext formuliert, kann die zentrale Frage nach der Realität der sozialistischen Ideen im Alltag, nach ihrer persönlichen Bedeutsamkeit in der Lebenspraxis der Individuen zugleich hinreichend allgemein verhandelt werden - und kann unter dergestalt idealisierten Bedingungen, im Lebenspraktischen wie im Historischen um wesentliche Bezüge erleichtert, eine idealisierte Antwort gegeben werden.

2.7. Eigene Geschichte als andauernder Prozeß. Ferenc Sánta: Zwanzig Stunden

Sántas Roman erschien 1964. Bereits der Vorabdruck in einer Literaturzeitschrift fand - was, wie ein Biograph Sántas anmerkt, nicht die Regel ist - ein breiteres kritisches Echo (VASY 1975, 137) Die Anerkennung des Werkes war nahezu einmütig, "Zwanzig Stunden" wurde und blieb ein Bezugspunkt der Verständigung über die Literatur der sechziger Jahre (BÉLÁDI 1969b, TÖRTÉNELMI 1981, BÉLÁDI 1983, MÚVEK 1987). Zunächst scheint, wovon erzählt wird, ganz einfach zusammenfaßbar: jemand kommt ins Dorf, um Augenzeugen über einen Mord, zu dem es 1956 kam, und über einen anderen Mordanschlag, der jenem voranging und dessen Verfolgung nie der Justiz übergeben wurde, zu befragen. Die Suche des Schreibenden nach Zusammenhängen, seine Gespräche mit Tatzeugen und Zeitzeugen enthüllen zugleich die Lage der Landbevölkerung vor und nach 1945. Zwanzig Kapitel erfassen zwanzig solcher Begegnungen. In der Rekonstruktion der damaligen Ereignisse, zu der sich die Berichte und Antworten der Gesprächspartner fügen, erweist sich ihre Geschichte als untrennbar verbunden mit der Geschichte des Landes. Der "Fall", dem nachgeforscht wird, ist als Tatbestand geklärt, doch was 1919, 1945, in den frühen fünfziger Jahren geschah, erweist sich als weiterwirkend im Leben des Dorfes, bestimmt die heutigen Konflikte seiner Bewohner mit.

Aufbau und Erzählweise

Was eben über das vom Buch Mitgeteilte gesagt wurde, ist weitgehend bereits Eindruck und Ergebnis. Im Text gibt es keine Instanz, die eine Zusammenfassung vornähme oder Wertungen ausspräche. Die meist als "Reporter" verstandene Erzählerfigur¹⁰⁷ verbleibt sowohl mit unmittelbar wertenden Äußerungen als auch hinsichtlich von Angaben über ihre Person im Hintergrund, der Text geht ganz selbstverständlich davon aus. Auch das Ereignis, dessen Zusammenhängen nachgeforscht wird, wird zwar vorausgesetzt, aber nicht vorausgeschickt - erst im Laufe der "Zwanzig Stunden"

zeichnen sich seine Konturen ab, endgültig benannt wird es überhaupt erst da, wo ein Augenzeuge berichtet. Die Episoden der "Zwanzig Stunden" - ein Kritiker interpretierte sie auch als kurze "Novellen", als "Reportagen" (GONDOS 1964, 1067), andernorts werden sie als mögliche Roman-Kerne gelesen (BATA 1971, 1814) - basieren jeweils auf einer Begegnung und darin einer Lebensgeschichte, die inhaltsvoll genug ist, um Interesse auch für sich selbst beanspruchen zu können.

Vor die Spannung hinsichtlich der Tat und der Motive des Täters schiebt sich die Spannung der einzelnen Episoden, die innere Spannung in den Gedankenbögen der Dialoge. Hinter den vorwärts und rückwärts durch den Text führenden Verweisen (die hier nicht metaphorischer Struktur sind, sondern sich indizienhaft aus dem Bezug des von verschiedenen Personen Ausgesprochenen aufeinander ergeben), hinter den Geschichten dieser Menschen und den von ihnen formulierten Teilwahrheiten entsteht das Bild des sozialen Gefüges des Dorfes und der Historizität der darin wirksamen Konflikte.

Der Text entrollt Augenblicksbilder, Bilder einer unmittelbaren Gegenwart. In den seltenen Beschreibungen des Dorfes und den Gesprächen mit seinen Bewohnern fallen Erzählzeit und erzählte Zeit von der Seite der Erzählerfigur her zusammen. Zugleich tritt das Erleben der Erzählerfigur in den Hintergrund. Mitteilungen über eigene Aktionen, eigene Bewegungen, eigene Äußerungen sind auf ein Mindestmaß reduziert. Mit wenigen beschreibenden Äußerungen wird - über situationsbezogene Bemerkungen in den ausführlich mitgeteilten Dialogen z. B. - ein Bild von eigener Leuchtkraft entworfen.

Bereits das erste Kapitel setzt so ein: "Die Frau brachte Eier, frische Gurken, Zwiebeln, entrindetes Brot. // 'Essen Sie es mit Gesundheit... der Pálinka wird danach auch besser bekommen!' // ''Sehen Sie', sagte der Mann, die Frau weiß, was ein Mann braucht...' // Die Frau stellte das Tablett auf den Tisch: 'Mein Mann hier setzt sich auch immer unter die Bäume, am Ende werden Sie noch glauben, wir hätten nichts als dieses Brett und den Tisch... Bitte lange Sie zu, so ist es richtig, so warm!' (7*) Die direkten Äußerungen des Erzählers zum Geschehen sind knapp gehalten und fassen vornehmlich charakteristische Beobachtungen zusammen. Die Rede-weise der Figuren (Redewendungen, Satzbau, landschaftliche Ausdrücke oder

affektiv gefärbte Sprache) ergänzt ihre knappe äußere Charakteristik. Auch Mitteilungen über Elemente der Umgebung, der räumlichen Situation werden nur an wenigen Stellen in Form einer Beschreibung geliefert (auf deren symbolische Aufladung wird noch zurückzukommen sein), in der Regel sind sie als Feststellungen formuliert. "Die Meierei des Gutes lag ein wenig weiter ab von der Landstraße. Zuerst ging ich durch eine Obstpflanzung, dann über einen kleinen Hügel zwischen Rebstöcken hindurch und schließlich über ein mit Kunstdünger behandeltes Maisfeld, es mochte 30 Morgen groß sein. Ich kam ins Schwitzen, bis ich mich hindurchgearbeitet hatte, aber dort an der Seite war auch gleich der Weg. // Das Motorrad stand dort, nicht weit von jenem Ort, wo ich hervorkam... Zu zweit standen sie daneben. Der größere hatte seinen Mantel über die Lenkstange geworfen... Der andere stand dort neben ihm und blies Rauch aus... Er reichte mir als erster die Hand. (...) (14*) .

Es entsteht der Eindruck von Filmszenen. Wie mit einer Kamera hält der Erzähler Bilder und Dialoge fest. Die Subjektivität liegt in der Richtung der Kamera, in der Kameraführung und im Schnitt; was ausgebreitet wird, ist knapp und objektiv wiedergegeben.

Gegenüber den wenigen, in ihrer Eindringlichkeit das Ganze des Werkes gleichsam einfärbenden Landschaftsbeschreibungen und Situationsschilderungen - von den relativ selbständigen Passagen über das abendliche Dorf und den anbrechenden Morgen abgesehen sind es über Seiten hinweg immer nur wenige Zeilen - erhalten die Dialoge und innerhalb derer die Äußerungen der Befragten bei weitem den meisten Raum. Der Erzähler fragt und fungiert dann über weite Strecken als stimulierendes Medium, zwischen den langen Sequenzen der Äußerungen seiner Gesprächspartner macht sich seine Anwesenheit oft nur in kurzen, gleichsam gestischen Bemerkungen, wenige Worte langen Einwüfen geltend.¹⁰⁸ (Die Geformtheit der Textpassagen der Figuren ist offensichtlich - mitunter wirken sie balladenhaft verdichtet.¹⁰⁹ Dennoch verbleiben sie hinsichtlich des jeweils Mitgeteilten ganz in dem von der fiktiven "Erkundung" gesetzten Rahmen, die einzelnen Äußerungen sind zugleich von der Zufälligkeit der Begegnung für die Akteure bestimmt und ganz situationsgebunden.) Die vom Text entworfenen Bilder - der Ort des Gesprächs oder die heraufbeschworene Vergangenheit - fügen sich so ebenfalls zu jenem Eindruck von Filmszenen zusammen.

Es wird zunächst einem vergangenen Geschehen nachgegangen. Bei dem Versuch, dieses aufzurollen, wird immer noch mehr als das Erfragte, vorrangig aus dem Leben der direkt Beteiligten und der Umstehenden, aufgedeckt; es enthüllt sich, was sie dazu führte und was die Sichtweise der Zeugen auf das Ereignis damals und ihre Haltung zu den Beteiligten heute bestimmt. Jeder bezieht sich dabei auf Punkte seiner Vergangenheit, die ihm wesentlich erscheinen, um seine Haltung, sein Schweigen oder seine Sichtweise auf die Ereignisse zu erklären. Die Person der Dorfbewohner wird so in ihrer Eigenart vorgeführt. Die einzelnen Kapitel, in denen sie und ihre Sichtweisen, Intentionen, verschiedenen Auffassungen über die Vergangenheit vorgestellt werden, sind nebeneinander und gegeneinander gestellt. Die Reportageform fungiert hier als "Mittel des Blickpunktwechsels" (ALMÁSI). Sánta "beleuchtet seine Gestalten aus verschiedenen oder gerade entgegengesetzten Relationen, läßt sie in verschiedenen Zusammenhängen zu Wort kommen, und damit leuchtet ihr innerer Kern in seiner Vielfarbigkeit auf. Eine zuerst auffällige Seite charakterisiert sie ebenso - als Bruchstück - wie die sich später 'herausstellende' 'andere Seite'." (ALMÁSI 1967, 267) Ihre Aussagen relativieren einander und lassen einen Gesamtzusammenhang erkennen - den Zusammenhang der damaligen Ereignisse und den des So-Werdens der vorgestellten Personen. Hinter der Subjektivität ihrer persönlichen Mitteilungen deutet sich ein objektiver Zusammenhang - der Ereignisse von einst und der Verknüpfung des Lebens dieser Menschen untereinander - an.¹¹⁰

Die "Objektivität" des Erzählverfahrens - des kommentarlosen Reproduzierens von Reaktionen und Vorgängen - wird damit kontrastiert und die Subjektivität der von keiner Textinstanz eingeordneten Mitteilungen der "Szenen" (Kapitel) wieder aufgehoben. Was im Mikrokosmos des Dorfes in relativer Geschlossenheit vorgeführt wird, ist zugleich Modellfall für die Entwicklung des Landes, für die Gestaltung der nationalen Geschichte. "Die Frische der heutigen Novellen", schätzte Almási 1967 ein, "rührt meist daher, daß hinter dem Anschein plötzlich eine ganz anders geartete Wirklichkeit aufleuchtet. Sánta deckt eine reichere Wirklichkeit auf: für ihn ist der Anschein, das erste Bild, die Selbstcharakteristik der Helden, das Vorurteil usw. selbst auch Wirklichkeit, ein Bruchstück davon, und der dahinter auftauchende wirkliche Zusammenhang entlarvt den Schein nicht nur, sondern

nimmt ihm, indem er ihn in einen reicheren Zusammenhang stellt, auch seine Einseitigkeit und seine Falschheit." (ALMÁSI 1967, 270)

Darüber hinaus ist eine gewisse symbolische Strukturierung des Textes feststellbar. Sie funktioniert nicht nur über die von Gondos angemerkte Komposition in (nicht näher bezeichneten) "Gegensatzpaaren" (GONDOS 1964, 1067) oder im Sinne der von Béládi festgestellten Umdeutung von Simultanverfahren¹¹¹. Antal Balogh, der einstige Freund und Genosse des "Direktors Jóska", mit dem gemeinsam er sich als Tagelöhner verdingte, später Land aufteilte an Leute, die es nicht immer anzunehmen wagten, und mit dem gemeinsam er in diesem Dorf "die Partei aufbaute", der 1956 aus der Menge heraus auf diesen geschossen hatte, ist der erste Gesprächspartner des Erzählers. Genau in der Mittagsstunde spricht der Erzähler mit Jóska, der im Vergleich zu den vorangehenden Kapiteln am ausführlichsten zu Wort kommt. (Zuvor gerade hatte er mit der Frau und der Schwiegermutter Bénis, des 1956 von dem Polizisten und einstigen Parteisekretärs Varga Ermordeten, gesprochen.)

Sechs Stunden später, um achtzehn Uhr, wird das abendliche Dorf geschildert. Die Beschreibung kontrastiert in Inhalt und Standort mit Jóskas Bericht, wie er damals den eigenen Leuten gegenübergestanden hatte.¹¹² Das abendliche Dorf zeigt eine friedliche Oberfläche, unter der die Ereignisse von damals nachwirken. (Im nächsten Kapitel sucht der Polizist einen Vorwand, um Kiskovács, dem Sohn eines 'Kulaken', einst für die Partei der kleinen Landwirte aktiv, zu zeigen, daß er im Dorf unerwünscht ist.) Wiederum sechs Stunden später, um Mitternacht, erzählt der Nachtwächter die "Fortsetzung" der Nacht, in der Anti auf Jóska schoß: die Auseinandersetzung in Jóskas Büro, zu der dieser Anti zwang, die Konfrontation ihrer Standpunkte. Auch hier gibt es eine relativ ausführliche Naturbeschreibung, die das Kapitel einleitet. -

Zwischen dem friedlichen Abend und dem nächtlichen Gespräch steht u.a. das Protokoll der Leitungssitzung der LPG, das Überblick über die heutigen objektiven Probleme, die Verhältnisse zwischen den Dorfleuten und die Einordnung des Dorfes in die Entwicklungswidersprüche des Landes gibt. Zwischen die Sitzung und die (in der mitternächtlichen Szene erfolgende) Schilderung des dramatischen Höhepunktes des erkundeten Vorgangs eingeschlo-

ben ist der Besuch bei dem "General", dem an der Unfähigkeit der Menschen zu friedlichem Leben irre gewordenen ehemaligen Lehrer, der nun Tiere aus Wald und Feld zähmt, um mit dem Beispiel dieser seiner Heerschaaren die Uneinsichtigen zu bekehren. -

Für den nächsten Morgen bleiben noch zwei Kapitel - der Besuch beim Grafen und die Abfahrt. Die Reihe der Berichte zu den sechshundfünfziger Ereignissen und den Schicksalen der daran Beteiligten ist damit bereits abgeschlossen. Durch ihre Stellung im zeitlichen Rahmen des Werkes erhält die Geschichtsphilosophie, die der Graf entwickelt, symbolische Bedeutung. Sie steht nicht nur im Kontrast zu anderen bereits geäußerten Auffassungen über den Gang der Welt, sondern ist ihnen auch durch ihre äußerliche Positionierung innerhalb des Rahmens des Werkes entgegengesetzt, ähnlich wie der Graf außerhalb des Zusammenhangs des Dorfes steht. Der Schluß ist m.E. ebenso beiläufig wie auch symbolisch zu lesen: "Der General kam. Den Gürtel straff gezogen, schritt er gemessen und soldatisch aus. Und als wir auf gleicher Höhe waren, erhob er die Hand zur Ehrenbezeugung. Ernst - mit dem dem Ranggleichen gebührenden Respekt grüßte er uns." (204*) - Aufgrund seiner symbolisch verschränkten kompositionellen Struktur und des hinsichtlich des Falles Mitgeteilten, das eine inhaltlich relativ abgeschlossene Rekonstruktion der Ereignisse ermöglicht, wird das Werk ein Ganzes, es gibt ein ganzheitliches Bild über einen auf der Ebene der dargestellten Zeit doch offenen Prozeß.

Zur Darstellung individueller Entwicklung

Umfassendere Informationen zu individuellen Werdegängen werden hauptsächlich zu den beiden Kontrahenten in dem großen Zusammenstoß, dessen Erkundung die Fahndung vorantreibt, zu Anti und Jóska, gegeben. Sonst wird, indem er im Gespräch die Ereignisse aus seiner Warte wiedergibt, der Gesprächspartner immer mit einem für ihn zentralen Problem vorgestellt (etwa der Arzt, der Nachtwächter, Bénis Frau und Mutter, Máté), oder es werden nur gegenwärtige Haltungen vorgeführt (Motorradfahrer, Graf). Über dessen Sicht auf das eigene Schicksal erschließt sich so das Leben des jeweiligen Gesprächspartners.

Jóska benennt zugleich den gemeinsamen Ausgangspunkt der meisten dieser Lebenswege: sie alle waren Gesinde. Die Verbindung zwischen diesen Voraussetzungen und dem aus dem Mosaik der Antworten erschließbaren gegenwärtigen Zustand, der demonstrierten gegenwärtigen Position der Akteure beschließt jeweils die Entwicklung, die jene bis in die Gegenwart der Erzählzeit durchgemacht haben, ein. So wird kein Strang eines individuellen Lebens ganz aufgerollt, kein Leben wird vollständig rekonstruiert; punktuell wird jeweils Wesentliches benannt. Aber in den Gesprächen, auf der Ebene des Gesamtwerkes formal durch die Person des fragenden oder fragend anwesenden Reporters verbunden, zeichnet sich die Verstrickung der individuellen Existenzen ineinander ab. Die von Vasy als zentrales Problem des Buches bezeichnete Frage, wie die Bedingungen im Lande so weit entarten konnten, daß die "Gutsknechte vom selben Futtertrog" (SÁNTA) gegeneinander zur Waffe greifen (VASY 1975, 138), bestimmt auch die Weise, wie individuelle Entwicklung hier erschließbar wird. Wichtiger als einen Lebensweg in Gänze vorzuführen ist es, die Widersprüchlichkeit ihrer Entscheidungen und die Bedingungen, unter denen sie sie trafen, zu verstehen, nachzuvollziehen, wie der Alltag der Geschichte aussieht - und damit über die besondere Struktur des Romans zur Debatte zu stellen, welche Perspektiven sich von diesem Ausgangspunkt her ergeben. Entwicklung ist hier also unter dem Aspekt der Historizität dieses sozialen Gefüges, seines Werdens und seiner immanenten Konflikte dargestellt¹¹³.

Dabei gerät eine Vielzahl von Schicksalen ins Blickfeld, die Episoden der Geschichte und darin zugleich wesentliche Momente der historischen Umwälzungen bildkräftig verkörpern. Eine solche Gestalt ist András Csókos Cuha, ein bettelarmer Kleinbauer, der 1945 bei der Landverteilung, als aus dem Dorf angesichts der Erfahrungen aller niedergeschlagenen Revolutionen niemand es wagt, Land anzunehmen, vortritt und es "mit dem Recht seiner Armut und seines Elends" (177*) beansprucht. Er diktiert dem Lehrer als Schreibkundigem eine wortgewaltige Urkunde darüber, unter die er seinen Namen setzt. Später weigert sich Cuha, dieses Land wieder "herzugeben" und der Genossenschaft beizutreten. Im Gespräch mit dem recherchierenden Erzähler klingt an, daß er das Anachronistische seiner Lage empfindet, doch sich über diesen seinen Standpunkt hinwegzusetzen ist er nicht mehr fähig.

In Cuhas Leben hat der Wunsch von Generationen seiner Vorväter Erfüllung gefunden (114). Während aber die Erfüllung des Anspruchs, daß der Boden denen gehören soll, die ihn bebauen, in der historischen Realität Ungarns mit der Umwälzung der gesamten Produktionsweise einherging, lebt Cuha diese persönliche Erfüllung aus und verhartet darin.

Eine andere Verarbeitung historischer Erfahrung spricht der alte Varga, Direktoriumsmitglied von 1919 und Vater jenes Polizisten, der zur Wiederherstellung der sozialistischen Ordnung in seinem Sinne Benjamin Kocsis erschoss, aus. Ihm ist die jetzige Ordnung zu nachgiebig und liberal, er sieht auf dem Boden der Uneinigkeit der Armen von einst eine neue Herrschaft über sie heranwachsen, die sich für ihn mit der Hauptstadt, Budapest, verbindet. - Ähnlich der Fuhrmann, der mittags bei Jóska vorbeikommt. Für ihn ist es ein gefährlicher Fehler, daß es nach 1956 nie zu einer umfassenden persönlichen Abrechnung mit allen Gegnern bzw. vermeintlichen Gegnern des Sozialismus kam.¹¹⁵ Er ist es auch, der gemeinsam mit dem Polizisten dafür sorgt, daß der junge Kiskovács nicht im Dorf bleiben wird. Während "Direktor Jóska" den Fall für abgeschlossen hält, will der Fuhrmann auf seine Weise wachsam sein.

Noch etwas ausführlicher ist das, was die verschiedenen Gesprächspartner des Erzählers zu Sándor Varga, zu Máté, Antal und besonders zu Jóska mitteilen. Varga, Máté, Antal und Jóska waren, ebenso wie Béni Kocsis, Gutsknechte. Ihre Schicksale verdeutlichen vier unterschiedliche Wege aus gleicher Ausgangsposition und gleicher Interessenlage, vier unterschiedliche Wege der Interpretation und Vertretung dieser Interessen. Gemeinsam begannen sie nach 1945, Land aufzuteilen, ihre Partei aufzubauen, demokratische Institutionen einzurichten, später Genossenschaften zu organisieren. Überzeugt von der Gerechtigkeit ihrer Sache, gingen Máté und Varga dabei mit eiserner Hand vor. "...er hätte in der Rákosi-Zeit wohl selbst seine eigene Mutter abholen lassen, wenn sie es gewagt hätte, sich zu beschweren", wird von Varga gesagt. Beide setzen bedingungslos durch, womit sie beauftragt werden, und verbünden sich mit denen, die bereit sind, ihnen zuzustimmen (97/98). Im Dorf verkörpern und diskreditieren sie die politische Macht. "Wenn Anti auch geschossen hat, so habt ganz sicher ihr, Leute von deiner Sorte, ihm das Gewehr in die Hand gegeben", faßt Jóska später Varga gegenüber, nach dessen Rückkehr aus einem Versteck, diese Entwicklung zusammen. Varga versucht im November 1956, die Ordnung, wie er sie

versteht, wiederherzustellen. Kocsis, den ersten, der sich ihm bei seiner Suche nach Waffen im Dorf in seinem Haus entgegenstellt, erschießt er: "Ihr werdet ihm bald alle folgen! Ich war schon einmal euer Herr, ihr habt es nur vergessen! Bald werdet ihr's wieder lernen!" (126*) Jóska rechnet in einer gewaltigen Schlägerei mit ihm ab und sorgt für seine Verbannung aus dem Dorf. - Máté erweist sich im Vergleich zu Varga als anpassungsfähiger. Wenn nicht aus Einsicht, so doch aus Disziplin verzichtet er später darauf, in Ausübung seiner Funktionen mit der Waffe vorzugehen. In dem Maße, in dem Bildung und Sachkenntnis erfüllbare Voraussetzungen zur Besetzung leitender Positionen in Wirtschaft und öffentlichem Leben werden, verliert er an Macht und fühlt sich, immer noch mit ganzem Einsatz tätig, zu Unrecht zurückgestellt. Máté, der kein Diplom hat, weil er, wie er selber sagt, siebzehn Jahre lang Tag und Nacht dafür gesorgt habe, daß andere eines erwerben konnten, wird vorläufig zum Rot-Kreuz-Sekretär des Kreises ernannt - die sein früheres Wirken kennen, sehen die Ironie des Schicksals darin (133).

Antal verbittert angesichts der Entwicklung auf dem Dorf, wie er sie erlebt und wie sie von Leuten wie Varga und Máté als einzig richtige Politik vertreten und durchgesetzt wird. 1952, als die Ablieferungsverpflichtungen des Dorfes ins Unermeßliche wachsen und die Frauen am Feldrain Brennesseln sammeln, um den Hunger zu stillen, als man gar sein Haus als das eines imperialistischen Mietlings kennzeichnet, weil er Mehl "horte", tritt er aus der Partei aus. Seitdem schweigt er in der Öffentlichkeit. Im Herbst 1956 steht er mit der Menge auf Jóska's Hof und schießt, von Kiskovács noch einmal herausgefordert, auf den einstigen Freund. "Sagen sie mir: was sagte Balogh, warum er auf Jóska geschossen hat?", fragt der Erzähler den jetzigen Ratsvorsitzenden. "'Nichts....' 'Aber irgend etwas muß er doch gesagt haben?' 'Er sagte nichts, wie sie ihn auch fragten. Er schaute einen an - und schwieg. Das tut er auch jetzt... Er schaut in die Welt und schweigt.'" (102*)

Zur eigentlichen Auseinandersetzung zwischen beiden kommt es einen Monat nach jener Nacht. Antal, der sich völlig in sein Haus zurückgezogen hat und schließlich meint, daß seines Bleibens im Dorf nicht länger sei, wird von Jóska dazu herausgefordert. Dies ist die einzige Stelle des Romans, an der die bisher streng eingehaltene erzählerische Anlage durchbrochen wird. Der Recherchierende spricht zu Anfang der Szene mit dem Nachtwächter,

der Zeuge jenes Zusammenstoßes war. Dieser erzählt zunächst von den Ereignissen vor jenem Tag und an jenem Abend, dann aber wird der Dialog als aktuelles Geschehen, mit berichtenden Passagen eines im Raum anwesenden und auch die Erfahrungen und Gedanken beider, ihre Eindrücke voneinander mitteilenden Erzählers, wiedergegeben. Zu Beginn des Gesprächs, in der einsetzenden pragmatischen Verständigung (Antal will gehen, Jóska fragt nach dem Warum und Wohin) erhalten beide in der Wiedergabe durch diesen Erzähler etwa gleichermaßen das Wort, als Jóska dann seine Bilanz von Antals Leben zieht, entgegnet jener ihm nur noch innerlich, in Gedanken. Jóska stellt ihr Elend in der Vergangenheit den bei aller Problematik der Umstände dennoch aufzeigbaren Errungenschaften des sozialistischen Aufbaus gegenüber. Und er hält dem anderen vor: "Aber erinnere dich nur, als ich dir sagte: verstecke dich nicht, tritt nicht in den Hintergrund, laß nicht zu, daß ein anderer deine Revolution in die Hand nimmt! Was hast du da getan? Hier ist mein Buch! Und hast es auf den Tisch geworfen! Hast du vielleicht das schwerere gewählt? Du hast dich in den Hintergrund zurückgezogen, so daß ein anderer an deinen Platz treten konnte, der weder Herz noch Seele dazu hat! Alle, die an meiner Seite standen, sind gegangen! ...und wohin ich sah, habe ich Leute meines Schlages kaum gefunden - und ihr habt die Köpfe eingezogen; der Teufel soll das Ganze holen, es lohnt sich nicht, hier irgend etwas zu tun! (...) Und so wurde es euer Land! Du hast gehungert dafür, man hat dein Mehl, deinen Weizen, deine Kartoffeln eingetrieben, dir den Dachboden leergefegt - aber dein Sohn hat umsonst gelernt! Den Arzt hast du umsonst bekommen! Die Apotheke hast du umsonst bekommen! Aus dem Gesindehaus bist du ausgezogen! Also wen würdest du an die Wand stellen?... " (190/91*) Auch Antal formuliert seine Erfahrungen¹¹⁶, aber er erhält hier keine Stimme. Er versucht laut nur Jóska, der auf ihn einschlägt, Einhalt zu gebieten. Dieser erhält das auch das letzte Wort:* (...) Als es am schlimmsten war, war es selbst da nicht besser, als der Herrschaft zu dienen? (...)" (192*)

Beide Standpunkte stehen sich hier gegenüber, Antals Erfahrungen sind allein durch Jóskas Worte nicht aufhebbar. Antal gegenüber erweist er sich physisch und in symbolischem Sinne als stärker, und das schon Erzählte belegt, daß er sich im Dorf durchgesetzt hat. Die Würde seines Standpunktes gründet dabei nicht einfach in der Ebene theoretisch-allgemeiner Rechtfertigung, wie er sie etwa in der Auseinandersetzung mit Antal selbst vornimmt.

Ausschlaggebend im Funktionieren des Werkganzen ist die praktische Bewährung seines Tuns, des beharrlichen, aufopferungsvollen Einsatzes für kleine Verbesserungen und Veränderungen im Zusammenhang des Dorfes. Umgekehrt ist solch praktisch eingreifendes und sich dabei im Alltag bewährendes Handeln in dieser Darstellung nun historisch möglich geworden, Jóska's Tun und sein Anteil gegen über exemplarisch formulierter Anspruch basieren (subjektiv sowie in der Wirklichkeit der erzählten Welt objektiv) darauf. Das Geltendmachen menschlicher Vernunft und Kooperationsfähigkeit scheint als Perspektive dieser Entwicklung im Protokoll der Leitungssitzung auf.¹¹⁷ Angesichts der Spannungen wiederum, die den Mikrokosmos der erzählten Welt durchziehen¹¹⁸, ist das In-Deckung-Kommen von ethischem und moralischem Handeln (wie Vasy die geschichtsphilosophische Stellungnahme des Romans deutet) durch nichts garantiert, es bleibt im einzelnen von den Individuen durchzusetzen; besonders in Jóska's Gestalt wird ein Vorstoß zu dieser Möglichkeit sichtbar. Den realen Widersprüchen des Prozesses auf dieser Ebene nachzugehen und sie unverschönt in ihrer wirklichen historischen Gestaltung zu verfolgen ist vielleicht eine der wichtigsten Leistungen des Buches¹¹⁹.

2.8. Orientierungsverlust nach dem Verlust messianistischer Illusionen. Sándor Somogyi Tóth: "Du warst ein Prophet, mein Herz"

Der Roman hat zum Zeitpunkt seines Erscheinens (1965) bei der Kritik sehr unterschiedliche Reaktionen ausgelöst. Die individuellen Lesarten, auf die sie zurückgingen¹²⁰, waren jedoch nicht nur durch unterschiedliche ästhetische Auffassungen und gattungsspezifische Erwartungen der Kontrahenten bedingt. Die Anlage des Werkes bot, wenigstens vordergründig, beiden Seiten Anhaltspunkte.

Erzählweise und erzählter Vorgang

Der Aufbau des Textes, ja die Erzählsituation ist im Grunde genommen nicht zu beschreiben, ohne bereits eine Interpretation des Textes vorzunehmen. Grundsituation, Erzählanlaß: ein erfolgreicher Journalist läßt in einer Nervenheilanstalt sein bisheriges Leben Revue passieren. Vier Gespräche mit dem Arzt, eigentlich Monologe in dessen Anwesenheit, und elf dazwischen eingeschobene Textpassagen erfassen diesen Vorgang. Die Figur wird in Innenansicht vorgeführt, Gábor Szabados, jener Journalist, spricht selber. So läßt sich keine Geschichte als Reihe von als wirklich angenommenen, jenem Moment des Erzählens vorausgegangenen "intendierten" Geschehnissen rekonstruieren. Die Behauptungen dieses Ich-Erzählers sind in diesem Sinne nicht verifizierbar. Der Vorgang des Erzählens selbst, sein Monologisieren in Gegenwart des Arztes und ein immer wieder unterbrochener Monolog, werden so zur Hülle einer weiteren Fabel. Entsprechend ist, über die schon beschriebene Grundsituation hinaus, die Situation, aus der heraus erzählt wird, das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit durch unmittelbare, wörtliche Bezüge genauer nicht eindeutig präzisierbar. Diese Unbestimmtheitsstelle ist erst auf der Grundlage der Interpretation und Wertung der erzählten Vorgänge auszufüllen.

Der Erzähler beschwört die Ereignisse der letzten Tage vor seinem Zusammenbruch herauf. Letztlich bleibt offen, ob er sie, als Meister des Wor-

tes, aus diesem Abstand heraus wieder lebendig werden läßt oder ob Erzählzeit und erzählte Zeit in diesen Passagen zusammenfallen. Motiviert durch den Erzählanlaß, ist das Verhältnis zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich fließend. "Es wird nicht mehr 'erzählt', sondern das Geschehen wird ohne sichtbare erzählerische Vermittlung im Zustand seines ursprünglichen Ablaufs 'dargestellt'" (STANZEL 1955, 68) 121). Dabei ist ein erzählerisches Phänomen zu beobachten: in der Vergegenwärtigung jener letzten Tage wird auf den Gebrauch des epischen Präteritums verzichtet. Grammatische Vergangenheitsformen beziehen sich auf dem aktuellen Stand der szenisch dargestellten Situation vorangehendes Geschehen oder überhaupt auf die Erinnerung an das frühere Selbst des Erzählers ("Retrospektion der Vorvergangenheit").

So wird eine besondere Intensität der szenischen Darstellung erreicht. Wohlgermerkt der Darstellung. Der Vorgang, das vergegenwärtigte Geschehen wäre auch mittels Präteritumsformen faßbar. In der vorliegenden, selten verwendeten Form des Erzählens richtet sich das Augenmerk nicht vorrangig auf jenes Geschehen, das innerhalb des epischen Präteritums prinzipiell denselben ideellen Abstand zu dem es aufnehmenden und ausgestaltenden Rezipienten hätte, sondern gleichsam auf den Prozeß seiner Aufnahme durch die Figur, auf sein Durchlebtwerden durch diese, verstärkt wird für die Wahrnehmung des Lesers das Einströmen der Außenwelt auf die Figur. Der Erzähler, nach jenem ersten, den Text einleitenden "Gespräch" nicht mehr als völlig zuverlässig anzusehen, der möglichen Rolle des vertrauenswürdigen traditionellen Erzählers von vornherein benommen, erhält - von seiten des Autors - so nicht mehr die Möglichkeit der "Fixierung" des Geschehens als geschehen: es geschieht. Aus der Logik des Erzählflusses heraus formuliert: der Erzähler läßt sich auf diese Objektivierung nicht ein, er gelangt nicht bis dorthin. Es ist, von der Figur aus gesehen, unbestreitbar, daß diese Außenwelt existiert, da das Erzählte so abrollt, aber eben jene mögliche Distanz, die mit seiner objektivierten Formulierung in den Formen der Vergangenheit möglich ist, wird hier seitens der Figur nicht aufgebaut.

Eigentlich erzählt wird so das Einströmen der Außenwelt auf den Helden, das Geschehen - und das eigene Handeln, Tun - im Augenblick seines Geschehens. Von der Seite des Autors - und damit für den Leser - wird der Erzähler so in seiner Denk - und Erlebnisweise vorgeführt. (M.E. wird er jedoch nicht ironisiert, vielmehr wird die Ironie, die die Figur an den Tag

legt, in der Konfrontation mit ihren Handlungen destruiert.) Dergestalt erhält das mittels der Sätze Erzählte seine spezifische Seinsweise.

Für den unmittelbaren Bezug des Lesers auf das Dargestellte wird also sinnlich vorgeführt, was logisch mit der Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur und dem beschriebenen Oszillieren der Erzählsituation hinsichtlich der Objektivität des als geschehen Vorausgesetzten und im Text subjektiv Konstruierten erschließbar ist. Der sich dergestalt unverhüllt äußernde Subjektivismus des Erzählers benimmt sich so zugleich der Möglichkeit, seine Beobachtungen der Außenwelt als Qualitätsmerkmale zuzuschreiben. Entsprechende Sätze oszillieren folglich zwischen der Wiedergabe eines Eindrucks und der Zusammenfassung einer Erfahrung.¹²² Das bestimmt die Weise, wie durch den Erzähler das gemeinte Geschehen gegeben ist, die, mit anderen Worten, die Seinsweise des Erzählten¹²³.

Auseinandersetzung mit individueller Entwicklung

Innerhalb des Werkes sind auf drei Zeitebenen Entwicklungsprozesse konstatierbar. Zum einen, in einer Vorgeschichte, das Werden des Helden bis zu seinem Zusammenbruch als Großverlauf, gleichsam die Geschichte des Typus, der schließlich zu Beginn des Erzählens vorliegenden Denk- und Verhaltensweise. Zum Zweiten die Geschichte der letzten Tage vor seinem Zusammenbruch, wie sie den hauptsächlichsten Inhalt der elf Erzählabschnitte ausmacht. Zum Dritten die Veränderungen der Figur während der vier Gespräche mit dem Arzt. In ihrer Verschränkung innerhalb des Erzählens beleuchten sie sich wechselseitig, in der Verschränkung der dargestellten Prozesse wird eine Sichtweise auf die Erzählerfigur aufgebaut, die die Autorenwertung mit deren Standpunkt kontrastieren läßt.

(I) Der Werdegang der Figur wird in großen Zügen in dem Gespräch mit dem Arzt mitgeteilt. Sonstige Retrospektionen der Vorvergangenheit dringen selten bis zu dieser Zeitebene zurück, sie beleuchten dann Einzelheiten, indem sie diese ironisch erwähnen, ausdeuten. In diesen Passagen gibt das "königliche Lebensgefühl" (királyi közérzet) den Mittelpunkt des Strebens der Figur ab, auch ihre Überlegungen sind mittelbar und unmittelbar darauf gerichtet. Demgegenüber liefern jene Gespräche einen Anlaß, in tiefere Schichten der Vergangenheit vorzudringen, situationsbedingt ist hier zugleich

die sprühende Subjektivität der Figur partiell zurückgenommen. "Wenn sie wollen, werde ich in Punkten zusammenfassen, wo der Ärger begann. Wissen sie, ich war so ein Prophet. Ein Volksprophet. Morgen werden wir die ganze Welt umwälzen./¹²⁴/ Auf das Komitatshaus flog der Pfau im Maien.../¹²⁵/Sie kennen das? Was war das für eine Bewegung, Alterchen, was für eine Bewegung. Aber wir wollen ja nicht politisieren, ich will meine Sünden nicht der Politik in die Schuhe schieben. Nur daß ich nicht allein Prophet war. Wir prophezeiten, wir kämpften, der Schweiß floß uns vom Rücken. Dann schaute ich mich einmal so um, passen sie gut auf, dottore. Mich packt noch jetzt das Wiehern, wenn ich an diesen Anblick denke. Haben sie schon mal fette Propheten gesehen? Ein ausgesprochen häßlicher Anblick. Das Fett schwabbelte an ihnen umher, ihre Augen waren leer wie Grabhöhlen. Ich war ein naiver Bursche, ich leugne es nicht; ich wunderte mich über alle Maßen. Aber mein Charakter ist gelehrig, Herr Doktor. Ich sah, man muß von solchen allgemein beliebten fixen Ideen Abstand nehmen, wie es z.B. die Erlösung der Welt ist. Ein paar mal lief ich noch mit dem Kopf gegen die Wand, dann wurde ich ganz zahm und sagte: Schluß mit den Anstrengungen, Szabados, wenn du so weitermachst, wirst du vom Wege abgedrängt, und du bist keine tragische Figur! Das Leben ist ungemein interessant, man muß nur jeden Tag weise die Freiheit erschaffen. Der heutige Tag soll gut sein - das königliche Lebensgefühl, das ist wichtig, Doktorchen.(...) (8/9*)¹²⁶

Der Werdegang, der rekonstruierbar wird, beginnt bei dem jungen Mann der Nachkriegszeit, der von den Möglichkeiten der Koalitionsjahre, von den Ideen einer demokratischen Umgestaltung (zunächst nicht nur von den sich dabei für ihn selbst ergebenden Möglichkeiten) enthusiastiert ist und die sich anbietende Rolle des Propheten, des Volkstribuns, annimmt. Angesichts späterer Erfahrungen, die hier nicht ausgeführt bzw. nur angedeutet werden müssen¹²⁷, verliert sich die anfängliche Begeisterung schnell, da seine Überzeugungen und das von ihm verkündete Weltbild offensichtlich hauptsächlich gefühlsmäßig begründet waren.¹²⁸ Seine Ergriffenheit angesichts der schönen Ideen (und angesichts der eigenen Rolle) schlägt in Zynismus um, aus dem Führer der Massen wird der seine Umwelt aufgrund gewachsener Lebenserfahrung durchschauende und verachtende intellektuelle Routinier und Tagedieb.¹²⁹ Seine erfolgreichen Reportagen sind eher Ausdruck des Vermögens, auf der Klaviatur der Ideologie virtuos zu spielen, als Niederschlag seines

Engagements; das unvollendet gebliebene Theaterstück gehört eigentlich ebenfalls bereits einer früheren Lebensphase an. Szabados glaubt weder an einen Sinn seiner (vorgeblichen) Arbeit noch an den irgendeiner anderen. So werden das "königliche Lebensgefühl" in positivem und Sanktionen seiner Umgebung in negativem Sinn zum unmittelbaren Bezugspunkt seines Handelns. Übernahme von Verantwortung ist auf dieser Basis nicht mehr denkbar und begründbar, sie wird von der Erzählerfigur als absurd abgelehnt. Entsprechend erscheint auch der Versuch seiner Frau, wieder in ihrem Beruf zu arbeiten, sich als Chorleiterin in einer kleinen Universitätsstadt ein neues Wirkungsfeld aufzubauen, als unsinnig. Krisztas Beschäftigung mit der Musik erscheint ihm als Selbstbefriedigung, Selbstbenebelung, als Pendant zur Welt der "Streber" ringsum. Der "goldene Tempel" wird zum Ausdruck, um alles damit Verbundene abzutun.

Zum einen ist dies Konsequenz der Reduktion seines Weltbildes, eines Prozesses, in dem der Erzähler sein Bild von sich praktisch auf behavioristische Grundlagen reduziert. Zum anderen durchkreuzen die Personen seiner Umgebung aber auch niemals die Erwartungen des Erzählers, sie übertreffen sie weder im Guten noch im Bösen. Die Offenherzigkeit seiner Beobachtungen und spontanen Reflexionen steht einer kleinlichen Welt gegenüber; eine ähnlich oberflächliche Genußsüchtigkeit und Selbstsucht, wie er sie an den Tag legt, wird ihm von seiner Umgebung entgegengebracht, die Realisierung partieller privater Ziele wird zur politischen Tat aufgeblasen usw. usw.. So sind die Reaktionen des Helden durchaus nachvollziehbar, seine scharfzüngig vorgetragenen Einschätzungen seiner Umwelt machen sie oft in verführerischer Weise verständlich. Seine ironische Sicht auf seine Umgebung stellt diese durchaus bloß, ihm ist hier nichts entgegengesetzt.

Die einzige Gegenfigur, der einzige nicht taktierende, nicht irgendwo beßschädigte Mensch in diesem Roman ist Szabados' kleiner Sohn. Ihm gegenüber nimmt er seine Ironie partiell zurück, ihm gegenüber gerät seine Weltverachtung ins Wanken; auch ihn weiß er aber letztlich in seiner Vorstellung in das Räderwerk seines Weltmodells einzufügen. (127-133) Die entwaffnende Aufrichtigkeit und Teilnahmsbereitschaft des Kindes ist ihm wie die Möglichkeit einer anderen Welt entgegengestellt. - Auf dieser Ebene wird vor allem die Entfaltung einer inneren Logik des Typus nachvollzogen. Von hier aus sind Entscheidungen der Figur und schließlich ihr Werdegang hauptsächlich motiviert. Es wird angedeutet, über welche Stadien sie zu dem

jetzigen (Tief-)Punkt kam. Einzelne Zeitpunkte werden erwähnt, doch erscheinen sie nicht als Moment von Zeiten historischer Umwälzungen oder als qualitativ charakterisierte historische Zeit, sondern als Augenblicke, Stationen der Biographie des Helden. Zugleich bedeutet diese Weise des Rückbezugs, da nicht ein Schlag, ein bestimmtes Schicksalsereignis die Herausbildung dieser Lebenshaltung bewirkt hat, sondern sich hier die Logik der Ausgangshaltung entfaltet, ein Prozeß, der (dem Aufbau des Werkes folgend) für den Autor im Mittelpunkt des Interesses steht.

(II) In den Abschnitten zwischen den Gesprächen mit dem Arzt werden die Ereignisse der letzten Tage vor Szabodos' Zusammenbruch wiedergegeben. Nachdem Kriszta in die Provinzstadt gezogen ist, verbringt Szabodos seine Nachmittage im Klub, versucht, eine Frau für den Abend zu finden und jenes 'königliche Lebensgefühl' aufkommen zu lassen. Mit der Arbeit an vorgeblichen Reportageentwürfen und literarischen Skizzen hält er seine Redaktion hin. In einem plötzlichen Entschluß, durch die Gegenwart des Dirigenten-Kollegen Kriszta dazu aufgestachelt, fährt er in die Stadt, in der seine Frau jetzt lebt. "Zwei Monate leben wir jetzt getrennt, unsere Familie ist zersprengt, das Kind ist ein Leihobjekt. Ich wollte nicht kommen, jetzt komme ich doch. Wie ich zwei Monate lang gelebt habe? Ganz wie du es vorausgesagt hast, meine Teure, ich bin kein wetteifernder Typ. Magst du recht haben." (37*)

Sein Einzug in die Chorprobe wird zum gesellschaftlichen Ereignis, doch seine und Kriszta's inzwischen entfaltete unterschiedliche Lebenshaltungen lassen keine schnelle, oberflächliche Versöhnung mehr zu. Kriszta versucht an sein besseres Ich zu appellieren und auch ihn pädagogisch zu lenken, doch auch sie ist "bei all ihrer auf jeden Fall anerkennenswerten Zielbewußtheit voller Unaufrichtigkeit", "(i)hr Verhältnis zu ihrem Mann ist durchzogen von dem Hang zu pädagogischer Einflunahme, die sich noch dazu auf eine Rolle und nicht auf einen wirklich existierenden Menschen richtet." (FEHÉR 1965, 1838) Szabados wiederum reagiert auf die Gefährdung seiner Ansprüche durch Kenderesi und den 'Goldenen Tempel', auf mit dem Ort verbundene Erinnerungen und das Wiederanklingen der auch von seiner Frau heraufbeschworenen Vergangenheit mit Ironie und schließlich mit Alkohol. Er nimmt seinen Sohn mit nach Budapest, um ihn dort aber bei der Redaktionssekretärin abzugeben.

Die Fäden der zur Aufrechterhaltung seines Lebensprogrammes unterhaltenen Romane beginnen sich zunehmend zu verwirren, was wiederum sein Vorgehen gegenüber der Redaktion durcheinandergeraten läßt. Zugleich zeitigen die Unmengen von Alkohol und Schlafmitteln, mit denen er sich seinen akuten Bedürfnissen entsprechend in Form zu halten versucht, ihre Folgen, die ironisch aufgespießten und abgetanen Einsichten und Gefühle kehren, wie in Bilder projiziert, in optischen und akustischen Halluzinationen wieder, derer er sich zunehmend weniger erwehren kann. Ein letzter Versuch, auf der Klaviatur ihrer Gefühle improvisierend, Kriszta zurückzugewinnen, schlägt fehl. Statt einer seit einiger Zeit immer wieder genüchlich heraufbeschworenen Vorstellung zu folgen und sich zu erschießen, entzieht er sich über einige Tage mit einer Mischung aus Alkohol und Schlafmitteln der Fortsetzung der Ereignisse.

Hier dominiert die Vorführung aktuellen Geschehens. Die Fäden aller Vorgeschichten laufen zusammen und führen die Katastrophe herbei. Die Fadenführung der Handlung "erkennt (hier) immer die Teilwahrheiten des Helden an, aber rechtfertigt nie seine Prinzipien und sein Leben.(...) Sándor Somogyi Tóth läßt mit seinem Helden unablässig das geschehen, was jener pausenlos vermeiden will: er konfrontiert ihn mit seinen Taten und deren Folgen. Hier stellt sich heraus, da das notwendige Ende des Rollenspiels, der mehrfachen Selbstzensur und Selbstkontrolle der Zusammenbruch ist, die Umbildung der sozialen Schizophrenie zum auch medizinisch diagnostizierbaren Nervenleiden", wie Feher das Wirkungsprinzip der "strengen plebejischen Moral" des Werkes formuliert (FEHÉR 1839).

(III) In den Gesprächen mit dem Arzt laufen die Fäden aus den Vorgeschichten auf den beiden beschriebenen Ebenen zusammen. In diesen Textpassagen wird für den Leser zunächst die Eingangssituation entworfen, und hier, im letzten Gespräch, wird auch, an die nun abgeschlossene Vorgeschichte anschließend, der vorläufige Ausgang der Geschichte des Erzählers nach dem Weggang seiner Frau mitgeteilt. Während der Erzähler im ersten dieser monologischen Gespräche nurmehr stilistisch seinen Hohn gegenüber der Welt und die Behauptung seiner Überlegenheit bewahrt, während er darin zugleich versucht, seine Umgebung ansatzweise einzuordnen, sich zu rechtfertigen und relativ gesprächsbereit sich auch zu seiner Biographie äußert, ist zum Schluß sein früheres Ich wieder aufgebaut.

Der Strom seiner Worte führt den Prozeß von ersten Zu-sich-kommen, Krise, Kenntnisnahme und Neuinterpretation des Geschehenen und schließlich dessen Einfügung in das frühere Weltbild, mit anderen Worten die Rekonstruktion des Typus vor. "(...) Aber Sie haben recht, Selbstzerfleischung ist ein schlechtes Zeichen, am Ende lasse ich mich gar in so einen modischen Glauben hineinschütteln, wonach man das Leben korrigieren kann, man müsse nur den eigenen gegen einen Durchschnittskopf tauschen. Sie glauben, dieser großartige Witz hätte mir den Schädel ausgespült? Um mich nun unter die braven Streber einzureihen? Sie irren. Als meine illustren Besucher sich zur Tür hineinstahlen, schrie ihnen nur so die Freude aus dem Gesicht, schließlich sind sie die Lieblinge der Götter! Aber gewiß! Ihre Persönlichkeit ist eins, jedermann kann ihnen 'Achtung!' kommandieren. Und sie können den Befehl ausführen. Sie brauchen nicht unter Verrückten zu leben wie Szabados, (...)" (201*) Vorläufig schließt der Redestrom des Erzählers mit dem Vorschlag an seinen Freund, seine Frau von ihrer maßblichen Schauspielerei abzubringen.¹³⁰

Der Ausgang auf dieser Ebene ist offen, beinahe beliebig: er bedeutet eine Anknüpfung an eine Episode des Gehabten. Zwei Lesarten eröffnen sich an diesem Punkt: Der untersuchte Typus erweist sich als ungemein widerstandsfähig, kann aber nach dieser Vorführung seiner Entwicklungsdynamik als destruiert angesehen werden, oder aber auch: jenseits jedes moralischen Urteils über die vorgestellte Person erweist sich deren Verletzung durch das einmal erlebte Scheitern der Ideale als so nachhaltig, daß daran nicht mehr wirklich gerührt werden und somit auch nicht mehr anders gelebt werden kann.

Die Einschätzung, die hier über die Gesellschaft der Gegenwart abgegeben wird, fällt äußerst ungünstig aus. Eine Welt von Selbstgerechtigkeit und kleinlichem Egoismus, Maßstabslosigkeit und Selbstsucht. Sie ist nur durch die bereits geschilderten Besonderheiten der Erzählerposition relativiert - der Held spricht monologisch bzw. der Text gibt den Fluß der auf ihn einströmenden Eindrücke wider, vergegenwärtigt szenisch sein Erleben; die Wertungen und Bemerkungen des Erzählers werden mit seinen Taten konfrontiert und so vornehmlich die Hauptfigur destruiert, während die Umwelt seitens der Autorenposition dergestalt indirekt erfaßt wird. So ermöglicht es diese Erzählweise, wesentliche Momente dieses individuellen Verfallsprozesses

ses und Momente seines Umfeldes in knappster Form vorzuführen, in vom Autor ausgestellter Willkür jeweiliger Bezugspunkte der Erzählerfigur. Die Logik der Entwicklung des einstigen Propheten und Volkstribuns, wie sie oben herausgearbeitet wurde, schließt immerhin nicht aus, da außerhalb dieses Umfeldes, an anderer Stelle, noch Entwicklungsprozesse vorhanden sind - durch die Erzählsituation, die Art der Entfaltung des erzählten Geschehens durch den Text ist dies logisch immerhin nicht ausgeschlossen. Am Text aufzeigbar vertritt jedoch nur das Kind, der kleine Sohn des Erzählers, diese Möglichkeit. In dieser Figur, die den Prozeß der Sozialisation zum erwachsenen Mitglied der Gesellschaft noch nicht vollständig durchlaufen hat, sind noch Aufrichtigkeit, ehrliche Anteilnahme an anderen Menschen, Interesse für deren Innenwelt, Entdeckerfähigkeit u.s.w. vorhanden - Eigenschaften und Fähigkeiten, an deren Stelle bei den erfolgreich sozialisierten Personen im Umfeld Szabados' Routine, vorgefaßte Denkkonstruktionen und Gefühlsschemata treten.

Auch bei den Interpretationen des Gesellschaftsbildes des Werkes bzw. der Deutung der übrigen Figuren erweist sich das jeweils zugrundegelegte Verständnis der Biographie Szabados', die jeweilige Interpretation des Verhältnisses von Prophetentum und revolutionärem Handeln, als entscheidend. Die außerordentlich positive Einschätzung, zu der Diószegi hinsichtlich der Umwelt der Hauptfigur gelangt, hat eine ganz bestimmte Lesart des Textes zur Voraussetzung: die Umkehrung der jeweiligen Sichtweise des Erzählers durch eine mitgelesene Ironie des Textes. So tut sich dann eine Welt unvollkommener, aber liebenswerter, weil nach etwas strebender, an etwas glaubender Menschen auf.

"Über Szabados steht auch die verachtete Gesellschaft. Über ihm steht seine für hysterisch gehaltene Frau, die sein wahres Ich zuerst erblickte. Auch die 'gleichgültigen' oder 'prophetierenden' Kollegen und die kleinen weiblichen Hechte stehen über ihm. Selbst noch der trunksüchtige Pforter des 'Goldenen Tempels'. Diese Nebenfiguren sind keine Menschen ohne Fehl und Tadel, aber auch nicht die Zerrgestalten, als die er sie glauben möchte. Sie haben schöne Ziele, sie lieben ihre Arbeit, in ihnen ist Anteilnahme und Selbstlosigkeit..." (DIÓSZEGI 1965, 561) Damit wird das über die Verurteilung der Hauptfigur hinausgehende kritische Gesellschaftsbild hinweginterpretiert, was wiederum die Bedeutsamkeit der Abbildung der Figur einschränkt. Diószegi stellt zwar, gegen Földes' Lesart gerichtet, fest, da mit

dem Werk keineswegs gezeigt werden solle, wie der Held "von den 'Idealen' (wieder) zur 'Desillusionierung' kam, sondern warum, infolge welcher charakterlicher Gründe aus ihm kein Revolutionär werden konnte" (DIÓSZEGI 565).

Offensichtlich wird Szabados' Entwicklungsgang in dieser Sichtweise aber damit auch zum verachtenswerten Einzelfall, zum Exempel, auf welcher charakterlichen Grundlage revolutionäres Handeln nicht möglich ist. Folglich äußert sich die Verkommenheit der Figur in der Bloßstellung ihrer Schlechtigkeit und Verkommenheit angesichts ihrer Umwelt, nicht aber auch über die durch ihren bitteren Zynismus ermöglichte Bloßstellung ihrer Umwelt - nach diesem Interpretationsmuster müssen ihr diesbezügliche partielle Einsichten abgesprochen werden. "Nicht nur die aus der Lüge fliehende Frau, sondern selbst noch der betrunkene Pförtner kann ihm mit gewisser moralischer Überlegenheit ins Gesicht werfen: er könne nicht die ganze Welt mit seinem sexualzentrischen Maßstab messen", schließt Diószegi an dieser Stelle (DIÓSZEGI 565).

Pomogáts' Auffassung wäre mit dieser Interpretation durchaus vereinbar. Er schreibt zu diesem Problem: "Somogyi Tóths Kritik geht in zwei Richtungen: zum einen in Richtung der Gesellschaft, die nicht imstande war, den vollen Kredit der Ideen aufrechtzuerhalten, zum anderen aber in Richtung seines eigenen Helden, der nicht bereit war, um die Bewahrung seiner selbst und seiner Ideen zu kämpfen." (POMOGÁTS 1965, 240) Dies impliziert das Bild einer Gesellschaft, die ein Ziel formuliert und es dann verwirklicht und die im folgenden an diesem Ziel, an den einmal von ihr formulierten Idealen zu messen ist - die Kritik zielte dann auf das Mißlingen der Telosrealisation und klagte die Idee ein. M.E. ist es jedoch ein Vorzug des Buches, nicht so zu verfahren und einen solchen Zusammenhang von Alltag und historischem Prozeß nicht zu unterstellen. Wie oben vorzuführen versucht wurde, werden in dem Text - immer über die Vermittlung der problematischen Erzählerfigur - Ausschnitte der Umwelt des Helden, Segmente des Funktionierens jener Gesellschaft vorgeführt, Einblicke in die Alltäglichkeit ihrer Reproduktion gegeben. So steht keinesfalls "die Gesellschaft" als übergeordnete Instanz "den Individuen" oder "dem Helden" gegenüber; gezeigt wird (in den vorgeführten Ausschnitten), wie diese Gesellschaft im Handeln konkreter Individuen reproduziert wird.

Szabados war im Rausch der großen Ideen und der historischen Möglichkeiten zum "Propheten" geworden, und einen ähnlich problematischen Charakter haben die Ideen, die von der Kritik hier eingeklagt werden. Somogyi Tóths Roman führt eine Gesellschaft vor, in der die öffentliche Auseinandersetzung um das Verhältnis von praktischem sozialen Handeln und behaupteten Idealen, letztlich um das erreichte historische Niveau dieser Gesellschaft nicht oder nur ansatzweise geführt wurde. Im Bewußtsein der hier vorgeführten Akteure und in ihren Taten ist nur unterschiedlich sich äußernde Ermüchterung präsent. Diese geistige Situation Mitte der sechziger Jahre, Ergebnis der "ersten Phase der Konsolidierung" bildet ebenso wie die vom Helden als Angestellter des Apparats durchlebten frühen fünfziger Jahre den Hintergrund seiner Aushöhlung als Persönlichkeit.

Statt auf die historische Untersuchung der Herausbildung dieser Situation wird das Schwergewicht aber auf die Geschichte des einstigen Propheten, auf Szabados' kritische Bloßstellung gelegt. Das dargestellte Phänomen wird einer moralischen Kritik unterzogen, was zumindest auch heißt, da dies als möglich, als noch sinnvoll erscheint. Seitens der Literatur, vermittelt des literarischen Werkes scheint der Appell an Selbsterkenntnis und bessere Einsicht des Kommunikationspartners der durch nichts garantierte, aber einzig gangbare Weg.

2.9. Die unbegreifliche Einmaligkeit individuellen Lebens. Individualgenese als nie ganz zu erfassender Vorgang. Miklós Mészöly: Der Tod des Athleten

"Der Tod des Athleten" erschien 1966, das Werk wurde aber bereits 1960/61 geschrieben, noch vor dem "Schrottplatz" und "Zwanzig Stunden" also, etwa gleichzeitig mit Sarkadis "Feigheit"... Wie es zu diesem zeitlichen Abstand beider Ereignisse kam, kann hier nicht erörtert werden. Auf Züge, die das Buch mit den ersten der eben genannten gemeinsam hat, auf seine spezifische Stellung innerhalb der Prosa der sechziger Jahre, auf die schon dieser 'Dualismus' aufmerksam macht, wird weiter unten noch zurückzukommen sein.

Zum Aufbau des Werkes

"Der Gegenstand des Romans ist, von nahem betrachtet, in Punkte zerlegbar zu durchschauen, auch unter Berücksichtigung übrigbleibender Ungenauigkeiten: es läßt sich ein eindeutig klares Bild von ihm zeichnen." (BÉ-LÁDI 1966, 49) Hildi, die Lebensgefährtin des beim Training in einem Gebirgstal ums Leben gekommenen Mittelstreckenläufers Bálint Óze forscht dem Zusammenhang nach, der schließlich in dieses unerwartete Ende mündete. Der Auftrag des Sportverlages, "eine Art Gedenkschrift zu verfassen" (7*), trifft zusammen mit ihrem Bemühen, das Vergangene zu begreifen, "um endlich denjenigen kennenzulernen, mit dem ich zehn Jahre gelebt habe." (8*)

Das Erzählte umfaßt die Zeit von 1938 bis Anfang der fünfziger Jahre. 131) Zurückblickend beschwört die Erzählerin, Momentaufnahmen gleich, Erinnerungen herauf und berichtet von ihrer Suche nach dem Verstehen. Um das Vergangene ganz genau zu erfassen, wird schließlich Bálint selbst als Erzähler eingeführt, der Erlebnisse seiner Jugend, sein Verhältnis zu seinem Freundeskreis in geradezu selbstquälerischer Weise zu rekonstruieren versucht.

Dabei zweifelt die Erzählerin die Durchführbarkeit ihres Unternehmens immer wieder an. "Wer niemals geschrieben, immer nur gelebt hat, den können solche Vorbedingungen leicht irre machen: er mag glauben, da, was er in den Fingerspitzen spürt, auch gleich auf dem Papier ist." (7*) "Neulich las ich, was ich bisher über unser Leben niedergeschrieben hatte, und war nicht zufrieden damit. Ich fand, daß noch immer zu viele improvisierte Annahmen, Vergleiche, willkürliche Verknüpfungen darin sind... Was ich gewollt hätte - die bloßen Tatsachen niederschreiben, die Gegenstände, die Wiederholungen, solche Kleinigkeiten, die nur derjenige als wichtig spüren kann, der die Einbildung zu hassen gelernt hat, weiß er wei, da damit das wirkliche Vergessen beginnt - all das ist mir nicht gelungen." (111*)

Die Befürchtungen, die in diesen Sätzen kulminieren, werden selten so unmittelbar ausgedrückt, wie sich die Erzählerin überhaupt weitgehend indirekter Kommentare enthält. Was in einem Satz als Kommentar, als auktoriale Erklärung anhebt, geht in der Regel im nächsten schon in das Erzählen einer neuen, höchstens kürzeren Episode über, um schließlich wieder zu dem gerade verlassenen Erzählansatz zurückzukehren. So gleiten innerhalb größerer Textabschnitte die Zeitebenen des jeweils rekonstruierten Geschehens ineinander über. Die äußerst genaue Beschreibung von Einzelheiten - "mit der Taschenlampe, nicht mit dem Scheinwerfer" (MÉSZÖLY 1969, 26), das minutiöse und zugleich immer ausschnittshafte Erfassen des Beiläufig-Bedeutungsvollen der Umgebung führt dazu, daß die subjektive Spannung von Erzählzeit und erzählter Zeit in jedem zeitlichen Zusammenhang in dem Ausschnitt der heraufbeschworenen Vergangenheit immer wieder verschwindend gering wird. So wird immer wieder eine nicht ganz greifbare Gegenwärtigkeit heraufbeschworen, genau bis ins Detail und doch nicht zu dem sich fügend, das die Erzählerin sucht.¹³² Der Sinnzusammenhang dahinter scheint immer nur auf, er ist nie greifbar oder er stellt sich erst nachträglich heraus bzw. scheint in der Rückschau den Dingen Bedeutung zu verleihen. Aber wie die kurzen Reflexionen der Erzählerin wie auch die Neuaufnahmen des Erzählens belegen, scheint es fraglich, ob sie wirklich so waren, ob gerade dieser Moment genauso war, wie die Rekonstruktion ihn wiedergibt. "Dennoch wage ich nicht zu sagen, da ich sie damals nur so, nur in dieser Weise gesehen hätte. Es ist sogar ziemlich sicher, daß es nicht so kompliziert war. Eher ist es wahrscheinlich, daß ich all das nachträglich hineinge-deutet habe, später..." (110*)

"...glaubhaft heraufbeschwören" ("hitelesen visszaidézni"), "die genauen Einzelheiten" ("valaminek a pontos részleteit") zu erfassen, "damit das Bild vollständig wird" ("hogy teljes legyen a kép"), alles "minutiös" ("aprólékosan") zu beschreiben, als das, "wozu unsere Ankunft es verwandelte" ("ami-lyenné a mi odaérkezésünk változtatta őket"), "die Scheinobjektivität vermeiden" ("elkerülni a látszattárgyilagosságot"), "glaubhaft berichten" ("hitelesen beszámolni") (49*, 61*, 206*, 222*) sind Worte, die das Erstrebte bezeichnen - immer als Benennung eines Ziels oder in negativer Formulierung. Gesucht wird eine Objektivität, die nicht auf willkürlicher Konstruktion beruht, nicht durch nachträgliche Sinnzuweisungen entsteht, sondern die Wirklichkeit des vergangenen Augenblicks erfaßt, nicht bloß das Innere der Gegenstände, sondern den in ihrer Geschichte objektivierten Zusammenhang des einmaligen Geschehens, die konkrete Fülle des vergangenen Lebens¹³³.

Ihre inhaltliche Spannung zur Fabel verleiht diesen Worten metaphorische Bedeutung. Sie konstituieren ein Geflecht von Verweisen hinter der Fabel, in deren Erzählen sie eingebunden sind, so da die erzählten Zusammenhänge über ihr unmittelbares So-Sein hinaus unbestimmte Bedeutsamkeit erlangen, die Sätze zugleich etwas Allgemeineres aussprechen. Die Sinnfülle des Werkes, die sonst in der Erklärungskraft des entworfenen Geschehens liegt, ist hier in dem Aufeinanderverweisen der Bestandteile eines nicht ganz aufdeckbaren, doch - durch die Verweise gesichert - existierenden Zusammenhangs angesiedelt.

Diese Suche nach dem Wirklichen, wenigstens nach dem 'Wesentlichen' gegenüber dem 'weniger Wesentlichen' (206*) prägt, auf die Ebene des Erzählens bezogen, auch das Verhältnis zur Geschichte, das Verhältnis des gesamten Textes zur historischen Zeit. "Im übrigen glaube ich auch nicht eben daran, da das, was mit soviel wissender Überlegenheit als 'historisch' bezeichnet wird, auch nur irgendetwas erklärt." (44*) Die großen Zeitereignisse und ihre Folgen sind nie unmittelbarer Handlungsanlaß. Sie werden im Hintergrund des Geschehens vorausgesetzt, sie sind gegeben. Krieg, Bombardements, Straßenkontrollen und Razzien werden erwähnt und bilden die Umgebung eines eigentlichen Geschehens ebenso wie das Dorf Rogozsel oder der Keller der Apotheke in Tardos. Pici fährt im Sommer an die Ostsee in ein Lager des KdF und kehrt verändert zurück - Bálint rekonstruiert die

Fotos, die sie mitbringt, das Aussehen des Mädchens, ihre Worte, etwas, das sich in jener Zeit in den Beziehungen der Mitglieder des "Fünfergespanns" veränderte, möglichst genau soll es erfaßt werden.

Die welthistorischen Ereignisse tauchen in dem Maße auf, in dem sie Lebensläufe beeinflussen, sie sind eher qualitativ bestimmte Zeit (49, 45-51), deren Rekonstruktion zur Genauigkeit des Erinnerns an Bálint gehört, als unmittelbar schicksalswendend. Doch ist die Auswahl des solcherart im Text Gegebenen nicht ahistorisch. "Zugleich ist offensichtlich, daß der Roman auch eine ... soziologisch geradezu mit peinlicher Genauigkeit umrissene Generation, eine Generationsgruppe abbildet", resümiert BÉLÁDI aus dem Abstand von anderthalb Jahrzehnten. (BÉLÁDI 1983, 304) Das Atmosphärische des sozialhistorischen Kontextes ist - namentlich im Zusammenhang mit Bálints Jugend, seinem Freundeskreis und dessen späterem Schicksal - genau gezeichnet¹³⁴, doch ihm gilt nicht das hauptsächliche Interesse des Autors. Wesentlich für ihn, formuliert es BÉLÁDI, sei die Deutung des 'Verhältnisses von Mensch und Welt', "das Schreiben versucht, es abzutasten."

Bezugspunkt ist hier die angestrebte Genauigkeit. "Der Mensch ist nicht nur historisch bestimmt, jener Determination gleichwertig sind in seinem Leben transzendente Kräfte, wobei es sein kann, daß sie die größere Rolle spielen."...Was wir Geschichte nennen, ist Abstraktion, "unser Leben spielt sich in anderen Dimensionen ab, in engerem Kreis, wo auch die Gegenstände und die Elemente der natürlichen Umgebung seine Gefährten sind" (BÉLÁDI 1983, 315), lautet BÉLÁDIS Versuch, die Grundhaltung Mészölys, dessen 'epische Hypothese' in den sechziger Jahren nachzuvollziehen.

Mit seiner Anlage läßt sich das Werk dem in den sechziger Jahren verbreiteten Typ des "oknyomozó regény" (näherungsweise, jedoch nicht ganz treffend in einem Wort als "Fahndungsroman" zu umschreiben) zuordnen. Ein - meist katastrophales - Ereignis wird vorausgeschickt, um von hier ausgehend die Zusammenhänge aufzudecken, die zu diesem Ergebnis führten. In der Regel wird dieser Ansatz dazu benutzt, streng kausale Beziehungen in der Vorgeschichte herauszuarbeiten. Gegenüber dem breit angelegten Gesellschaftsroman wird so das Herausheben weniger, direkt mit dem Schlußereignis in Verbindung stehender Geschehnisse, von Momenten eines sozialhistorischen Zusammenhangs motiviert, die oft von Ich-Erzählern (unmittelbar Betroffener, Zeuge, Reporter) rekonstruiert werden. Dahinter steht

das Bemühen, nach den Ereignissen der vorangegangenen historischen Periode, angesichts der deutlich werdenden Entwicklungswidersprüche der Gesellschaft zu tieferen Schichten der Zusammenhänge vorzudringen, gegenüber den mit unumstößlicher Sicherheit von allwissenden Erzählerfiguren vorgetragene großen Gesellschaftsbildern, den durch deren teleologischen Ansatz diskreditierten abgerundeten, glatten Weltmodellen menschliche Handlungsmöglichkeiten und Verantwortung erneut zu erkunden und mit als zeitgemäß verstandenen Mitteln darzustellen.

Ein verwandtes Anliegen und ein diesem Muster zuordbarer Aufbau ist im "Tod des Athleten" wiederzufinden. Endgültige Gewißheit hinsichtlich des Geschehenen stellt sich hier jedoch nicht ein. "Es gibt keine geschlossene Erklärung"¹³⁵ Vielmehr läßt sich der Text zugleich als Auseinandersetzung mit der Problematik des Verstehens, als Versuch über die Möglichkeit lesen, Wirkliches im Erzählen zu fassen.¹³⁶ Wie sehr es sich dadurch von der großen Gruppe direkt sozialkritisch angelegter Werke unterscheidet, verdeutlicht eine zeitgenössische Kritik an deren Vorgehensweise. Dezső Tóth wies ihnen 1965 nach, daß darin "die Wechselwirkung von Individuum und Gesellschaft, von Persönlichkeit und sozialer Umgebung, oder sogar von Sein und Bewußtsein" erstarre und, "wenn auch verborgen", abgewertet würde. Die entsprechenden Werke berücksichtigten nicht "jene persönlichen und gesellschaftlichen Kräfte, die sich ständig formen und umformen", 'Skepsis' gegenüber "der Umgestaltung des Menschen und seiner Entwicklung, der einflußnehmenden, lösenden und wiedergutmachenden Rolle der Gesellschaft" führe zu ästhetischen Fehlern, im Vorausschicken des Ergebnisses und dem Aufrollen der zu ihm hinführenden Fäden, einer "Reihe von Zwangsgeschehnissen", äußere sich Fatalismus. (TÓTH 1965, 436, 431) - Im "Tod des Athleten", der zu diesem Zeitpunkt geschrieben, aber noch nicht erschienen war, ist diese auf ein Ziel hin laufende Kausalität grundsätzlich in Frage gestellt.

Darstellung von Entwicklungszusammenhängen

Auf der Ebene des rekonstruierten Geschehens geben die heraufbeschworenen Szenen, Ereignisse, Momente einen Werdegang, Stationen eines Lebens wieder. Es ist der Prozeß der Entwicklung von Bálints Laufbahn, ver-

bunden mit der Akkumulation von Erfahrungen, dem Verlust der noch fraglosen Naivität der späten Kindheit... Hier spielt sich Bálints Jagd nach dem Rekord ab, seine frühen Versuche auf ungebräuchlichen, in Yard gemessenen Distanzen, die Wettläufe mit sich selbst, die Ausdehnung der Distanzen bis zu einem insgeheim geplanten Marathon-Lauf auf der nächsten Olympiade, schließlich der plötzliche Rücktritt vom Wettkampf in Prag und dann sein Tod beim Training im Gebirge... In der Art, wie das gegeben ist, wird die Formung des Helden, die Bildung seines Charakters etwa, nicht thematisiert.

Es ist eine Welt von bestechender Genauigkeit, die hier entworfen wird, hinter den aufleuchtenden Momenten jeweiliger Gegenwärtigkeit steht eine Alltäglichkeit von zuverlässiger Konsistenz, und zugleich ist es eine Welt von drückender Bezugslosigkeit: die Leben fast aller Gestalten, die im Darstellungsraum des Werkes auftauchen, sind ineinander verschlungen, fast wie vom Verhängnis getrieben schnellen sie immer wieder aufeinander zu, um sich im ganz Alltäglichen zu berühren. Das Training, der Sportklub, seine Geselligkeit, Hildis Arbeit als Lehrerin, städtische Verkehrsmittel, Straßenkontrollen, Visa, Restaurants, das alles funktioniert, ist gegeben, Rahmen des Heranreifens jener Momente, die wieder zur Gegenwärtigkeit beschworen werden sollen, um ihr Wesen, etwas Bedeutsames in ihnen zu begreifen. Eine sich gleichgültig reproduzierende Alltäglichkeit, die vorausgesetzt werden kann.

In eigentümlicher Selbstverständlichkeit verhält sich die Erzählerin erinnernd und das Erinnernte fixierend zu diesen Voraussetzungen: die Ereignisse werden in ihrer individuellen Qualität, ihrem So-Sein rekonstruiert, die andere Möglichkeit, die Alternative einer Entscheidung taucht nicht auf. Es geschieht. Keine Anklage, keine aufbegehrende Programmatik. Gefragt wird nach dem, was da ist. "Also keine Illusion. Nur Selbstkenntnis."¹³⁷ So ist Entwicklung hier ein Sich-Verändern, kein Werden nach einem inneren Gesetz, das sich erfüllt, auch keines nach dem Gesetz eines äußeren Zusammenhangs, möge er selbst mitgeschaffen oder verhängt sein. Der Sinn des Lebens eines Menschen weist nicht über den Raum seiner Schritte hinaus. Ein darüber hinausgehender Zusammenhang deutet sich nur im Anderen, Äußeren, Fremden an: hinter der Atmosphäre von Batakolos vielleicht und in der Gebirgswelt. Für Bálint und Hildi bleibt er letztlich verschlossen.

Hinter dem Zusammenhang der Fabel, von Bálint und der Erzählerin selbst immer nur erahnt, steht die Suche nach etwas Eigentlichem, Sinnvollem, im ständigen Versetzen und Hinausschieben des Ziels die Suche nach einem Ziel. Die metaphorisch verdichtete Atmosphäre der einzelnen Bilder läßt ihm dagegen in seiner Jagd nach dem Rekord, nach dem Ziel überhaupt allgemeinere Bedeutung zuwachsen.

Was hier über den Sinn individueller Lebenszusammenhänge, wie sie in diesem Buch erscheinen, festgestellt wurde, gilt auch für den Helden, dessen Tod nachgespürt wird. Das Fehlen eines wirklich persönlichen Bezugs zum Zusammenhang des menschlichen Lebens um ihn ist hier Gestalt geworden. Bálints Beruf ist der Sport. Noch vor hundert Jahren bedeutete dieses Wort "im Englischen Spiel, Unterhaltung, ...vorzugsweise eine solche Belustigung, die im Freien vor sich geht, wie Jagd, Fischerei, Wettrennen, Schwimmen, Rudern, Gymnastik, Fechtkunst u.s.w., und mit Körperübungen verbunden ist." (BROCKHAUS BD.13 1886, 201) Von Belustigung und Spiel ist hier bald nichts mehr zu spüren. Hier wird das Mögliche zielstrebig herausgepreßt. Ein anderer historischer Bezug dessen, was Bálint betreibt, ist ebenfalls seines Sinnes beraubt. War im griechischen Altertum körperliche Schulung Voraussetzung für die Waffenfähigkeit des männlichen Bürgers und damit für die Sicherheit des Gemeinwesens und gehörte sie von daher zum Ideal der ἀρετή (Tüchtigkeit), die auch in (zunächst kultischen) Wettkämpfen unter Beweis gestellt wurde und auf deren Schulung großer Wert gelegt wurde, so ist Óze hochgezüchteter Spezialist. Er entwickelt arbeitsteilig die Fähigkeit des Schnelllaufens zur Perfektion, seine Nützlichkeit besteht darin, sie als Erfolg des Klubs und international als Leistung seines Landes unter Beweis zu stellen und über die Zeitläufte hinweg die "Fans" zu begeistern. Als er beginnt, mit sich selbst um die Wette zu laufen, beginnt sein Tun, Ziel in sich selbst zu sein., er läuft nicht mehr gegen andere, er macht seinen Kampf nunmehr mit sich ab - sein Gegenüber ist das Gerät, die Uhr, bzw.: der Rekord. Der reine Kampf mit sich selbst, um die abstrakte Leistung, entlastet von allen ihm äußeren Zwecksetzungen und allen dem erstrebten Rekord gegenüber beiläufigen Momenten, mit keinem persönlichen Gegenüber mehr, der Selbstzweck, schlägt in Bezugslosigkeit um. Die Befriedigung durch das klare Tun stellt sich nicht ein. Statt der Lösung der Spannung tritt der Tod ein. Als ihn Hildi und die beiden Alten finden, hält seine Hand die Reste eines toten Schmetterlings umklammert.

Dieses Moment hat eine Parallele. Schon einmal, als er unter der Anleitung Öreg Pepitas, seines ersten Trainers, die offiziell nicht mehr anerkannte 500-Yard-Distanz trainierte, hatte ihn ein Schmetterling so umgaukelt und fast zum Aufgeben gezwungen. "... was er auch machte, er verschwand nicht, vergebens holte er mit den Armen nach ihm aus. (...)er wiederum wollte um keinen Preis stehenbleiben, er lief nach Zeit und fürchtete um das Ergebnis. (...) Als er dann die Ziellinie erreicht hatte, war auch der Schmetterling verschwunden." (185) (Das gekürzte Zitat gibt die Spannung der Szene nur unvollkommen wieder.) Der Waldpfad, wohin sie sich vor der Kontrolle durch den Klub zurückgezogen haben, soll hier die Möglichkeit bieten, sich auf der geheimnisvollen "eigentlichen" Strecke zu erproben. Öreg Pepita ist ein guter Übungsleiter, darf aber nicht trainieren: er ist Verwalter. Die nicht domestizierte Natur, der unverwaltete Raum bringt den Erfolg in Gefahr. Der Schmetterling, Gegensatz des abstrakten Tuns des Athleten, macht mit seinem Gaukelspiel, einfach durch seine Existenz, dessen Anstrengung fast zunichte.

Im Text erzählt Bálint diesen Vorfall selber, im Anschluß an eine ähnliche Situation. Als er nach den Feierlichkeiten zur Einweihung einer Stalin-Büste in Batakolos mit der örtlichen Auswahl einen Wettkampf bestreitet, droht ihn gleichfalls die Widersetzlichkeit eines Dings, diesmal seines Schweißtüchls, aus dem Takt zu bringen. Der banale Zwischenfall steht zwischen zwei Textsegmenten von ungeheurer Spannung - dem erwartungsvollen Schweigen der Zuschauer in der Endphase seines Laufes, als er, mittlerweile ohne Gegner, die an diesen Ort 'versetzte' Leistung erbringt, und dem respektvoll-neugierigen Abstandhalten der Menschen nach seinem Auftritt. "... - und erst, als wir in das Auto stiegen, begannen sie zu klatschen und zu winken." (181) Der Widersetzlichkeit des Dinges parallel ist wiederum der Empfang am Abend. "Und als Gelegenheit dazu gewesen wäre, uns zu den Sportlern hinüber zu setzen, mußten wir auch schon aufbrechen." Bei der Abfahrt will Bálint den draußen am Straßenrand Stehenden etwas zurufen, "aber wie es schien, konnte er nicht so schnell formulieren, was er hätte sagen wollen." (183) Er gleitet zurück auf seinen Platz im Wagen.

Die fremde Atmosphäre der Berge bedeutet die Steigerung dieser Situation, der Suche nach einem Ausweg. Indem sie sich scheinbar vor ihm auftut wie die Haustore in Batakolos, die dennoch den Zugang zu dem

Zusammenhang dahinter nicht boten, bleibt auch sie verschlossen. "...alles so hoch und tief, die Pfade öffnen sich von selber auf den kahlen Bergseiten... in den Bergen kann nichts endgültig verschwinden." (208) "Es war etwas für uns Beunruhigendes in dieser Idylle - daß alles so rein und selbstverständlich war."... (211) Das Training scheint erfolgreich, dennoch - "jetzt weiß ich es" - erweist es sich als Flucht. Der Ausweg in den anderen Raum, wo der Sieg über sich selbst, alles ihn Behindernden enthoben, möglich sein könnte, gelingt in beiden Fällen nicht. Seltsam doppeldeutig zeigt sich die zunächst freundlich sich auftuende Natur. Der Waldpfad, auf dem er seine frühen Yard-Strecken läuft, ist widersetzig, verschlossen bleibt die Atmosphäre der anderen Welt in Batakolos, und verschlossen auch die Bergwelt des Vlegyasza. Zufälligkeit des Alltäglichen und das eigene Gesetz des fremden Zusammenhangs stehen einander gegenüber, als Bálint tot aufs Gesicht fällt. Kein Zeuge ist anwesend. Was hier geschieht, bleibt unaufgeklärt. Anderes, von der Erzählerin zusammengetragen, wird nachvollziehbar, ansatzweise deutbar. Zum Schluß hat auch ihr Erinnern nur für sie selbst einen Sinn. "Inzwischen wurde in der populären Reihe "Unsere Champions" eine Biographie über Bálint herausgegeben, in hoher Auflage, unter dem Titel "Der Held von Batakolos". Bangó und Bartosi haben sie geschrieben, gemeinsam." (224)

Auf die selben Voraussetzungen, die die auf Kausalität orientierte Variante des "oknyomozó regény" provozierten, läßt sich auch Mészölys im "Tod des Athleten" objektivierte Sichtweise zurückführen. Nach der bedrückenden Atmosphäre der frühen fünfziger Jahre, nach deren selbstsicheren literarischen und publizistischen Bspiegelungen in linearen teleologischen Konstruktionen, die mögliches Künftiges als Gegenwärtiges auswiesen [...], schien der Versuch, Bewegungsgesetzlichkeiten der Geschichte zu deuten und literarisch zu formulieren, willkürlich. Mit dem einsinnig-deterministisch interpretierten Bezug 'der Verhältnisse' auf 'den Menschen' wurde die Möglichkeit, Sinnbezüge des menschlichen Lebens auf die Geschichte zu beziehen, überhaupt abgewiesen. Das Eigentliche im Zusammenhang individuellen Lebens schien andernorts zu suchen. Im "Tod des Athleten" richtet sich das Interesse auf das Individuum, das in den Kampf mit sich selbst verstrickt ist. Der Ausweg tut sich hier nicht auf, nach seiner Möglichkeit jedoch wird auf der Ebene des rekonstruierten Geschehens und des Erzählens gesucht.

2.10. Widersprüchliche Bilanz zu Gewicht und Erfordernis individuellen Einsatzes. György Konrád: Der Besucher

Die zeitgenössischen Rezensenten des Werkes begannen in der Regel damit, zu erklären, was Konráds Roman nicht sei, worauf er nicht reduziert werden dürfe - z.B. auf eine Soziographie, den Abklatsch eines Neuen Romans - um dann das Mehr des Werkes gegenüber der verworfenen Lesart deutlich zu machen (MÉSZÁROS 1969, FEHÉR 1969, SÜKÖSD 1969) oder - beides schloß einander nicht aus - der Roman wurde in seiner Eigenart als Zeichen eines Umbruchs in der Entwicklung der zeitgenössischen Prosa begriffen und zunächst die Spezifik des Groverlaufs dargestellt, in dessen Rahmen er dann analysiert wurde (BOJTÁR 1972, VERES 1985b, VERES/BÁLINT 1979, TALLÁR 1983). Mit dieser Vorgehensweise wurde zugleich der Zugang des Interpreten zum Werk deutlich, von seinem Verständnis der Funktion von Literatur und der Struktur dieses Werkes her implizit seine Lesart des erzählten Vorgangs und des damit Ausgesagten. (Es ist bezeichnend, daß ein Interpret speziell das Verhältnis der literarischen Kultur, verkörpert im Werk als ihrem Vertreter und Inbegriff, zur Zeichenhaftigkeit von Literatur an diesem Werk exemplarisch für eine Epoche vorführt, eben in diesem Werk das literarische Bewußtwerden dieses in verschiedenen kulturellen Epochen je spezifisch strukturierten Zusammenhangs erkennen will (BOJTÁR 1972). Denn nicht nur in der Wertung der literarischen Hinwendung zu dem im Roman erfaßten Ausschnitt der sozialen Welt bzw. in der Deutung der Biographie der Hauptfigur und den ihr unterstellten Haltungen und Botschaften gab es Differenzen¹³⁸, bereits in der Rekonstruktion des erzählten Vorgangs gab es Abweichungen zwischen den Interpreten.

Aufbau und Erzählweise des Werkes

Eine der Ursachen dieser Divergenzen ist in der spezifischen Vortragsweise des Textes zu suchen. Genosse T., der im Wortsinne anonym bleibende Hauptreferent einer Vormundschaftsbehörde, verheiratet, zwei Kinder, schon zehn Jahre lang auf diesem Gebiet tätig, spricht sich aus. Der erste

Satz suggeriert den Eintritt in eine Situation des Zusammenfalls von Erzählzeit und erzählter Zeit, in situativ dargestelltes Geschehen. "'Fahren sie bitte fort', sage ich zu dem Klienten." (5*) Was folgt, ist jedoch das Monologisieren des Erzählers, Erwägungen seiner Situation, vorgetragen in den Formeln der Beständigkeit. Vergangenes und unablässig sich Wiederholendes fließt hier zusammen, gerinnt jedoch nicht in der Figur eines anderen, eines bestimmten oder möglichen Gegenübers des Ich-Erzählers zur "Signifikanzgestalt" (SCHOBER, 1988, 231), sondern im Erinnern, in den zusammenfließenden Wahrnehmungen, im Aufeinanderprojizieren der Erfahrungen T.'s¹³⁹. Dieser Strom bildhaft geronnener, verdichteter, sich permanent wiederholender Erfahrung regiert immer wieder seitenlang die Mitteilungen des Erzählers¹⁴⁰. Episoden, "Fälle" des "Besuchers" in diesem Umfeld, mengen sich ein und gehen aus den Beschreibungen sachlich-gegenständlicher Umgebung hervor, jeweils als Einzelfall in der Zufälligkeit seiner Umstände und bizarren Einzelheiten vorgetragen, gar keinen Durchschnitt ergebend, immer erneut ein Bild der Ohnmacht und ein Zeichen der Begrenztheit der Macht des Beamten, in der Logik des Textes zugleich Chancen seiner möglichen Verhaltensweisen, unterschiedlicher Verfahren des Eingriffs in die Eigengesetzlichkeit dieser Leben vorführend.

Illusionslos werden so die gegenständliche Welt der Behörde, die in ihr objektivierten alltäglichen Abläufe und Verhaltensweisen, die vom Erzähler durchschrittene Welt seiner Klienten, das gegenständliche und menschliche Inventar beider wiedergegeben. Die soziale Position des Erzählers erscheint als Resultante wirkender Kräfte, er ist sich der Relativität seiner Existenz und Funktion, der damit gegebenen Standortabhängigkeit seiner Wahrnehmungen und Erfahrungen in nüchternster Weise bewußt. So werden, in einen Tag zusammengedrängt, die Möglichkeiten des Erzählers durchgegangen, benannt, berichtet, schließlich im Gedankenexperiment bis in ihre Konsequenzen verfolgt. So gnadenlos dabei Eindrücke der Umgebung wiedergegeben werden, nicht nur optisch und akustisch, sondern auch taktil und olfaktorisch bis zum Ekel präzise, so ökonomisch ist auch der Text durchorganisiert. Jenes Ausloten der Möglichkeiten erfolgt auf alles andere als sentimentale Weise, der Erzähler wird sich nicht seiner Gefühle angesichts der Welt bewußt, sondern seines praktischen Verhältnisses zu ihr und in ihr, auf denen jene gründen. Auf der Ebene der Stationen dieser Selbstverständigung, die der Erzähler rückblickend referiert bzw. die innerhalb des Handlungsrahmens

des Romans real oder im Gedankenexperiment durchgegangen werden, liegt der innere Zusammenhang des Werkes.

Alles ist konsequent vom Standpunkt T.'s gesehen. Auch die Äußerungen seiner Klienten und seiner Umgebung erscheinen bis auf zwei Ausnahmen¹⁴¹ ausschließlich von ihm wiedergegeben. "Der ganze Roman ist sozusagen ein einziger Satz, eine einzige Äußerung" (BOJTÁR 1972, 135). 142) Formal erscheinen viele Passagen gegenüber der Gegenwart der erzählten Zeit als Erinnerung, als Zusammenfassung von (vergangener) Erfahrung bis hin zu deren Verdichtung in Reflexionen des Erzählers. Andere, kapitellange Passagen erweisen sich als Gedankenexperimente, sind formal also ebenfalls eher Erzählerreflexion als "Erzählung". Dennoch erscheinen sie in der Kohärenz des erzählten Falles oder durch die Leuchtkraft der Vergleiche und Bilder als "erzähltes Geschehen", vermögen den Eindruck der Konfrontation mit einem "Erzähltext" aufrechtzuerhalten. Die aphoristisch anmutenden Verallgemeinerungen und essayhaft zusammenfassenden Einschätzungen, zu denen T. angesichts seiner Arbeit oder der Aufgabe dieses Tages gelangt, wachsen noch jeweils aus der Situation heraus, aus einem bildkräftig gegenwärtigen Umfeld wenn auch oft nicht mehr individuellen Geschehens, so doch unablässiger Aktualität¹⁴³.

Der erzählte Vorgang

Auf diese Weise wird auf der Realitätsebene des Romans ein Arbeitstag im Leben T.'s mitvollzogen. Die Welt des "Besuchers" ist in Beamte und Klienten geteilt.¹⁴⁴ Wer ihm gegenübertritt, wird zum Fall, und die Mittel des professionellen Helfers, der die Grundstruktur dieser Fälle kennt, sind begrenzt¹⁴⁵. Der Bewegungsraum des Klienten, die "Blase, in der er hockt", ist streng vorgegeben, nahezu übermächtige Anstrengungen würde es erfordern, sie zu durchbrechen.¹⁴⁶ Eben diesem Spiel von objektiv Möglichem und subjektiver Entscheidung wird auf der Seite des Klienten und des Beamten nachgegangen. Im Laufe dieses Tages hat er für die Unterbringung eines geistesgestörten Kindes zu sorgen, dessen Eltern Selbstmord begangen haben. Die ersten Kapitel entwerfen ein Bild des Milieus, in dem der Beamte sich bewegt, die Beschreibungen verdichten sich zur Erfassung der spezifischen Ordnung dieses sozialen Raumes¹⁴⁷ und leiten über zu dem

Weg, den er zu dem Kind zurücklegt, bis hinein in die wüste Wohnung, in der sich der auf animalische Instinkte beschränkte Ferenc Bandula befindet. Über das zuständige Heim ist Aufnahmesperre verhängt, so da T. versucht, Nachbarn das Kind vorläufig anzuvertrauen. Während des Wartens spielt er zunächst, seine Berufserfahrung rekapitulierend, in der Vorstellung die Einlieferung des Kindes in ein Heim durch. Nachdem der Versuch, das zuerst heimkehrende alte Ehepaar zur Aufnahme des Kindes zu überreden, gescheitert ist und der Gedanke, es vorerst mit nach Hause zu nehmen, in seiner Absurdität deutlich wird, spielt der Erzähler nun das andere Extrem durch. In einem langen Gedankenexperiment versetzt er sich versuchsweise in die Rolle des Vaters des Kindes, nimmt sich ganz dieses einen Falles an. Er würde in diesem Zimmer leben, "die vereinfachbaren Reize meines Körpers würden sich mit ihm aussöhnen." (177*) Der Gedanke wird ausgebaut ("Transparenz"). T. lebt von Heimarbeit, zunehmend mehr selbst in der Existenz innerhalb dieses Zimmers würde sich als überflüssig erweisen, die Liebe einer taubstummen Zigeunerin erweist sich schließlich als auch nicht besser oder schlechter als die anderer Frauen zuvor. T.'s Erziehungsversuche versagen, der Kerker des Kindes bleibt das Bett, T.'s Kerker das Zimmer, einer ist des anderen Wächter. Seine Existenz wird in einem exemplarischen Vorgang auf ein Minimum, ähnlich dem Leben seiner Klienten, reduziert. Entsprechend reduziert sich mit dem Übergang auf diese Schrumpfform menschlichen Daseins auch der Inhalt des Begriffs der Gesellschaft oder der Geschichte.¹⁴⁸ T. vollzieht im Experiment den Übergang in die Lebensform Bandulas nach. Diese - im Erzählpräteritum vorgetragene - Entfaltung der Idee findet ihren höchst wahrscheinlichen Abschluß durch den Besuch von T.'s Nachfolger. Sein einstiger Stellvertreter benennt nun ihm gegenüber die Implikationen institutionalisierten Helfens: "Du kannst dir nicht jeden aufhalsen, der Hilfe braucht. Wenn du einem alles gibst, bekommen die anderen gar nichts." (215*) T. wird vor die Wahl gestellt, die Existenz an der Seite des Kindes aufzugeben oder, vorerst zur Beobachtung, in die geschlossene Abteilung einer Nervenheilanstalt eingewiesen zu werden.¹⁴⁹ Ein langer Satz schließt sich an, der das dem Erzähler bekannte Bild dieses Ortes entwirft: "..., vor der geschlossenen Abteilung, wo ich enden könnte, habe ich Angst." (222*)

Mit dem nächsten Satz erfolgt die Rückkehr in die Realität, spätestens hier erweist sich die Übernahme der persönlichen Vormundschaft über das

Kind als Gedankenexperiment. "Ein langer Tag mit einer Versuchung", beginnt dieses Kapitel ("Alles ist so einfach"), "es hätte nichts geschadet, meinen Möglichkeiten bis ins letzte nachzugehen." (223*) Das Experiment führt zur Begegnung mit sich selbst, zur vorübergehenden Außensicht auf diesen "Durchschnittsbeamten"¹⁵⁰, das Vernünftigste scheint es, sich in Rolle und Aufgabe hineinzufinden. T. plant die Überrumpelung der zweiten Nachbarin¹⁵¹, diese jedoch ist, womit der Logik der Behörde nach nicht zu rechnen war, von sich aus bereit, vorläufig für das Kind zu sorgen, T.'s Arbeitstag ist damit beendet. Im Nachhinein erscheint die Versuchung des bei dem Kind verbrachten Nachmittags als heimlicher Versuch eines Übertritts auf die Seite der anderen (242*) ("Anonyme Vereinigung").

Der Tag birgt eine weitere derartige Versuchung, ein letztes, dem eben durchgespielten Leben entgegenlaufendes und letztlich doch gleichartig endendes Gedankenexperiment. Der Erzähler streift durch die nächtliche Stadt, über die "Pfade des stadtweiten Niemandlandes" (255*) gelangt er auf einen Bahnhof. Hier findet probeweise ein weiterer Rollenwechsel statt. Der Erzähler verfolgt den Weg eines Reisenden eines internationalen Schnellzuges, der für einige Augenblicke hier gehalten hat. Der Übergang in die Ich-Form erfolgt nicht mehr, nur künftige potentielle Stationen des Fremden werden verfolgt. Bei aller Weite des durchschreitbaren geographischen Raumes erweist sich seine Lebensform in letzter Konsequenz als ähnlich beschränkt. "...und wenn er dann zum ersten Mal die Lokalnachrichten der Zeitung zu lesen beginnt und sich täglich über die Teuerung erregt, wenn die Landkarte bereits in der Schublade liegt und er auch ohne zu fragen heimfindet, ... wenn er geduldig auf einem ... Korridor in einem dunklen Amtsgebäude Schlange steht und nicht wagt, dem pfeiferauchenden und sich am Ohr kratzenden Beamten zu sagen, daß er schon übermäßig lange auf einen Stempel wartet, dann, glaube ich, gibt es nicht mehr viele Unterschiede zwischen uns, dann ist es vielleicht bereits egal, wo er ist, eigentlich könnte er auch in meiner Haut stecken, hier..., in einer Stadt des zerstückelten Erdteils, an die mich - mit mehr als der Hälfte meines Lebens hinter mir - die spröde Gewöhnung doch bereits bindet." (260/61*)

Der Erzähler wird also seine Tätigkeit fortsetzen, morgen und in zwanzig Jahren ebenso wie vor zehn Jahren. ("Einladung") Das gesamte letzte Kapitel ist eigentlich ein Resümee der im Laufe dieses fiktiven Tages bewältigten Gedankengänge. Das Amt mit seinem spionierenden Pförtner, der klebrigen

Klinke, den Aktenschränken und seinem übrigen Zubehör bleibt bestehen, mehr als die Fortsetzung seiner bisherigen Tätigkeit in ihrer Bedingtheit und gewußten Beschränktheit scheint nicht möglich. Im Versuch des Identitätswechsels mit einem anderen, dessen Leben gewissen Einschränkungen nicht ausgesetzt ist, erweisen sich die Möglichkeiten als letztendlich identisch. Doch zielt der Roman eben nicht einfach auf die anthropologische Verallgemeinerung dieses gedanklichen Experiments¹⁵². Der Versuch liefert keinen Ausweg angesichts des Konflikts, den der "Besucher" zu formulieren sucht, keinen Ausweg vor der Verwaltung der Interessenwahrnehmung und -vertretung in einer hochgradig arbeitsteiligen Gesellschaft oder, wie Fehér es eingehend ausführt, angesichts der Antinomie des Rechts im Sozialismus. (FEHÉR 1969, 1492/93). Die gewaltige Litanei des Schlußmonologs setzte dem als Versuch der Vermittlung die Fortsetzung des höchst begrenzt wirk-samen, aber die Wärme menschlicher Existenz bewahrenden Tuns entgegen.

Auseinandersetzung mit individueller Entwicklung

Bereits im ersten Kenntlichmachen seines Standortes in der erzählten Welt sind alle grundsätzlichen Konflikte benannt, innerhalb derer sich der Erzähler bewegen muß und zwischen denen er laviert. Seine Macht ist beschränkt, er kann nur begrenzt helfen. Seltsam Bekanntes begegnet ihm in allen noch so bizarren Fällen, er ist sich des seit Jahren ablaufenden Prozesses der Gewöhnung an das Ausmaß möglichen Leidens bewußt, seine Vorstellungen, weiß er, sind von den Vorschriften des Gesetzes und seiner eigenen Stellung als "Mann der Organisation" bestimmt. Das Gesetz, dem er Genüge tun soll, erweist sich als abstrakt gegenüber dem konkreten Fall, das "Leben" zeitigt der von außen an es herangetragenen Formel gegenüber eine seltsame Widersetzlichkeit.¹⁵³ Die Welt des "Besuchers" ist in Beamte und Klienten geteilt, die Strukturen einer verwalteten Welt setzen sich selbst im Verlauf der Gedankenexperimente durch. Das Gefühl der Ohnmacht, das der Erzähler gegenüber diesen in ständig präzisierten Beschreibungen erfaßten Verhältnissen empfindet, ist nicht nur auf seine persönliche Lage bzw. auf die Permanenz seiner Konflikte bezogen. "Seine Ironie und Selbstironie sind stummer Protest gegen das humanistisch unzureichende Tempo der menschlichen Umgestaltung und deren beschränkten Rahmen, schmerzliches Eingeständnis

seines eigenen letztendlichen - also nicht in der Empirie des einzelnen Falles ausweisbaren oder wiederlegbaren - Ungenügens." (FEHÉR 1969, 1490) "Es wäre schon lobenswert", äußert sich T. über "den Klienten", "wenn er ein etwas komplexeres System mit seiner Umwelt bildete, wenn er abwechslungsreicheren Regularitäten huldigte..." (26*) 154). In der Eindringlichkeit der nüchtern aufeinander folgenden Fallbeschreibungen wird die Gefahr der Reduzierung des Humanen, die ungeheure Vereinseitigkeit und Reduzierbarkeit individueller Entwicklung, je individuellen Lebens deutlich. T. ist mit seinen begrenzten Mitteln ständig damit als Zustand konfrontiert. Dennoch tritt die Masse des Elends nicht amorph ins Bild. Nicht nur die Genauigkeit der Beschreibungen verleiht ihr die Züge des Individuellen und je individuell weiterer Perspektiven verlustig Gegangenen; jedes dieser Leben auf dem Bodensatz des Daseins hat seine Geschichte.

Wie Fehér hervorhebt, trifft dies selbst für den noch kaum als Menschen zu bezeichnenden Ferenc Bandula zu (FEHÉR 1969, 1493). (Schon von daher wäre es verfehlt, in dem Roman nur eine Nachahmung literarischer Moden zu sehen (so E. FEHÉR 1969, FARAGÓ 1969)). In diesen individuellen Lebenswegen tritt über ihre jeweilige Funktion innerhalb der gedanklichen Anstrengungen des Erzählers, über die jeweils daran gekoppelte illustrative Funktion hinaus Geschichte ins Bild - für die Individuen selbst ist sie unter den geschilderten Bedingungen, wie der versuchsweise Rollentausch des Beamten vorführt, kaum bzw. nur in verzerrter, sie im Maß der Destruktion der menschlichen Möglichkeiten auf ihrem Bodensatz desavouierender Weise nachvollziehbar. Besonders ausführlich wird dies (ebenso wie die die Wirkung der Übermacht der Umstände gegenüber individuellem und je begrenztem Vermögen, wie die Strategien der Reaktion darauf und die Regression des Menschen zum Fall für den Beamten) an dem Vater des verkümmerten Kindes vorgeführt¹⁵⁶. Fehér sieht in Bandulas Gestalt "einen späten Nachfolger des Moralphilosophen der Pattsituation, Oblomows". Konrad habe in ihm "etwas symbolisch Allgemeingültiges" festgehalten, das sich hier "zur Verewigung einer der großen, negativen Möglichkeiten der Menschheit erhebt." (FEHÉR 1969, 1490) Zum einen sei Bandula der Deklassierte, der im Laufe eines der vielen Kataklysmen dieses Jahrhunderts den Boden unter den Füßen verliert; schwach, feige und zur Anpassung unfähig sei er außerstande, in einem anderen Medium noch existieren zu können. "So erhebt sich das deklassierte, des Rahmens seiner Klasse und Le-

bensform verlustig gegangene Wesen(...) zum universellen Symbol des mit moralischem Durchhaltevermögen minderbemittelten, aber von moralischer Empfindlichkeit überschäumenden, sich zu akklimatisieren unfähigen Menschen." Da Bandula zugleich völlig bewußt handele und für seine "Schauspielereien" auf den triftigsten Grund, zu Unrecht und grundlos erfahrenes menschliches Leid als Vorwand verweisen könne, werde er für T., den "Mann der Organisation", geradezu unangreifbar.(FEHÉR 1069, S.1490)

Bandulas Lagererfahrung macht freilich die Möglichkeiten der "Akklimation" in diesem Fall und das Maß der "Bewußtheit" der Zur-Schau-Stellung seiner Hilflosigkeit fraglich. Sein Schicksal weist durchaus die beschriebene Grundstruktur auf, zugleich wird diese - symptomatisch für das Verhältnis T.'s zu der groen Masse seiner Fälle - von einer Vielzahl eindringlich gezeichneter näherer Umstände überwuchert. Bandulas Verstand arbeitet logisch durchaus zuverlässig, gerade T. kann dieser Logik schwer widerstehen, verlorengegangen ist das Orientierungssystem für ein Handeln, das über den Raum des durch den Instinkt zur Lebenserhaltung bestimmten Raum hinaus- reichte. Parallel zu den Meditationen des Erzählers über Recht und Gesetzlosigkeit wird hier ein zweiter Gedankengang verfolgt. Diese Überlegungen kreisen - in der beschriebenen vermittelten Weise - um ein mögliches Bezugssystem, das wenn nicht zweckrationales, so doch menschenwürdiges Handeln in dieser dualistischen Welt ausrichten kann. Für den Erzähler kristallisiert sich eine Moral des Dennochhandelns in Kenntnis der begrenzten Wirkungsmöglichkeiten dieses Einsatzes heraus, Bandulas Fall bietet die negative Illustration, den Orientierungsverlust mit dem Verlust allein selbstgesetzten Anspruchs.

Geradezu im Gegensatz zu dem von ihm derart Mitgeteilten werden über die Biografie T.'s und seine gegenwärtigen Lebensumstände wenig äußere Angaben gemacht. Ähnlich wie die in Aufbau und Verschränkung der Eindrücke aus vorgeblicher Wirklichkeit und Gedankenexperiment vollzogene Entwicklung Entwicklung des Gedankens ist, erweist sich sein Lebenslauf als modellhaft strukturiert. Er stellt eine Abfolge unterschiedlicher Strategien zur Bewältigung jener Situation "dieser unwarscheinlichen, in gut und böse, erlaubt und verboten gespaltenen Welt" dar, "... in jener stolzen juristischen Weltordnung, die im Laufe der Jahre auch mein Hirn mit mit sägezähnigen Zwangsvorstellungen vollstopfte und in der die Menschheit selbst in zwei Hälften geteilt ist, die eine urteilt, über die andere wird geurteilt, seit ich

weiß, stand ich auf der Seite der Urteilenden, wie ich hinzufüge, unsicher."(134*) So hat T. verschiedene Möglichkeiten, dem Gesetz Genüge zu tun, durchprobiert. Zunächst formulierte er Urteile vor, dann überprüfte er die Urteile anderer. Er war - "nicht für lange Zeit" - Staatsanwalt, dann leitete er Exhumierungen von Opfern des Srafvollzugs. Der Balanceakt auf dem schmalen Grat zwischen Anwendung des Gesetzes und Willkür stellt für den Verstand eine Herausforderung dar, der dieser, der "auf der schnurgeraden Leitlinie der historischen Einsicht immerfort ausgleitende Verstand", nicht gewachsen ist. T. verschlägt es an einen Ort der Vernichtung nicht mehr von Menschen, er wird Hilfsarbeiter auf dem Schlachthof; doch der Unterschied, will es diesem von der Geschichte unablässig provozierten Verstand erscheinen, erweist sich als nur graduell¹⁵⁵. Der Gedanke, schuldlos zu leben, erweist sich als zirkulär, so sieht der Erzähler ab von weiteren Versuchen "privater Heilsfindung" und kehrt, nunmehr als Vormundschaftsbeamter, zu seiner Profession zurück. Das Bewußtsein der Problematik des Wertens und Urteilens ausgehend von einem immer abstrakten Gesetz aber, die daraus für ihn resultierende Versuchung, hauptsächlich Schlimmeres zu verhindern, "zu verhindern, daß andere etwas tun" (162*), begleitet ihn weiter.

So ist auch der Gedanke, selbst die Vormundschaft über das Kind zu übernehmen, eine letzte, spezifische Herausforderung solch privater Heilsfindung, in diesem Falle ein Versuch, einmal nicht halbherzig, d.h. in Kenntnis der Begrenztheit des Einsatzes und des Erfolges zu handeln. Das Experiment führt jedoch zur menschlichen Reduzierung des Mannes, seine Vereinseitigung geht nur in anderer, der sonst mit seiner Amtsausübung einhergehenden gleichsam entgegengesetzten Richtung vonstatten, die Rollen von Wächter und Bewachtem werden - wiederum - austauschbar, und die Logik des Amtes tritt ihm nunmehr von außen entgegen. So steht am Ende des Gedankenganges das neuerliche Übernehmen und die Neudeutung der Aufgabe, angesichts ihrer relativen Aussichtslosigkeit, des Wissens um die Begrenztheit des individuell Erreichbaren und der mit der darin gegebenen Rolle einhergehenden eigenen Deformation. In Fehérs Interpretation ist damit eine Schwelle erreicht, hinter der dann das "kollektive Handeln zur Humanisierung des Lebens" erfolgen müßte (FEHÉR 1969, 1492). Der Punkt dieses denkbaren Umschlags wird jedoch nicht überschritten. In der erzählten Welt hat ein derartiger Versuch gerade in die Welt des Beamten geführt. Ein

weiterer derartiger kollektiv organisierter Versuch erscheint nicht sinnvoll. In der Haltung eines skeptische "Dennoch" wird im Roman als Möglichkeit angegangen, einen individuellen "Überschuß" einzubringen, der allein in Kenntnis der Umstände diese humanisieren kann.

3. Zusammenfassung

3.1. Die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen im Kontext der literarischen Entwicklung der sechziger Jahre

Hinsichtlich der hier interessierenden Fragestellung haben die untersuchten Werke sowohl in inhaltlich-abbildender Weise Aussagekraft, als auch indem sie belegen, wie die Verständigung darüber (wie auch literarische Kommunikation überhaupt) im Zeitraum ihrer Entstehung und Veröffentlichung erfolgte. In den Einzeluntersuchungen wurde dieser Doppelaspekt in der Annäherung an die Strukturen der erzählten Welt über deren Konstituierung durch die Erzählweise erschlossen, also über den Bezug des Dargebotenseins des Erzählten für den Leser. Die damit nachvollzogene jeweilige Realisation der Konzeption des Verhältnisses Werk - Leser seitens des Autors bzw. des darin implizierten Bezuges Autor - Werk - Leser, die Wirkungsstrategie als Aspekt der jeweiligen literarischen Konzeption erscheint als geeigneter Ausgangspunkt, um Befunde der einzelnen Werke Revue passieren zu lassen und zu verallgemeinernden Feststellungen zu gelangen.¹ Wegen der funktionalen Bedeutung solcher Wirkungskonzeptionen für die Interpretation der Werke auf den zur Debatte stehenden Problemkomplex hin ist es für die zusammenfassende Betrachtung der zunächst selbständig, in der Reihenfolge ihres Eintretens in die literarische Kommunikation vorgestellten Werke zweckmäßig, in der genetischen Abfolge solcher Grundkonzepte auf sie einzugehen.

Durchgängig ist der Versuch feststellbar, das Erzählte zu problematisieren. Der Held, dessen Entwicklung gesellschaftliche Großstrukturen illustriert und der unmittelbar zur Nachahmung angeboten wird, erweist sich als literarisch unbrauchbar; der Gegenentwurf bzw. die Abkehr von ihm gerät unterschiedlich weitreichend.

Hinsichtlich der Romanpraxis der fünfziger Jahre hatte Béladi den Autor in seinem Selbstverständnis idealtypisch als "Zeugen und Richter" in einem "historischen [Gerichts-]Prozeß" charakterisiert, als aktiven Teilhaber großer gesellschaftlicher Veränderungen, der die Gesetze der gesellschaftlichen Be-

wegung ganz zu kennen meinte und seinen Helden entsprechend dem Funktionieren dieser Gesetze und Institutionen unterordnete (BÉLÁDI 1969b, 394). Dies hatte darstellerisch zur Folge, daß auf diese Konzeption orientierte Werke zum Illustrieren geschichtstheoretischer und weltanschaulicher Überzeugungen tendierten, da als "wirklicher Hauptakteur des Lebens" die Gesellschaft auftrat, da, was für diese Gesellschaft gut war, auch den Individuen guttat bzw. "deren Schicksal sich jeweils als Resultante ihres Standortes innerhalb dieser Gesellschaft, ihrer politischen Zugehörigkeit erwies" (BÉLÁDI 1969b, 394). Diesem in seinem Gegenstandsbezug gnoseologisch angelegten Literaturmodell war ein Verständnis vom unmittelbar sozial-aktivierenden Funktionieren der Literatur eigen: der Nachvollzug der großen, wesentlichen historischen Zusammenhänge war ihr "nicht nur deren Dialektik wegen" als Aufgabe zugewiesen, sondern, wie Béládi, Kis und Rónay zusammenfassen, "auch im Interesse der Erfüllung der erzieherischen, Vorbilder aufzeigenden, agitatorischen Funktion der Literatur" (IRODALMI 395).

Dieses Literaturkonzept, das namentlich in sehr zeitgebundenen Ausmalungen des positiven Helden und verkürzten Auffassungen von Volkstümlichkeit Kulminationspunkte aufweist², das mit dem gesellschaftlichen Umbau entstehende Möglichkeiten aufzuzeigen geeignet und berufen war, dabei aber zugleich Möglichkeiten der Zukunft in die Gegenwart projizierte und Widersprüche verflachte oder deren Potenzen als Entwicklungswidersprüche im Kontext einer Theorie von der Verschärfung des Klassenkampfes negierte und so auf die Aufhebung literarisch-künstlerischer Weltaneignung als selbständiger Aneignungsform hinarbeitete, war bald an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit geraten und war in der Zuspitzung seiner Forderungen und Konsequenzen zudem kulturpolitisch diskreditiert.

An Mesterházi's Werken der frühen sechziger Jahre, so dem hier vorgestellten "Vierbeinigen Hund", läßt sich ein solcher Umbau der literarischen Konzeption besonders anschaulich illustrieren. Die Extreme sind in diesem Fall besonders deutlich ausgeprägt. Wie auch explizite Äußerungen des Autors belegen, hatte dieser in der Konzeption seiner Werke jeweilige kulturpolitische Notwendigkeiten und deren schaffenspoetische Konsequenzen bewußt umgesetzt. Bezüglich seines Schaffens in den fünfziger Jahren hatte das schon die Kritik der sechziger Jahre konstatiert. Nach seinen Arbeiten der fünfziger, die "die Gefahr des Schematismus nicht umgehen, "wie das die in Thema und Stil uniformisierten Werke zeigen" (WÉBER 1966, 34),

fürhte der Versuch einer ästhetischen Revision in den Kurzromanen der Folgezeit zu einem strukturellen Dilemma. Der Zwang, Fragen zu stellen, und das Bestreben, zugleich Antworten zu geben, schlagen sich gleichsam als struktureller Widerspruch in Mesterházi's Werken jener Jahre nieder.³ In der Folge von "Ein paar Schritte bis zur Grenze"(1958) und "Höllenfahrt"(1959) zu "Der vierbeinige Hund" (1961), "Alter der Unschuld" (1963), "Meine militärischen Lorbeeren" (1964), "Gott nach Maß" (1966) und "Mannesalter" (1967) wird die zunehmende Akzentuierung des ersteren Moments deutlich, aber auch der Widerstreit beider.

In dem ersten der genannten Werke geht es überhaupt programmatisch um die Weitergabe grundlegender politischer Erfahrungen, um jene "einfache Wahrheit"⁴, wie sie aus den Erfahrungen der Systemauseinandersetzung resultiert. Die Einkleidung des Erzählten in die Ich-Form anstatt in einen auktorialen Bericht (wie etwa in "Ohne Wunder", 1952, und "Treue", 1953) soll dabei Unmittelbarkeit, den Schein des Authentischen vermitteln, die Prüfungssituation der Hauptfiguren auch von innen heraus nachvollziehbar machen. Zugleich ist der Erzähler jedoch bereits in der erzählten Zeit durch politischen Standort und Erfahrungen befähigt, alle berichteten Ereignisse richtig einzuordnen und in einem universellen Weltbild ein für alle Mal an ihren Platz zu stellen. Im Werk deutet sich so die Allwissenheit eines Erzählers an, der doch in seinen Kollisionen in der erzählten Zeit möglichst überzeugend vorgeführt werden soll; zwei Vorgehensweisen überschneiden sich. Die Gestalten liegen zu Beginn des Erzählten fertig vor, sie gewinnen nur einzelne situative, auf ihre aktuellen Handlungsbedingungen bezügliche Einsichten hinzu, die Hauptlinie des Erzählens liegt auf ihrer Bewährung und auf der katalysatorartigen Wirkung, die sie in ihrer Umgebung auslösen, indem sich um sie herum die Welt in Verfolger und Verfolgte, Unterdrückte und Unterdrücker scheidet. Persönliche Fähigkeiten machen die Akteure für bestimmte Aufgaben besonders geeignet, doch persönliche Beweggründe verschwinden vor der historischen Tragweite ihrer Aufgabe. Menschheitliche Perspektive des Klassenkampfes und Ausgang des einzelnen Gefechts fallen zusammen und entwerfen, vermittelt über das Bewußtsein des Ich-Erzählers, eine historische Perspektive in Richtung Zukunft, die Ermunterung und Bestätigung gegenüber der Gegenwart sein soll, aber in ihrer programmatischen Orientierung ein Selbstbewußtsein produziert, das lediglich illusorisch sein kann.

In der Konzeption ähnlich angelegt und entsprechend von ähnlichen Spannungen durchzogen ist der Kurzroman "Höllenfahrt", die Geschichte der Verirrung eines Studenten in den Oktobertagen 1956. Der Roman ist als Geschichte einer Erziehung durch die Realität, einer Verirrung und Besinnung konzipiert. Erlebendes Ich und erzählendes Ich gehen mit dem zeitlichen Abschluß der Ereignisse ineinander auf, aus der Spannung von klüger gewordenem Erzähler und blind-naiv auf Veränderung zum Besseren hoffendem, in den Strudel der Ereignisse eintauchendem handelndem Ich wird das Geschehene nachvollzogen, auf Authentizität in der Wiedergabe der aktuellen Motive und Ziele angelegt und zugleich mit Vorausdeutungen und pädagogisch-selbstkritischen vorausgerichteten Reflexionen des gereiften Erzählers durchflochten. Auffällig ist die sozial-illustrative Anlage des sehr breiten Figurenensembles, bis auf die aufgrund ihrer Liebe zum Erzähler schließlich wandlungsfähige Tochter aus kleinbürgerlich-intellektuellem Hause beziehen alle Akteure so Stellung, wie es eine soziologistische Herkunftsanalyse von geistig und sozial verwandten Figuren in ihrem Umfeld vollzieht sich als Zurückfinden zu einer Idee und zu politischem Engagement sowie zum Bewußtsein eines Auftrages in der neuen Gesellschaft, die den Verirrten mit Verständnis (Wiederaufnahme in die Partei bzw. Arbeitsangebot, Möglichkeit zur Bewährung und zur späteren Fortsetzung der Ausbildung) entgegentritt. Individueller Glücksanspruch und und fortschreitende Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft fallen nicht nur, wie rückblickend für den Erzähler deutlich wird, perspektivisch, sondern auch aktuell (Schicksal der Eltern und Freunde) zusammen. Die dramatischen Vorkommnisse um die Zentralfigur werden so zum Vorwand, um über die präsentierte Auflösung aller Knoten - verführerischerweise in stark subjektiver Perspektivierung vorgetragen - das Bild einer von strukturellen Widersprüchen freien Gesellschaft wieder in seine Rechte einzusetzen. Mit anderen Worten: Ist der Aufbau des Werkes aufschlußreich für den allmählichen Umbau von Wirkungsstrategien, so ist das schließlich angebotene Ergebnis illustrativ dafür, wie mittels dieser Konzeption (der Kühneschen Definition folgend⁶) sozialer Kitsch wiedergeschaffen wird.

Wie der Vergleich zeigt, bringt der "Vierbeinige Hund" also einen deutlichen Fortschritt in der Abkehr von der agitatorischen, auf Weitergabe unmittelbarer Einsichten angelegten Literaturkonzeption. Die Zentralfigur ist hier für den Leser auf Mitvollzug ihrer Erfahrungen und Einsichten, ein-

geschlossen deren Revision, angelegt. Formal findet dies in dem Verhältnis von erzähltem und erzählendem Ich seinen Niederschlag. Erzählzeit und erzählte Zeit tendieren dazu, zusammenzufallen. So gelingt es hier, die über die Sicht des erzählenden Ich sich geltendmachende Perspektive des allwissenden Erzählers während des Verfolgens der Vorgänge um die Zentralfigur auszuschalten, erst in deren Restitution zum Schluß des Buches stellt sich das Vermögen zu dieser Sicht (das funktional als spezifische Erscheinungsform des Anspruchs auf bewußtes Tätigwerden als Erbauer der sozialistischen Gesellschaft, als arbeitsteilige Realisation eines darin symbolisch - allgemein formulierten wesentlichen Inhalts für alle Individuen angestrebter Subjektivitätsentwicklung herausgearbeitet wurde) wieder her. Der Standpunkt der begrenzten Erfahrungsgrundlage weist gegenüber den früheren Werken besonders deutlich auf die Verlagerung des Interesses und der Wirkungsstrategie hin - der Leser wird am Gewinn neuer Einsichten (nicht nur an deren Besitz) beteiligt. Der Prozeß des Lernens, die Schmerzlichkeit der Erfahrung sollen in das Ergebnis eingehen.

Der Prozeß einer Verunsicherung soll vorgeführt werden, der Erzähler wird in die Realität hineingestoßen, die sich als reicher als seine Vorstellungen über sie erweist, und von ihr weitergerissen. So wird nicht mehr eine Grundsatzentscheidung, wohl aber ein - hier als konfliktträchtig, aber produktiv vorgeführtes - Wirklichkeitsverhältnis zum Nachvollzug angeboten. Die Zentralfigur erscheint in ihren kritikwürdigen Momenten (besonders am Anfang) in kritisch-ironischer Distanz, erweist sich aber als wandlungsfähig und entwickelt wieder kooperative Fähigkeiten, die sich als wesentliche Voraussetzungen für die Neusetzung einzelner Widersprüche (Verhältnis zu Zoltán, zu Marika bzw. zur gemeinsamen Arbeit mit ihr, Verhältnis zur Aufgabe als Redakteur und Schriftsteller) erweisen. Für die Zentralfigur, aber auch für alle anderen als entwicklungsfähig gezeichneten Akteure in den Nebensträngen des Geschehens erscheint ihre Arbeit als wesentlicher Bestandteil ihrer Existenz, als Bezugspunkt ihrer Selbstdefinition, als Voraussetzung eines sinnerfüllten Daseins. In der Zeichnung der erzählten Welt werden dabei hinsichtlich der gegenständlichen Bedingungen solcher Arbeits- und Lebensweise zukunftsweisende Momente hervorgehoben, Ansätze herausgestellt und als allgemeingültig zur Erscheinung gebracht. Die Bedingungen der angestrebten und in den Figurenperspektiven ausschnittsweise in ihrer Realisation vorgestellten Entwicklung von Subjektivitäten werden

hier nicht nur (wie dies in der Linie der Geschehnisse um den Erzähler akzentuiert wird) auf ihre individuellen bzw. inneren Momente, sondern in - verglichen mit anderen Werken des Untersuchungszeitraums - eingehender Weise auch auf ihre gesellschaftlichen Bedingungen hin, in deren historischem Wandel begriffen, vorgeführt. Die sozialen Verhältnisse wie auch die materiellen Existenzbedingungen der Individuen scheinen in schneller Entwicklung begriffen. Dies stützt den Realitätsgehalt der Ansprüche der Figuren auf individuelle Entwicklung, verstanden als sinnvolle, interessante Arbeit, Teilhabe an der Gestaltung der Gesellschaft, Qualifizierung, aber auch Glück in zwischenmenschlichen Beziehungen, der zugleich in den vorgeführten Ausschnitten der Figurenbiographien Bestätigung findet; individueller Anspruch und gesellschaftliches Erfordernis fallen nach Bewältigung durchausschwerwiegender, aber im Zusammenwirken aller zu bewältigender Konflikte wieder zusammen. (Letzteres wiederum weist auf die strukturelle Nähe dieses Entwurfs zu dem der vorangegangenen Kurzromane hin, ein Problem in der Gesamtanlage, das hier aufgrund des Sujets für die literarische Bewältigung des Vorhandens weniger belastend ist.)

Nähe zu dieser Wirkungstrategie hat auch Darvas' "Trunkener Regen". Auch bei Darvas ist hier die literarische Selbstkritik früherer Konzepte antizipatorischer Figuren- (eben: Helden-)zeichnung aus den späten fünfziger Jahren feststellbar (etwa in "Feuer in der Frühe", "Rußiger Himmel"), auch hier wird nun eine Zentralfigur (und auch hier ist es ein Ich-Erzähler) in ihrem Selbstverständnis problematisiert, um dann die die von ihr formulierte oder im Gang der Erinnerungen und Selbstbefragungen erschlossene Erkenntnis, die gewonnene Haltung dann zum Nachvollzug anzubieten.

Die zunächst angestrebte Suche nach den Ursachen, die dazu führten, da der Freund - als kommunistischer Künstler - sein Leben fortwarf, führen zur Vergegenwärtigung, zum Bewußtmachen der Problematik des Umfelds, auch in der jüngsten Vergangenheit, in dem dieser seine verhängnisvolle Entscheidung traf. Sie richten sich dann aber zunehmend auf den Erzähler selbst und führen dazu, da dieser sich grundlegende politische und allgemein-wertbezogene Orientierungen seines Lebens bewußt macht und aus der Reflexion und dem erinnernden Bezug auf historische Erfahrungen dafür grundsätzliche Bestätigung sowie Anstoß zu gewissen Veränderungen in seinem gegenwärtigen

tigen Leben, zu mehr Aufrichtigkeit, zu einem dadurch geprägten Neubeginn findet. Im Durchdenken des Lebensweges der Erzählerfigur werden gleichzeitig stellvertretend Entscheidungssituationen und eventuell gegebene historische Handlungsalternativen in Auseinandersetzungen, an denen die Figur aktiv Anteil hatte, durchdacht. Auf diese Weise wird innerhalb der offiziellen Geschichtsideologie eine historische und persönliche Sinnkrise dargestellt, um dann den realen Raum für individuelles Handeln in der zeitgenössischen ungarischen Gesellschaft als echten Handlungsraum auszuweisen und damit ein (etwa im Vergleich zu früheren Werken des Autors) problemhaltigeres Geschichtsbild, formal in Gestalt subjektiver Erfahrung, zum Nachvollzug anzubieten und zugleich (literarisch vermittelt) zu kanonisieren.

Szabós hier vorgestelltes Werk ist auf mitleidendes Miterleben, auf die kathartische Wirkung der Geschichte mehrerer Mittelpunktfiguren, namentlich der für sich und andere zerstörerischen Lebenshaltung Izas hin erzählt. Während einige frühere Werke in der Rekonstruktion und Umdeutung der fiktiven Vorgänge, besonders aus der Vermittlung durch personales Erzählen heraus - neben der relativen Neuartigkeit dieser konsequenten Handhabung dieses erzählerischen Verfahrens - größere Herausforderungen an literarischen Erwartungshorizont und Mitarbeit des Lesers bedeuteten, ist "Pilatus" in erzähltechnischer und kompositioneller Hinsicht direkter rezipierbar. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, kompositionell umgesetzt durch die Gegenüberstellung zu Lebensformen und -ansprüchen eines relativ breiten Figurenensembles, steht die Destruktion von Izas Haltung eines programmartig umgesetzten Verständnisses von Liebe und Fürsorge, von beruflichem Spezialistentum und Leistung, die sich gegenüber dem Leben der Figur verselbständigen. Eingeklagt wird demgegenüber das, was über das Fachliche-Besondere, die zunächst als eigenständiger individueller Beitrag zu sozialem und zivilisatorischem Fortschritt erscheinende Leistung des Individuums hinausgeht, die Fähigkeit zum Mitmenschlichen, zum Miteinanderleben, die dieses besondere Individuelle auch enthalten muß. So gesehen wird ein Ideal menschlicher Allseitigkeit hier in Richtung derartiger Qualitäten akzentuiert. Izas politische und kommunale Aktivitäten (Widerstand, Dorozs), der Anspruch auf Mitgestaltung der Gesellschaft, die abstrakt als wesentlicher Ausweis der Subjektfähigkeiten eines Individuums verstanden werden könnte, gerät, dieser Qualitäten ermangelnd, in die Stellung einer Erlöser - Haltung,

die als abstrakt gegenüber dem Leben vorgeführt wird und ihr eigentliches Ziel schließlich verfehlt, dem Erlöser Ungeheures aufbürdend und tendenziell auch ihn zerstörend.⁷ Der (auch in anderen Werken Szabós zu beobachtenden) Eigenart der Figurengestaltung gemäß funktionieren die innerhalb der Umfangs des Werkes ausführlich dargebotenen jeweiligen Bedingungen des Umfelds der Figuren primär als Katalysatoren für deren Entscheidungen, die Aktionen der in eigenartig antideterministischer Zeichnung in ihrem Motivationen und Haltungen feststehenden Figuren geraten hier zur Demonstration der Mitteilungsabsicht des Autors.⁸ In "Pilatus" ist diese Vorgehensweise funktionell darauf angelegt, den Bereich frei zu treffender Entscheidungen der Individuen auszuloten, innerhalb einer ihrer Entwicklung prinzipiell förderlichen Welt, deren Zeichnung hier, in grundsätzlicher Anerkennung ihrer politischen Strukturen, namentlich in ihren zivilisatorischen Aspekten bildhafte Gestalt gewinnt⁹ und hauptsächlich Hintergrundfunktion für das figurale Geschehen erfüllt, nach dem gerade jeweils auch Möglichen zu fragen.

Sarkadis Kurzroman "Feigheit" wurde "vor allem um des moralischen Urteils willen geschrieben" (BÉLÁDI 1969, 33), auf dieser Ebene liegt seine vorrangige Mitteilungsabsicht. Die Entscheidungssituation, in die die Figur gestellt ist, wird in der Konzentration auf den fiktiven Vorgang (nicht also primär auf dessen Reflexion oder die Bewältigung einer Vorvergangenheit durch die erzählende Gestalt) entwickelt. Neu und, wie die kritische Aufnahme belegt, den Erwartungshorizont in bezug auf zeitgenössische Prosa überschreitend, ist das Offenhalten möglicher Bezüge auf die Zentralfigur seitens des Lesers sowie der Ausgang des erzählten Vorgangs und dessen Präsentation. Die Ich-Erzählerin wird - schon formal wie auch durch die Suggestivkraft der knappen sprachlichen Vermittlung ihres Erlebens - zur Identifikation angeboten und zugleich durch die Entwicklung des Geschehens um sie vorsichtig in die Distanz gerückt, "ganz eindeutig kann man das Verhältnis zwischen Autor und abgebildeten Helden nicht nennen" (HAJDÚ 1973, 136). Die eigentlich begabte und potentiell zu vielem fähige Figur versagt vor der Forderung, ein neues Leben aus eigener Kraft zu beginnen.¹⁰ Der Verzicht auf die Nutzung dieser potentiellen Möglichkeiten, vor allem der mangelnde Anspruch an sich selbst erweisen sich in dieser Struktur als Schuld der Figur, die schließlich mit dem Bewusstsein eines vertanen Lebens gebüßt wird. In der Konzentration auf das moralische Urteil hängt in der

dargestellten Welt alles wesentlich von den Entscheidungen der Individuen ab, primär die inneren Bedingungen der (hier verfehlten, abgebrochenen) Subjektwerdung stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit und erhalten in der Darstellung Raum.

Grenzen der Darstellung werde dort berührt, wo der Erzählerfigur etwas abgefordert wird, was zu leisten sie objektiv keine Möglichkeiten (mehr) hat. Sie könnte ein aufrichtigeres Leben an der Seite eines - so legt es das Werk nahe - wertvolleren Menschen wählen, über die so bestimmte Sinnerfülltheit der traditionellen Hausfrauenrolle hinaus gibt es zunächst keine Basis zu dem geforderten Neubeginn. (Auch dieser Situation steht die Verlockung der zivilisatorischen Errungenschaften gegenüber.) Auf dieser zweiten Ebene offenbart sich die doppelte Tragik der Figur im Mangel einer objektiven Basis zum Ausbruch.

Das Bild der Sozietät im Hintergrund ist zeitlos-bestimmt. Aus wenigen Bezügen zur historischen Zeit und scharf umrissenen Augenblicksbildern entsteht das Bild einer durch Einkommen, Arbeits- und Lebensbedingungen, soziales Prestige u.a. gegliederten, hierarchisch aufgebauten Gesellschaft, die in ihrer Erscheinung als Alltag, vermittelt über die Erlebensbereiche der Figuren, innerhalb derer auch deren Reflexionen verbleiben, ins Bild tritt. Sie bietet die Möglichkeit zu Entfaltung ("Selbstverwirklichung") in der Arbeit, ihre Potenzen sind von den Individuen zu erkunden und freizulegen. Sie ist hier nicht aus der Draufsicht, sondern dem Erleben ihrer Strukturen im Alltag gezeichnet, jenes impulsive Vorwärtsdrängen, das an Mesterházi's Bild der siegreichen sozialistischen Produktionsverhältnisse festzustellen war, ist ihr nicht mehr eigen. (Ihre Möglichkeiten freilich sind den Individuen freizusetzen aufgegeben, ohne diese grundlegende Voraussetzung wäre die moralische Kritik der "Feigheit" nicht möglich.)

Bei der Interpretation von Somogyi Tóth's "Du warst ein Prophet..." wurde eingehend auf die der Interpretation besonders widersetzige Erzählweise eingegangen. Während die - technisch zweifellos sicher gehandhabte - Schnittechnik im "Trunkenen Regen" durch die eindeutige Zuordbarkeit der jeweils einsetzenden szenischen Darstellungen, über den durch die geistige Physiognomie des Erzählers naheliegenden Vergleich mit auktorial eingeführten Rückblenden trotz des von der zeitgenössischen Kritik betonten internen

Neuheitswerts des Verfahrens gut entschlüsselbar ist, provoziert Somogyis Text weitaus stärker zur Diskussion und bewußten Ausdeutung. Formal wird der Erzähler zur Einfühlung angeboten, zugleich in den im Erzählten aktualisierten Haltungen über die Wendungen des fiktiven Geschehens permanent der Kritik ausgesetzt. Der Roman führt - vermittelt über die Mitteilungen eines problematischen Erzählers - eine Welt vor, in der die Auseinandersetzung um das Verhältnis von praktischem sozialen Handeln und behaupteten Idealen, letztlich um das erreichte historische Niveau dieser Gesellschaft nicht oder nur ansatzweise geführt wird; auf eine solche Diskussion, wenigstens auf das Bewußtwerden dieser Situation drängt die moralische Kritik des vorgeführten Phänomens. Der namentlich an der Hauptfigur gezeigte, aus der Abkehr von sich als illusorisch erweisenden Gesellschaftskonzepten und sich darin eingliedernden individuellen Lebensstrategien resultierende Orientierungsverlust, der Übergang von der enthusiasmierten Stimmung des Generationsaufbruchs in Erschrecken und schließlich in Selbsttäuschung wird in wesentlichen Momenten seiner Genese benannt, die Forderung nach der Bestimmung einer über situativen Lebensgenu hinausgehenden Sinndefinition gegenüber der Figur aber auch im Aufzeigen der Mechanismen der Reproduktion auf grundsätzlich ähnlichen Haltungen basierender Sozialbeziehungen (primär ihrer Reproduktion im konkreten Verhalten der Individuen) nicht zurückgenommen. Die Wiederherstellung des Typus nach Überdauern der Krise, die den Ansatz für die monologische Problematisierung seines Weltverhältnisses und seiner Geschichte bot, verdeutlicht das Gewicht des Problems und weist pädagogische und literarische Erwartungen an die Wandlung oder Umerziehung des Kritisierten ab.

In seine stofflichen Bezügen weist Sántas "Zwanzig Stunden" durchaus mit dem "Trunkenen Regen" Vergleichbares auf. Während dort aber die Auseinandersetzung mit krisenhaften Abschnitten der ungarischen Geschichte, namentlich in der jüngeren Vergangenheit, innerhalb des sozialistischen Aufbaus reflexiv, über die Erinnerung der Zentralfigur betrieben wird und mit der Annäherung an die Erzählzeit zunehmend innere Bedingungen von deren Subjektivitätsentwicklung beleuchtet werden, um schließlich in der Bestätigung ihrer Grundorientierungen neue Impulse für den Alltag hervorzubringen, orientiert Sántas Werk auf die detaillierte Rekonstruktion historischer Handlungsbedingungen in einem sozialen Mikrokosmos, auf die Un-

tersuchung der Produktion von Geschichte im Alltag der Akteure, auf die Aufdeckung von deren Widersprüchlichkeit über ihre Erkundung aus figurengebundenen Perspektiven, aus "historischen Zeugenaussagen", um von dort her Möglichkeiten der Individuen zu historischer Subjektivität wie Inhalte dieser angesichts und trotz der Erfahrungen der Geschichte zu untersuchen. Die Erzählerfigur, als Ich-Erzähler in der Rolle des Fragenden eingeführt, tritt im Kontext der Fahndungs-Struktur des Werkes fast völlig zurück, um in filmszenenartigen Sequenzen Augenblicke des Lebens des Dorfes erscheinen und Augenblicke der Geschichte seiner Bewohner aufleben zu lassen. Hinter der Subjektivität der persönlichen Mitteilungen deutet sich ein objektiver Zusammenhang der Ereignisse von einst und der Verknüpfung des Lebens dieser Menschen, ihres So-Werdens, an, das die "Objektivität" des Erzählverfahrens kontrastiert und die Subjektivität der von keiner Textinstanz eingeordneten Mitteilungen der Szenen wieder aufhebt. Die symbolhafte Pointierung der Textsequenzen unterstützt diese Zusammenfügung. So gelingt es, die Ergebnisse der sozialistischen Umgestaltung des Landes, besonders in der Arbeit und in den sich allmählich verbessernden Lebensbedingungen der Befragten sichtbar zu machen, zugleich aber die Widersprüchlichkeit dieser Vorgänge, die Entstellung der Ideen, mit denen die diesen Prozeß hier aktiv Befördernden angetreten waren, und deren Pervertierung und Rückwendung gegen sie selbst auszusprechen und so Erfahrungsinhalte des Alltagsbewußtseins zu verarbeiten und ins literarische Gewissen zu heben. Eine vom Text provozierte und innerhalb der realen Welt zu beantwortende Frage ist so auch, worauf gestützt das Engagement in der Gestaltung der Gesellschaft, die Behauptung des individuellen Leben übergreifender Ideale, die, so ein vom Text mitgeteilter Befund, der Wirklichkeit im Interesse ihrer Veränderung im Namen der nächsten Generation immer wieder entgegenzuhalten sind, sich beziehen lassen.

Fekete verwendet in "Die treue Frau" und "Tod der Arztes" Erzähltechniken, die gemeinhin als traditionell charakterisiert werden. In beiden Werken spricht ein auktorialer Erzähler, dessen Mitteilungen mitunter zu personalem Erzählen oszillieren, aber (besonders in "Die treue Frau..") in der Regel auktoriales Wissen über das Innenleben der Figuren offenbaren; die Handlung wird geradlinig, mit wenigen raffenden Rückblicken, entwickelt. Jedoch ist der Erzähler bei weitem nicht allwissend, die erzählte Welt erschließt

sich nur in ihren den Figuren zugänglichen Bereichen (im Unterschied etwa zu Mesterházi's erwähnten Arbeiten oder selbst zu der durch an ein breiteres Figurenensemble gebundenen personalen bzw. personal-auktorialen Erzählens erreichten Ausweitung der Darstellungswelt bei Szabó) und vorwiegend in ihrer spezifischen Brechung durch deren Erleben einer oder zweier zentraler Figuren, die Würdigung erfahren (Arzt) bzw. deren Lebenshaltungen problematisiert werden (Östör), die aber weder den Wandel zur Vorbildfigur noch die Vorführung und Destruktion einer zu verurteilenden Haltung demonstrieren.

Ähnliche neue Aspekte sind auch in der Wirklichkeitssicht der Werke festzustellen. Der "Tod des Arztes" würdigt die Leistung eines unscheinbaren Menschen, der im wesentlichen nur seine Pflicht tut, eines sehr durchschnittlichen Lebens, dessen Bedingungen und Bedingtheiten, dessen soziales Umfeld sehr breit vorgeführt werden, aus dem sich so unmittelbar kaum der Entwurf eines Helden gewinnen läßt. In der Unermüdlichkeit seines namenlosen Wirkens und seines fast unbemerkten Verschwindens offenbart sich eine eigene Art von Tragik.¹¹ Das Werk behauptet über die Reflexionen und Handlungen der Zentralgestalt einen das individuelle Dasein übergreifenden Zusammenhang menschlichen Lebens, dem sich dessen jeweilige persönliche Sinndefinition zu stellen habe. Dieses Problem erhält in seiner Darstellung in der "Treuen Frau..." neue Akzente, indem die Hauptfigur in sehr genau gezeichnete soziale Bedingungen gestellt wird, die in der Erfüllung der mit ihnen gesetzten Leistungsanforderungen auf die Dauer keine Bestätigung oder Sinnhaftigkeit des eigenen Tuns (wie etwa für den Arzt; aber auch in der Zeichnung junger Arbeiter bei Mesterházi) erfahren lassen. Das Zuständliche der Verhältnisse gegenüber den Rhythmen der Individualentwicklung kommt hier mit zum ersten Mal ins Blickfeld, ohne jedoch direkt diskutiert zu werden, Feketes Werk greift zunächst eine massenhaft gegebene Lebenslage auf und läßt davon ausgehend die Gestalten nach den Möglichkeiten persönlicher Sinnhaftigkeit dieses Lebens suchen. Der in Arbeit und Konsum für Östör nicht (mehr) erfahrbare Sinnzusammenhang seines Lebens, der Bezug zu einem Allgemeinen stellt sich für ihn schließlich in der Beschäftigung mit den Kindern der fremden Frau, in der Erfahrung der "Wärme der menschlichen Schicksale" (462), dem unmittelbaren Beitrag zur Kontinuität der Gattung her. Dieses ausdrückliche Eingehen auf soziale (und sozial hierarchische) Bedingungen individueller Entwicklung in ihrem historischen

Gewordensein macht (entgegen der gestalterischen Probleme, besonders im Vergleich zur ausgereiften Komposition des "Arztes") den Reiz dieses Werkes aus. Die Veränderlichkeit der sozialen Welt ist hier nicht mehr im erzählten Vorgang vorgeführt, sondern - über die Provokation der Entscheidung der Figur unterstützt - allgemein zur Diskussion gestellt.

Fejes' "Schrottplatz" geht in einer Bilanz vertaner Möglichkeiten, vorge-tragen in den Strukturen des "oknyomozó regény" (annäherungsweise mit "Fahndungsroman" zu übersetzen), relativ ausführlich auf gesellschaftliche Bedingungen zur Entwicklung von Subjektqualitäten ein. (Ausgehend von einem durch andere Schreibweisen und Romankonzepte geprägten Erwartungshorizont wurde das Werk gelegentlich überhaupt auf die Zeichnung dieses Umfelds hin gelesen und als die sozialistische Gesellschaft der Gegenwart in ihren Potenzen vereinsseitig kritisiert.) Der Erzähler erkundet Lebenswirklichkeit und Vergangenheit der Zentralfigur und zeichnet dann in einer Familiengeschichte den Prozeß der Reproduktion sozialer Passivität, der Unfähigkeit, sein Schicksal zu gestalten, bis in die Gegenwart der Erzählzeit nach. Zusammenhänge sind dabei provokant herausgestellt, dabei aber nur indirekt erschließbar (dies bleibt dem Leser anheimgegeben und führte mit zu den erwähnten Diskussionen und Fehldeutungen); der vom Erzähler rekonstruierte Vorgang wird in seiner Brechung durch das Bewußtsein und Erleben der Figuren (mit den damit einhergehenden Akzentuierungen bestimmter Ereignisse, Lebenssphären u. dgl.) wiedergegeben. So wird verfolgt, wie die Akteure sich immer wieder als unfähig zu (schon im Motto der Intention nach als Grundforderung an volle menschliche Entwicklung ausgesprochenem) rationalem Verhalten gegenüber ihrem Schicksal erweisen, innerhalb eines langsam sich wandelnden, aber in immer den gleichen Formeln von ihnen reflektierten Umfeldes. Geschichte findet so geradezu im Hintergrund des Erzählten statt und tritt nur selten, als meist katastrophales Ereignis, in jenes Leben ein, das Erzählte gliedernd und es vorantreibend, doch aus den Strukturen der beschriebenen Lebensform heraus nicht begreifbar und beeinflubar. In der Konsequenz der Darstellung wird innerhalb dieser Welt kein Ausweg und nicht darüber Hinausweisendes angeboten (selbst Seres bietet nur dessen vezerrte Gestalt); in der in ihren Anlagen am ehesten zum Ausbruch fähigen und sich ihres Ungenügens an ihrem Leben

am weitesten bewußt werdenden Figur entläßt sich das Innwerden dieser vertanen Möglichkeiten in zerstörerischer Weise.

Auch Mészölys "Tod des Athleten" weist formal die Struktur des "oknyozó regény" auf, gelangt aber hinsichtlich deterministisch verstandener Zusammenhänge zwischen historischen Prozeß und Verläufen und individuellen Lebens zu einem sehr skeptischen Befund. Nach der drückenden Atmosphäre der fünfziger Jahre, nach deren selbstsicheren literarischen und publizistischen Bespiegelungen in linearen teleologischen Konstruktionen¹² wird in diesem (früh entstandenen) Werk mit dem einseitig-deterministisch interpretierten Bezug der Verhältnisse auf den Menschen die Möglichkeit, Sinnbezüge menschlichen Lebens in der Deutung von deren Bewegungsgesetzlichkeiten auf die Geschichte zu beziehen, überhaupt abgewiesen. Das Eigentliche im Zusammenhang individuellen Lebens scheint hier andernorts zu liegen, die Suche danach, nach dem Wirklichen, dem "Wesentlichen" gegenüber dem "weniger Wesentlichen" (206), bestimmt den Vorgang des Erzählens. Gesucht wird eine Objektivität, die nicht auf willkürlicher Konstruktion beruht, nicht durch nachträgliche Sinnzuweisung entsteht, sondern die Wirklichkeit des vergangenen Augenblicks erfaßt, über das Innere der Gegenstände hinaus den in ihrer Geschichte objektivierten Zusammenhang des einmaligen Geschehens, die konkrete Fülle vergangenen Lebens.

Im Versuch, das Vergangene zu begreifen, rekonstruiert die Ich- Erzählerin Umstände des Lebens des plötzlich Verstorbenen in ihrer zeitlichen-historischen, individuell-genetischen und individuell- Augenblicklichen Einmaligkeit. Welthistorische Ereignisse gehen in dem Maße in diese Rekonstruktion ein, in dem sie Lebensläufe beeinflussen, sie erscheinen als qualitativ bestimmte Zeit, deren Erfassen zur Genauigkeit des Erinnerns an ihn gehört, zur spezifischen Färbung jenes zu findenden Augenblicks. Dessen verbale Fixierung, die Formulierung des minutiösen und zugleich immer ausschnitthaften Erfassens des Beiläufig-Bedeutungsvollen der Umgebung konstituiert ein Geflecht von Verweisen hinter der Fabel, in deren Erzählen sie eingebunden sind, und verleihen den erzählten Zusammenhängen über ihr unmittelbares So-Sein hinaus unbestimmte Bedeutsamkeit - sie akzentuieren diese Einmaligkeit und tendenzielle Unfaßbarkeit jener konkreten Fülle des Augenblicks. In dieser spezifischen Färbung erscheint auch individuelles Leben,

dessen Ablauf bzw. Entwicklung, das so primär als ein Sich - Verändern, kein Werden nach einem inneren Gesetz, das sich erfüllt, oder nach dem eines äußeren Zusammenhangs, ob selbstgeschaffen oder verhängt, erscheint. In der beschriebenen Erzählstrategie erhält nicht der vorgeführte Fall, sondern eher das in ihm sich andeutende Problem verallgemeinerbare Bedeutung. Durch Bálints Leben, von ihm selbst und der Erzählerin immer nur erahnt, zieht sich die Suche nach etwas Eigentlichem, Sinnvollem, im ständigen Versetzen und Hinausschieben des Ziels die Suche nach einem Ziel. Das Fehlen eines wirklichen persönlichen Bezugs zum Zusammenhang menschlichen Lebens wird hier Gestalt. Auch unter den in symbolhafter Weise abstrakten, scheinbar völlig freien Bedingungen des Trainings in den Bergen tut sich dieser Zusammenhang nicht auf, der ungeklärte Tod des Athleten läßt die Suche danach ins Offene laufen. Die tastenden Versuche der Erzählerin, zu verstehen, die zeitliche Annäherung an die Umstände seines Todes und die äußerliche Entwertung ihrer Bemühungen durch den Entzug des Interesses daran laufen zum Schluß ihres Berichtes aufeinander zu. Verschlungen in den quälend-minutiösen Nachvollzug eines seine Erfüllung nicht findenden Lebens ist die Problematisierung seiner Erfarbarkeit im Prozeß des Erzählens als wesentliche Intention des Werkes.

"Der Besucher" unterscheidet sich in vielen Aspekten von den zuvor zusammengestellten Werken. Darin offenbaren sich nicht nur und nicht vorrangig von diesen Werken hierher führende Entwicklungslinien, sondern auch Unterschiede im Literaturkonzept, im Aufwerfen bisher immer wieder angegangener Fragen. Konráds Roman erzählt zunächst, sprachlich virtuos, von einem Arbeitstag eines Vormundschaftsbeamten, die Geschichte einer Versuchung und der rationalen Überwindung des Gedankens daran. In der quälend genauen Ausleuchtung der realen und der möglichen Situationen dieses einen Tages, des Umfelds, mit dem den Erzähler seine Arbeit konfrontiert, und der Bedingungen dieser Arbeit selber, ihrer Begrenztheit und Festgelegtheit, in dieser ausdrücklich vorgenommenen Bestandsaufnahme der historisch gewachsenen Bedingungen hier anzutreffender individueller Existenz weicht dieser Roman von den auf diese weniger breit eingehenden bzw. sie verfremdend aufnehmenden und ihnen auf ihren Aufforderungscharakter hin konzipierte figurale Entwicklungen entgegengesetzten bisher vorgestellten Werken ab. In dieser in ihrer im Endeffekt (nicht qua philosophischer

Überzeugung des Erzählers) deterministischen Wirkung für die in ihm aktiv oder passiv lebenden Individuen vorgeführten Welt werden die Grenzen individueller Wahlmöglichkeiten - die sich nach einmal gegebener Festlegung des Standortes des Individuums in ihr als gering und nur schlecht vertuscht und verleugbar erweisen - untersucht und demgegenüber dann doch die Größe der Aufgabe des Sich-Entscheidens, die Größe der Verantwortung eines denkend in ihr lebenden, mit gewissen (wenn auch kleinen) Aktionsmöglichkeiten ausgestatteten Menschen behauptet. Im Vergleich zu Konzeptionen vom Anfang des Jahrzehnts künstlerisch verkörpernden Werken wie den hier vorgestellten von Mesterházi und Darvas oder auch Arbeiten von Galambos ("Reise auf dem großen Wagen", 1962) oder Molnár ("Sonntags regnet es immer", 1968) ist hier die größte Spanne hinsichtlich der Erwartungen an das Tempo gesellschaftlicher Entwicklung zu beobachten. Die Problematisierung als zuständig erlebter Verhältnisse wird hier zur grundlegenden Voraussetzung des Konflikts, sie motiviert Vortragsweise und Materialauswahl. Während etwa bei Mesterházi in "Alter der Unschuld" und "Mannesalter" eine partielle Rücknahme solcher Erwartungen zu konstatieren ist und nun verstärkt nach Verhaltensanforderungen an die Individuen und Lösungen neuartiger Konflikte innerhalb nun in anderem Rhythmus verlaufender Prozesse gefragt wird, bei Fekete eine bestimmte Sozialstruktur und die von ihr gesetzten auch begrenzenden Bedingungen mit der Frage nach Möglichkeiten individueller Sinndefinition, nach möglichen positiven Strategien der Auseinandersetzung mit so gesetzten Anforderungsstrukturen konfrontiert werden, bei Somogyi nicht unmittelbar das Gefühl des Zuständlichen, wohl aber das Nichteintreten der großen Verheerungen in seiner Wirkung für Orientierungsfindungen der historischen Akteure untersucht, die Diskussion des erreichten Standes gesellschaftlicher Entwicklung provoziert wird, bestimmt dieses Erlebnis im "Besucher" die gesamte Darstellungswelt und ist Bezugspunkt der Frage nach dem dennoch Möglichen. Die schließlich formulierte Haltung ist eine Haltung in dieser Situation und in erster Linie auf sie bezogen, als Entwurf oder Forderung wäre sie nur höchst bedingt, gebrochen durch jenes spezifische, mit essayistischer Tendenz in den Gedankenexperimenten des Werkes diskutierte Bedingungsgefüge.

Da diese Werke stellvertretend ausgewählt und untersucht wurden, haben die an ihnen gewonnenen Beobachtungen vor allem Tendenzcharakter. Eine ausdrückliche Polarisierung der Ergebnisse läßt sich nicht feststellen, wenn

auch gewisse Akzentverschiebungen auszumachen sind. Dies ist wegen der Zugehörigkeit der Werke zu einer literarischen Periode nicht verwunderlich; weiterhin unterstützt wird diese Erscheinung durch die Eingrenzung der Auswahlgruppe auf Werke mit Gegenwartsstoffen, was die Aufarbeitung von Problemen der vorausliegenden sozialen Welt in direkter Bezugnahme auf deren aktuelle Erscheinungsform gestalterisch gegenüber primär symbolischen, betonten Modellcharakter tragenden Strukturierungen der erzählten Welten eher naheliegen läßt.¹³ Diese das Bild des ungarischen Romans der sechziger Jahre vergleichsweise am deutlichsten immanent strukturierende Unterscheidung bleibt hier als selbständige Erscheinung außerhalb der Betrachtung. 14)

Bereits im Formalen, im äußerlichen Aufbau der Werke auffällig ist die Hinwendung zu Texten geringeren Umfangs, die Bevorzugung des Kurzromans. Diese Tendenz ist für das gesamte Romanschaffen der sechziger Jahre charakteristisch. (Cseres' "Kalte Tage" etwa wäre nur eines der wichtigsten und am meisten diskutierten Werke - in diesem Falle historischer Thematik - dies illustrierten.) BÉLÁDI hatte dies schon 1969 als Bestreben nach intensiver Ganzheit" charakterisiert, als einen Vorgang, der Vorstellungen von epischer Ganzheit neu überdenken ließ (BÉLÁDI 1969B, 394). Er beinhaltete nicht nur eine Veränderung in den praktizierten Romanformen, sondern einen Umbau der Proportionen innerhalb der Prosagenres überhaupt. Bodnár beschreibt prägnant diese Veränderung der Literaturlandschaft nach 1957: "In der Abbildung der Totalität der Gesellschaft finden wir weniger gelungene Experimente als in der konzentrierten Abbildung eines jeweils umgrenzten Gebietes: der zeitgenössische Realismus fand in der Kurzepik seine angemessensten¹⁵ Ausdrucksformen. Zum richtunggebenden Genre der Prosa wurde so viel eher die Novelle und der Kurzroman als die epische Summierung. Ja die novellistische Organisationsweise drang selbst in das Roman-genre ein und löste hier mit den Mitteln der Reportage, dort mit denen des Dokumentarischen oder des Essays das epische Material auf oder brach es doch wenigstens in Stücke" (BODNÁR 1975, 91/92).¹⁶ Damit einher ging, wie schon angedeutet, die darstellerische Bezugnahme auf kleinere Realitätsausschnitte, das Bestreben nach intensiverer Ausleuchtung von deren Zusammenhängen, der Wiedergabe von deren Verknüpfungen, von entdeckbaren Bezügen nicht allein in der Beschränkung auf den kausal-logischen Diskurs. Der von Almási im Zusammenhang mit Sántas Roman angesprochene Ges-

tus des "alles ist auch ganz anders", der betonte Hinweis auf die Vielschichtigkeit des Aneignungsgegenstandes und der Versuch, dieser mit neuen gestalterischen Verfahren gerecht zu werden, ordnet sich in diesen Zusammenhang ein.

Béládi benennt in der schon zitierten, das Phänomen kongenial beschreibenden Studie für diesen Wandel vor allem produktionsästhetische Gründe: "Der Autor des heutigen Romans kennt nicht mehr jenes unangreifbare Gefühl der Sicherheit, das vor zehn Jahren das Weltbild der Literatur allgemein bestimmte. ... Die meisten der neuen Romane sind keine Abbildungen einer in ihren Teilen und in ihrer Ganzheit bekannten, den Eindruck der Abgeschlossenheit erweckenden Welt, sondern Ringen und Kampf mit dem nicht genügend Bekannten, dem Unausgesprochenen, dem im Nebel Lebenden" (BÉLÁDI 1969b, 394, 398). Bodnár sieht dahinter - vom Anliegen her vorrangig auf das Aufdecken formaler Strukturen ausgerichtet - den Ansatz einer neuen, der synthetischen Aufarbeitung in den Großformen der Prosa (ebenso wie in den Wissenschaften) notwendig vorausgehenden analytischen Bestandsaufnahme sozialer Entwicklungen (BODNÁR 1975, 92). Doch ist mit der Feststellung, da es "in der in mehrerer Hinsicht aufgestörten Situation zunehmend schwerer war, die Ganzheit des Lebens zu umfassen", da "zu Beginn der sechziger Jahre ... also nur der Druck in Richtung der großen Formen" aufhörte (VITÁNYI 1983, 116), erst ein Aspekt des Zusammenhangs erfaßt.¹⁷

Nicht nur waren nun zunehmend andere Wissenschaften an der Erschließung des Bezugsfeldes Gesellschaft beteiligt, nicht nur wuchs das darüber angehäufte Wissen dem Umfang nach an, auch der Wandel in der Auffassung von der spezifischen Leistungsfähigkeit von Literatur in dessen Aufarbeitung, eine Akzentverschiebung im Verständnis von deren Funktionsspezifik (wie sie oben bereits beschrieben wurde) und nicht zuletzt Veränderungen der Gesellschaft der Gegenwart selbst, der Ansatz zur Entwicklung ihrer Verhältnisse zur Totalität, der nicht nur über die Veränderung des Gegenstands Gegenwart, sondern auch über die Entwicklung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur die Bedingungen ihrer konkreten Funktionssetzungen entscheidend beeinflusste, wurden hier wirksam. Nachdem zunächst das gesellschaftlich Neue in den Strukturen der Wirklichkeit, oft unmittelbar in ihre Erscheinungen hineinverlegt, in den Darstellungswelten aufzuzeigen gewesen war, konnte nun (auch unter der Voraussetzung eines

gereiften Verständnisses für den historischen Standort der eigenen Gesellschaft) deren literarische Selbstkritik, die Hinwendung zu einzelnen Feldern realer Widersprüche erfolgen.

Dieser Wandel in den konkreten Funktionssetzungen der Literatur ließ sich bereits in den Akzentverschiebungen und der Auffächerung wirkungsästhetischer Konzeptionen in den untersuchten Werken verfolgen. Die beschriebene bevorzugte Hinwendung zu kurzen Formen des Romans ist formale Konsequenz und Erscheinungsform dieses Prozesses. Im hier untersuchten darstellerischen Aufgreifen von Gegenwartsproblemen geht sie einher mit klein gewählten Ausschnitten der in den Darstellungswelten erscheinenden Realität. Innerhalb dieser ausschnitthaften erzählten Welten, die in Umfang und Ausstattung wesentlich an den Erlebensbereich der Akteure, oft überhaupt einer Zentralfigur, gebunden sind, werden die objektiven Voraussetzungen und, besonders nachdrücklich, die subjektiven Möglichkeiten der Individuen untersucht, sich als Subjekte ihres Lebensprozesses zu bewähren, eventuell auch Subjektfähigkeiten im historischen Prozeß, angesichts der Umgestaltung gesellschaftlicher Verhältnisse zu entwickeln (z.B. "Trunkener Regen", "Zwanzig Stunden", "Mannesjahre", "Du warst ein Prophet...").

Diese Untersuchung des den Entscheidungen der Individuen unmittelbar Zugänglichen, die - auf die fiktive Objektivität des Umfelds konzentrierte oder den Akteuren bzw. dem Leser zum Überdenken aufgegebenen - Frage nach dessen wirklichen Grenzen bedeutet dezidiert moralisch akzentuierte Fragestellungen, moralische Inhalte der Konflikte, vor die die Akteure gestellt sind. Innerhalb sozial präzise nachgezeichneter gegenständlicher Ausstattungen der erzählten Welten richtet sich das Interesse besonders auf Schwergewichte in der Lebensführung und allgemeine Lebenshaltungen der Akteure, die ausführlich verhandelt werden ("Die treue Frau...", "Der vierbeinige Hund", "Der Tod des Athleten", "Der Besucher", Werke mit Bilanzcharakter wie "Trunkener Regen", "Mannesjahre", aber etwa auch Sántas großangelegte historische Fahndung), anhand derer Unauffälliges, aber Wesentliches aufgezeigt wird (z.B. "Der Tod des Arztes", "Pilatus") oder angesichts derer (in, wie bereits gezeigt, unterschiedlicher Direktheit und Präsentation) Mängel kritisiert und Fehlendes eingeklagt werden (z.B. "Pilatus", "Du warst ein Prophet", "Schrottplatz"). (So formuliert Vitányi überhaupt

die These, "da die bedeutenden Werke des Zeitalters" - von ihm auf alle literarischen Gattungen, auch auf Film und Musik bezogen - "nahezu ausnahmslos Handlungsdramen¹⁸ sind" (VITÁNYI 1983, 123). Während etwa Pomogáts die besondere Affinität des ungarischen Romans der sechziger Jahre zur Untersuchung solcher Haltungstypen, jeweiliger (oft kontrastiv dargestellter bzw. hierarchisierter) Verhaltensmuster vor allem auf Werke mit deutlich parabolisch strukturierter Bedeutungskonstitution (Déry, Ottlik, Lengyel, Mészöly, Sánta) bezieht, wobei er deren auf die Bewahrung eines humanistischen Traditionen verpflichteten "moralischen Weltbildes" gerichtete Leistung herausarbeitet (POMOGÁTS 1979), weist Vitányi, von einer komplexen Betrachtung des Kunstensembles ausgehend, auf das Vorhandensein derartiger charakteristischer Strukturen auch in Werken hin, die - mit unterschiedlicher Thematik - Gegenwartsstoffe aufarbeiten (Sánta: "Zwanzig Stunden, Kertész: "Makra", Konrád "Der Besucher", Csúrk: "Wer wird Ballmutter?"; Sarkadis Werke, Fejes' "Schrottplatz", Mándys Novellen) (VITÁNYI 1979, 123; 119). In dieser Hinsicht zeichnet sich in den untersuchten Werken offensichtlich eine allgemeinere Tendenz ab.

Eine im Untersuchungszeitraum verbreitete Form der Akzentuierung derartiger Fragestellungen innerhalb in der beschriebenen Weise konstituierter erzählter Welten ist der Typ des "oknyomozó regény". Ein-meist katastrophales - Ereignis wird vorangeschickt, um von hier ausgehend die Zusammenhänge aufzudecken, die zu diesem Ergebnis führten. Die hier einbezogenen Werke von Fejes, Sánta und Mészöly, bedingt auch Somogyis und Darvas', oder hier nicht behandelte Arbeiten Sarkadis ("Der Narr und das Ungeheuer"), Cséres' "Kalte Tage" oder Mesterházi ("Alter der Unschuld", "Mannesalter") machen die Vielfalt möglicher Realisationen der mit diesem Namen idealtypisch umrissenen Strukturen deutlich. Die Vorwegnahme des Ausgangs lenkt das Augenmerk auf das "Wie" des Geschehens. Der Ansatz der Fahndung ist geeignet, streng kausale Beziehungen in der Vorgeschichte herauszuarbeiten, kann aber (durch die erlangten Befunde) auch dazu genutzt werden, die Vielschichtigkeit der entdeckbaren Zusammenhänge zu verdeutlichen, ihr Weiterwirken aufzudecken (Sánta) oder die Möglichkeit des Begreifens allgemeinerer Strukturen in Frage zu stellen (Mészöly). Gegenüber dem breit angelegten Gesellschaftsroman wird so das Herausheben weniger, direkt mit dem Schlueignis in Beziehung stehender Geschehnisse, von Mo-

menten eines sozialhistorischen Zusammenhangs motiviert, die in der Regel von Ich-Erzählern (unmittelbar Betroffener, Zeuge, Reporter, Freund) rekonstruiert werden. Darin offenbart sich das Bemühen, nach den Ereignissen der vorangegangenen historischen Periode, angesichts der deutlich werdenden Entwicklungswidersprüche des Sozialismus zu tieferen Schichten der Zusammenhänge vorzudringen, gegenüber dem mit unumstößlicher Sicherheit von allwissenden Erzählern vorgetragenen, oft teleologisch geprägten großen Gesellschaftsbildern menschliche Handlungsmöglichkeiten und Verantwortung erneut zu erkunden und mit als zeitgemäß verstandenen Mitteln darzustellen.

Mit der Hinwendung zu klein gewählten Realitätsausschnitten gehen Eigenheiten der zeitlichen Strukturen dieser Romane einher. Trotz der Konzentration auf eine oder wenige Figuren ist die einsträngige chronologische Abfolge der Geschehnisse im Prozeß des Erzählens relativ selten ("Feigheit", beide Romane Feketes; innerhalb der Rahmenhandlung auch "Schrottplatz"). Ereignisse mehrerer Zeitebenen können parallel geführt werden ("Pilatus", ebenso andere Werke Szabós), häufig sind sie ineinander verschränkt ("Trunkener Regen", "Der Tod des Athleten"), mitunter so weit, daß deren räumliche und zeitliche Situierung nicht mehr eindeutig rekonstruierbar ist ("Du warst ein Prophet..."). (Anzutreffen ist auch die, mitunter mehrfache, Umdeutung oder Neuerzählung von Ereignissen; neben solchen als mehrfach revidierter subjektiver Bewertung von Realvorgängen, verbunden mit der jeweiligen Einbeziehung neuer Tatsachen relativ unmittelbar entschlüsselbarer Verfahren wie etwa im "Vierbeinigen Hund" auch das Vorausschicken eines Schlusses, der, nachdem die zu ihm hinführenden Ereignisstränge rekonstruiert sind, noch einmal gänzlich anders - nun mit positiver Figurenperspektive - erzählt wird, wie in Galambos' "Gottes herbstlicher Stern".) Der zeitliche Umfang der Gegenwartsebene der entworfenen Vorgänge ist relativ gering, Verdichtungen auf Stunden (z.B. Darvas, Konrád, auch Mesterházi Bilanz "Mannesalter", oder, geradezu programmatisch "Zwanzig Stunden"), auf wenige Tage oder Wochen ("Feigheit", "Der Tod des Arztes", "Du warst ein Prophet...", "Der Tod des Athleten" sind nicht selten. "Pilatus" oder "Die treue Frau..." liegen mit mehrere Monate umfassenden Abläufen schon fast auf der anderen Seite der Skala. Zugleich ist der Zeitraum, der vermittelt, durch Rekonstruktion der eigenen oder fremden Vergangenheit (Darvas, Fekete, Sánta, Mészöly; bedingt¹⁹ auch "Schrottplatz") erschlossen

wird, sehr groß. (Die aufgeführten Werke verdeutlichen bereits die unterschiedlichen Formen und Funktionen dieser Bezüge, die von der Rückblende, raffenden, in Figurenreflexionen eingebundenen Rückblicken in deren Vorvergangenheit, dem ausdrücklichen erinnernden Heraufbeschwören der Vergangenheit bis zur - sich schließend aus dem Dialog verselbständigenden²⁰ - Figurenrede reichen. Jedoch fügen sich diese auf eine fiktive Vorvergangenheit bezogenen Mitteilungen bzw. unmittelbar zeitlich zurückgreifenden Erzählsequenzen in die deutlich komprimierten Strukturen der Werke ein.) Subjektive und objektive Bedingungen der Entscheidungen der Akteure in der Gegenwartshandlung werden damit in einen historischen Kontext gestellt und - auf praktische Entscheidung oder auch auf die geistig-reflektierende Bewältigung des Zusammenhangs hin pointiert - auf die Formen der Wirksamkeit dieser Genese des Bedingungsgefüges für ihr Verhalten hin untersucht. Während die Verknappung der Handlungszeit und der Handlung individuelle Entwicklung nur in ihren Brennpunkten zugänglich macht, wird so - in der Regel vermittelt über die Subjektivität der Figur - die Prozessualität dieses Zusammenhangs sichtbar mitunter jedoch dergestalt, daß eine bestimmte Qualität sich entfaltet (hat) und Bestätigung findet ("Trunkener Regen").

Die Vermittlung einer derartigen Konstituierung erzählter Welten und der in ihnen entworfenen Vorgänge erfolgt bevorzugt über Ich-Erzähler. Daneben wird mit Formen personalen Erzählens experimentiert ("Pilatus" sowie z.B. "Fresko", "Schlachtfest", oder, die Form auflösend, "Die Danaide"); auch wo sich ein auktorialer Erzähler davon abhebt, oszilliert seine Vortragsweise häufig und nähert sich personalem Erzählen an, dem Wissen der Figuren wird kaum vorgegriffen, ihre Welt eröffnet sich dem Leser in den Räumen ihrer Aktionen ("Die treue Frau..."), oder die betont nüchtern gehaltene Wiedergabe des Geschehens erfolgt gebrochen durch den Horizont der Figuren ("Schrottplatz"). All diesen Verfahren ist eine deutliche Perspektivierung der Handlungswiedergabe wie auch der sinnlich-gegenständlichen Welt des Umfeldes gemeinsam. Dies unterstützt die Verknappung der zur Erscheinung gebrachten Realitätsausschnitte und pointiert über die Weise seiner expliziten Vermittlung das Geschehen; der in der Handlung revidierte, durch deren Verlauf kritisierte oder dem Leser gegenüber problematisierte

Standpunkt der Figur wird trotz der kurzen Fassung des im Text Mitgeteilten deutlich.

Darüber hinaus sind gerade derartige Ich-Erzähler geeignet, den Autor gleichsam von der Verantwortlichkeit für die Zustände der erzählten Welt, wie sie so, vermittelt über den Text (jenes Erzählers) in die Erscheinung treten, zu entbinden. Es ist dessen Verständnis der Welt, das sich hier offenbart Zusammenhänge, kausale Beziehungen, mögliche deterministische Verknüpfungen sind nach den Implikationen des Verfahrens Äußerung der Figur, die einen ganz privaten Erzählanlaß hat. So ist dies Verfahren (über die genannten Zusammenhänge hinaus) dazu einsetzbar, auf Widersprüche hinzuweisen, Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung deutlich zu machen, ohne unbedingt schon eine geschlossene Erklärung oder gar "Lösung" bereitzuhalten. (Somogyi Tóths "Prophet" führt vor, wieviel ein solcher aus der Distanz präsentierter Erzähler aussprechen und ansprechen kann.) - Auf die dadurch gesetzte Betonung des Kunstcharakters des Werkes, die Herausforderung an aktuelle literarische Erwartungen, die damit provozierte spezielle Lektüreleistung wurde im Zusammenhang mit dem Umbau wirkungsästhetischer Strategien anhand der Werke bereits eingegangen.

In den beschriebenen Eigenheiten der Darstellungswelten sind die untersuchten Werke auf die Auseinandersetzung mit internen Widersprüchen der ihnen vorausliegenden Gesellschaft hin angelegt. Die Ausstattung der erzählten Welt, die im Hintergrund des Geschehens aufscheinende Sozietät gewinnt daraus bestimmende Züge. Gewisse Veränderungen darin lassen sich, wie der werkbezogene Überblick verdeutlicht, weitgehend parallel zu der zu Beginn des Jahrzehnts erfolgenden Akzentverschiebung in den wirkungsästhetischen Strategien verfolgen. Während im "Vierbeinigen Hund" stark das prinzipiell Neue individueller Konflikte im Sozialismus betont wird und die schnelle Entwicklung gesellschaftlicher Verhältnisse und individueller Existenzbedingungen immanentes Moment der erzählten Welt sowie Voraussetzung der gesetzten Figurenperspektiven ist, werden etwa zeitgleich in Sarkadis Roman (der, wie schon die zeitgenössischen Rezensenten es formulierten, mit seiner Untersuchung der Reproduktion retardierender Verhaltensweisen auf dem Boden des Sozialismus eine Vorreiterrolle spielte) Möglichkeiten innerhalb einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft problematisiert.

Das Geschehen ist inhaltlich und in seiner Präsentation nicht darauf angelegt, diese Gesellschaft in Frage zu stellen, sie ist dessen Voraussetzung und kann in dieser Funktion in den Hintergrund treten; innerhalb ihrer Grundvoraussetzungen werden spezifische Widersprüche ihrer Entwicklung, speziell individueller Entwicklungen in ihr (und bevorzugt deren moralischer Koordinaten) verhandelt.²¹ Grundsätzlich ähnlich funktionalisiert ist die Darstellung der Sozietät etwa bei Fekete und Szabó. Mit gewissen Unterschieden zu deren allgemeiner gehaltener Hintergrundfunktion etwa bei Mészöly erfolgt darüber zugleich eine Historisierung dieser Gesellschaft, eine Bilanz ihres Entwicklungsstandes und der für die Individuen damit gesetzten Anforderungs- und Konfliktstrukturen. (Auf jeweilige Akzente innerhalb der Thematik und individuellen Schreibkonzeption der Werke wurde in der Zusammenfassung bereits eingegangen.) Die Diskussion des Verhältnisses von Erreichtem und Behauptetem bzw. als Ziel Gesetztem innerhalb solcher Grundstrukturen wird bei Somogyi Tóth etwa besonders prononciert herausgefordert. Eine andere Variante solchen Abwägens stellt (unter diesem Gesichtspunkt betrachtet) Mesterházi "Mannesjahre" dar. Im Rückblick über sein eigenes Leben und über die revolutionären Auseinandersetzungen des Jahrhunderts nimmt hier im Text selbst ein Ich-Erzähler eine Bilanz beider Positionen vor, welche die beschriebene Grundhaltung bestätigt. Wesentlich problematischer erscheint dagegen das Feld historisch gewachsener Voraussetzungen bei Konrád. Ihre prinzipielle Begrenztheit, das Erfahren der Zuständlichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse werden hier nun ausdrücklich dargestellt, das darin dennoch Mögliche ganz in das Individuum hineinverlegt, seiner Verantwortung anheimgestellt. Hier vollzieht sich bereits die Ablösung von jenem idealtypisch ableitbaren Bild des Romans der sechziger Jahre.

Entsprechend der eingangs bereits als grundlegend herausgehobenen Problematisierung des Erzählten sind in diesen Werke kaum zur Nachahmung angebotene "positive Helden", nur wenige direkt aus dem erzählten Geschehen heraus beziehbare Vorbild- und Orientierungsfiguren anzutreffen. Mitunter sind Erzählerfiguren ("Trunkener Regen", "Der vierbeinige Hund") mit dem von ihnen schließlich entwickelten Realitätsverhältnis so angelegt, andernorts gibt es Nebenfiguren, die als Orientierungsfiguren verstanden werden können (z.B. Jóska in "Zwanzig Stunden", Pista in "Feigheit"), die

Intention jedoch, mit der sie eingeführt werden, weist darüber hinaus. Feketes Arzt etwa veranschaulicht die Problematik solch unmittelbaren Bezugs. Häufig werden Haltungen und Lebensmodelle destruiert ("Feigheit", "Schrottplatz", "Du warst ein Prophet...", "Pilatus"), die Nachdrücklichkeit, mit der solche Ausgänge vorgeführt werden (die Figuren sich also nicht wandeln, die Gunst der Verhältnisse nutzen), ist geeignet, zugleich ihre ver-tanen Potenzen, ebenso die Komplexität des Geforderten deutlich zu machen. In solchen Strukturen äußert sich der auf innergesellschaftlichen Dialog zielende Gestus dieser Literatur, die zu beobachtende Tendenz, das auf der Ebene der erzählten Vorgänge des Werkes Gegebene wie auch Zusammenhänge der ihm vorausliegenden Realität selbst zur Diskussion zu stellen.

3.2. Ausblick: vergleichende Betrachtungen

Eingangs wurde nach Modellen gefragt, die es gestatten, Formen komplexer Organisation untheoretischer Erfahrung in den untersuchten Werken und ihrem Umfeld abzubilden. Auf in diesen Kontext gehörige Erscheinungen auf der Ebene der Erzählweise, der Erzählerfiguren, der Wirkungsstrategie der Werke, der Wahl zentraler Figuren und des Aufbaus des Figurenensembles, von Eigenheiten der Konfliktstellung, Aufbauformen und Genre-merkmalen der Werke (speziell die Funktionalität des Kurzromans und von Fahndungsstrukturen) wurde bereits ausführlich eingegangen. Diese Beobachtungen gingen methodisch von den Ergebnissen der Einzeluntersuchungen aus und waren darauf gerichtet, formale und inhaltliche Momente der in diesen Werken geführten Auseinandersetzung mit historisch produzierten Möglichkeiten individueller Entwicklung zusammenzufassen.

Als ein entsprechendes Modell wurde einleitend auch das der Schlenstedtschen Vorgangsfiguren dargestellt.²² In den "Wirkungsästhetischen Analysen" waren das Spektrum und die Reihen von Vorgangsfiguren (denen allerdings nicht alle bedeutenden Werke zuordbar sind) im Kontext des "Gattungsfelds Prosa" behandelt und als einer ihrer "entscheidenden Strukturierungsbereiche", als "Kategorie des Literaturprozesses und des Literaturensembles" dargestellt worden. Der Abstraktionsgrad der Ausführungen legt nahe, derartige "wiederkehrende prozessuale Gestalten" als "Strukturierungen

von Darstellungswelten, die auch eine ihnen zugehörige stoffliche und thematische Dimension" und eine entsprechende wirkungsästhetische Ausrichtung aufweisen, auch in anderen osteuropäischen Literaturen zu untersuchen. Zu hinterfragen wäre jedoch jeweils der Allgemeinheitsgrad solcher über einzelne Werke vollzogener innerliterarischer Modellbildungsprozesse sowie die konkrete Ausgestaltung und gegeneinander zu beobachtende Differenzierung derartiger Typen. da diese Frage wie auch die Problemstellung der Arbeit nicht primär von theoriekritischem, wohl aber eingestandenermaßen auch von komparatistischem Interesse mitbestimmt ist, ist es in diesem Kontext methodisch zweckmäßig, dabei zunächst von den konkreten Ausgestaltungen dieser Verlaufsgestalten in der DDR-Literatur, wie sie in Schlenstedts Analyse zu verfolgen sind, auszugehen.

Im Umbau älterer Typen entstehen zu Beginn der sechziger Jahre zwei derartige Prozeßgestalten, "die mit den Stichworten 'Ankunft' und 'Bewährung' versehen wurden. Um die Vorgangsfiguren schon in der Benennung klarer zu kennzeichnen, sollen die beiden Grundlagen hier 'Einordnung junger Menschen in eine Welt fortgeschrittener sozialistischer Praxis' und 'Kampf um Produktivitätserweiterung im Sozialismus' genannt werden. Seit Mitte der sechziger Jahre läßt sich die Vorgangsfigur der 'Bilanz' beobachten, die als Form der 'Befragung eigener Geschichte im Entwicklungsprozeß der DDR' zu verdeutlichen ist. Eine vierte erzählerische Grundfigur tritt erst in der neuen Stufe unserer Literaturentwicklung hervor; sie läßt sich am besten als Geschichte vom 'Herausfall aus der Welt der Gewöhnungen' beschreiben" (SCHLENSTEDT 1979, 157).²³

Die erste dieser Verlaufsfiguren hat in dieser Darstellung ihre Vorläufer in Gestaltungen von Prozessen des Hinfindens zur sozialistischen Bewegung, "des Heimatgewinns in einer sich wandelnden Gesellschaft". "Bestätigung der Möglichkeit eines solchen Weges in den strengen Linien der fortschreitenden Geschichte, Bekräftigung derer, die ihn schon eingeschlagen haben, Vermittlung von Impulsen, ihn endlich zu beschreiten - das war das hier zugrundegelegte Wirkungskonzept" (ebd. 174). Im fortschreitenden Umbau dieses Konzepts konstituiert sich jene Figur der "Eingliederung", wie sie in Reimanns "Ankunft im Alltag" eine erste, namenprägende Ausbildung erfuhr. Hier gerät eine Generation ins Blickfeld, "deren Entwicklung nicht mehr von der Überwindung des Faschismus in sich, der Reste der Vergangenheit um sich geprägt ist, sondern von den Bedingungen und Möglichkei-

ten der sozialistischen Gesellschaft selbst, oder, wie der Autor mit Bezug auf Ch. Wolf hervorhebt: einer Generation, die "sich mit dem Sozialismus nicht mehr als einer Möglichkeit, einem Ziel kämpferischer Bewegung, sondern als mit einer sie umgebenden Realität auseinandersetze" (ebd. 176).

Der Rückgriff in die Geschichte der Vorgangsfigur, die Verdeutlichung ihres Bildungszusammenhangs ist angezeigt, weil diese Figur der "Eingliederung" in der von Schlenstedt anhand der DDR-Literatur zunächst getroffenen Beschreibung ("Begegnung junger Menschen mit einem fordernden und fördernden neuen Lebenskreis, der charakteristisch der neuen Gesellschaft zugehört, mit Kommunisten, Arbeitern, der Welt der Arbeit; ein dadurch ausgelöster krisenhafter Prozeß, der im Erwerb neuer Lebensansichten und Verhaltensweisen sein Entfaltungsgesetz hat; Eintritt in die zunächst fremden Ordnungen als erreichtes Ziel oder perspektivische Verheißung der in Gang gesetzten Bewegungen" (ebd. 157)) in der ungarischen Literatur der sechziger Jahre kaum und zudem nicht in dieser Akzentuierung anzutreffen ist. Geht man von dem sich in diesem Kontext abzeichnenden "allgemeineren Typ der Geschichte des jungen Menschen..." aus, "der sein Gemeinsames in der Gestalt krisenhafter Einordnungen hat, diese aber über Materialien und Themen durchaus verschiedener Art bildet" (ebd. 158), so lassen sich Werke anderer stofflicher und thematischer Ausprägung einem solchen allgemeineren Typ der "Ankunft" oder "Einordnung" zuordnen.

Hierzu gehören z.B. Mesterházi "Höllenfahrt" (1959), Moldovas "Dunkler Engel" (1964), Vészi "Nähmaschine im Mondlicht" (1962) oder "Warum sagtet ihr nichts?" (1962), Salmons "Auf dem Weg zu uns selbst" (1963), Galambos' "Gottes herbstlicher Stern" (1962) oder, erweitert man den Kontext der Betrachtung, nicht selbständig erzählte Vorgänge und Konflikte wie etwa die Geschichte der jungen Arbeiter in "A négylábú kutya" (Mesterházi, 1961). Die Welt der materiellen Produktion als Bewährungsfeld, die Beziehungen, auf die die jugendlichen Ankömmlinge in ihnen treffen, als zu erreichende Norm²⁴ sind hier verhaltener anzutreffen, ebenso die Großprojekte des sozialistischen Aufbaus, an denen mitwirkend sich die Helden dieser Vorgangsfigur auch formen und in deren Gestaltung die Entwicklung und Gestaltung sozialer Beziehungen an der Basis unmittelbar nachvollziehbar ist.²⁵ Bei Vészi oder Salamon wird diese Welt der sozialistischen Arbeit hier zum Hintergrund eines komplizierten Selbstfindungs- und Selbstdefinierungsprozesses, in einer Weise, wie Ähnliches schon an den explizit analy-

sierten Werken erläutert wurde. Deutlich präsent ist dagegen die Frage nach persönlichem Glücksanspruch und Maß der Verantwortlichkeit des Individuums, verhandelt im Kontext zwischenmenschlicher Beziehungen, die hier den Zusammenhalt der Fabel liefern. "Pokoljárás" wieder wäre in diesem Zusammenhang die Geschichte einer (erneuten) Ankunft bei den eigenen Interessen, einer nunmehr bewuterten Einordnung in die Bewegung des Sozialismus. Hier (wie auch in den eben genannten Werken) kollidieren auch keine lehrbuchgerechten oder überschwenglichen Erwartungen mit der realen Welt des Sozialismus, an der die Figuren sich dann zu bewähren haben; es werden vielmehr "Fehlentscheidungen" - in der Welt dieses Romans wie auch in "Der Dunkle Engel" die Beteiligung der Figuren am Volksaufstand vom Herbst 1956, in der Konzeption der Werke: ihre Verstrickung in die "Konterrevolution" - zu überdenken aufgegeben und eine Neuausrichtung ihres Lebens gefordert. Galambos' Werk wiederum greift in einen früheren Problembereich innerhalb der Ausformung der von Schlenstedt beschriebenen Vorgangfigur zurück, es ist in diesem Kontext als die Geschichte eines äußerst problemreichen Lebendigwerdens im Hineinfinden in kollektive Lebenszusammenhänge wenige Jahre nach dem Krieg lesbar.

Da die angeführten ungarischen Prosawerke auf Repräsentanten der von Schlenstedt herausgearbeiteten Prozeßgestalten beziehbar sind, bedeutet freilich nicht, daß sie selbst in Ungarn typus- oder gar traditionsstiftend gewirkt hätten. Wurde in den "Wirkungsästhetischen Analysen" darauf hingewiesen, daß "keineswegs alle wichtigen Werke seit Beginn der sechziger Jahre diese Strukturen aufweisen", so wird der Leser feststellen, daß für die herauschälbaren Parallelen in der ungarischen Prosa der Satz überhaupt umkehrbar ist. Die Beschäftigung mit den entsprechenden Werken ist nicht durch ihre künstlerische Qualität, sondern durch das Interesse an Funktionsmechanismen der Literatur in den osteuropäischen sozialistischen Ländern, in diesem Falle die vorliegende kontrastive Fragestellung, motiviert.

Das zu Mesterházi und Moldova Gesagte verweist besonders deutlich auf die andersartige historische Situation, die Voraussetzungen und Umfeld der Literatur der sechziger Jahre in Ungarn bestimmte. Die Auseinandersetzung mit den Ereignissen von 1956, mit den damit verbundenen gesellschaftlichen und individuellen Konflikten, noch mehr aber mit dem historisch Vorausgegangenem (darin eingeschlossen mit den darin entwickelten literarischen Modellen) bestimmte Fragestellungen und Akzentsetzungen in der Prosa der

sechziger Jahre in sehr unmittelbarer Weise. Die "Überwindung des verkürzten Blicks auf die Übergangsperiode", wie sie Hartinger in der DDR-Literatur ab Mitte der sechziger Jahre beobachtet (HARTINGER 1977, 21), der Gewinn an geschichtlicher Dimension hat hier eine Eruption gesellschaftlicher Widersprüche im Vorfeld und zur Voraussetzung, die zwar "offiziell" tabuisiert bzw. nur in der erwähnten Weise dargestellt, andererseits aber auch nicht mehr aus dem Gedächtnis verdrängt werden konnte. Im Hintergrund des von Schlenstedt beschriebenen Modells des Umbaus und der Neuformulierung von Vorgangsfiguren stehen primär kontinuierliche Veränderungen im "Gegenstand Gegenwart" 25), eine "beginnende komplexe Evolution in stabilisierten Verhältnissen" (SCHLENSTEDT 1988, 7), innerhalb derer allmählich eine neue literarische Haltung entsteht, die mit der "Unruhe des freieren Blicks" charakterisiert wird.²⁶

In diesem Zusammenhang wird erklärlich, daß Eingliederungsprozesse im Sinne des beschriebenen Modells stärker problematisiert werden, da die Darstellungen hierher gehörender Vorgänge nicht mehr²⁷ jenen Grad der Modellbildung im Sinne des Begriffs der Vorgangsfigur erreichen. Ähnliches gilt für die Prozeßgestalt "Kampf um Produktivitätsfortschritt".²⁸ Stofflich und thematisch hierher Gehöriges wird häufiger in anderen Zusammenhängen verhandelt, nicht unbedingt deutlich abgehoben auch von Figuren der Eingliederung und des Produktivwerdens problematischer Helden.²⁹

Dagegen zeichnet sich in einigen Werken eine Polemik mit diesen Figuren, ein Problematisieren äußerlich gelungener oder zunächst gelungen scheinender Eingliederungen ab. Dies ist z.B. in mehreren der späten Prosaarbeiten Sarkadis der Fall. In "Im Sturm" (1955) leuchtet nach der dramatischen Rettung eines gekenterten Bootes auf dem nächtlichen See vor dem Ich-Erzähler noch einmal sein einstiger Lebensanspruch auf. Seine Pläne als Architekt, deren genaues Gegenteil er im täglichen Einerlei seiner Arbeit verwirklicht, erhalten symbolische Ausstrahlung. Angesichts dieser Realität seines Lebens investiert der Mann alle Kraft und Mittel in das abenteuerliche, Gefahr und persönlichen Einsatz gleichermaßen in sich bergende Leben auf dem Boot, in die Stunden des Ausbruchs in diese Welt. Während auf der Handlungsebene mit der Rettung der Schiffbrüchigen und ihrer Rückkehr in die Zivilisation des Seeufers das Geschehen seinen Abschluß findet, wird dem Erzähler bewußt, daß etwas in seinem Leben unwiederbringlich vorbei ist.³⁰ Ähnlich in dem kompositorisch weniger gelungenen und unvollendet

gebliebenen Kurzroman "Der Narr und das Ungeheuer" (1959). Die Hauptfigur, ein junger Arzt, empfindet Leere um sich. Er ist begabt, gutaussehend, alles wäre vorhanden, doch die erfolgreiche und anerkannte Arbeit in der Forschung befriedigt ihn nicht (aus der Figurenperspektive des Ich-Erzählers wird nur dieses subjektive Ungenügen mitgeteilt), er sucht nach Neuem, Anderem, versucht etwas zu finden, das ihn interessiert. Seine Umgebung wird zu seinem Spielzeug, er sucht den ernsthaften Reiz und findet nur das Spiel mit der Gefahr. - Grundsätzlich kann in diesem Kontext auch "Feigheit" polemisch verstanden werden. Auch hier ist jenes Moment des Aufleuchtens des Möglichen anzutreffen, der Leere der gegenwärtigen Daseinsweise, eines äußerlich erfolgreichen, anerkannten, in soziale Institutionen eingegliederten Lebens. Das Maß dieser Kritik von innen ist dadurch gegeben, daß die Darstellung hier auf Bloßstellung und Destruktion der Lebensform zielt. Für die literarische Produktivität dieser Herangehensweise spricht, da diese gleichsam abgebrochenen Geschichten, in denen die produktive Eingliederung der Figur in Prozesse des sozialistischen Aufbaus nicht (bzw. nur formell) gelingt, gelungener und künstlerisch gültiger sind als die eingangs genannten Vertreter des Einordnungstyps.

Ähnlich wird auch in Somogyi Tóths "Du warst ein Prophet..." eine Form äußerlich gelungener Einordnung destruiert, Momenten ihrer Genese nachgegangen. Grundsätzlich läßt sich auch die Bilanz vertaner Möglichkeiten, die Fejes "Schrottplatz" anstellt, so zuordnen. Eine spätere Aufnahme des Ansatzes bedeutet Kertész' "Das verschenkte Leben des Ferenc Makra" (1971).

Stärker läßt sich unmittelbar Vergleichbares wieder ausgehend von den Vorgangsfiguren der "Bilanz eigener Geschichte"³¹ und des "Herausfalls aus der Welt der Gewöhnungen"³² ausmachen. Neben den eben erwähnten Werken, zum Teil ähnliche Fragestellungen anders akzentuierend, konstituiert sich ein Typus, der Momente beider in sich vereinigt, wobei Strukturen des "Herausfalls" besonders in den Vordergrund treten. Sie lassen sich als Züge eines Modells der "Selbstbefragung" zusammenfassen. Anhand mehrerer Werke besonders der frühen sechziger Jahre läßt sich ein solcher Typus herausarbeiten: Im Mittelpunkt steht ein Künstler, Politiker, Publizist, ein Mann (in der Regel) der Öffentlichkeit, 40 bis 50 Jahre alt, der durch ein unerwartetes, den Rahmen des Normalen überschreitendes Ereignis mehr oder weniger nachhaltig aus seinen üblichen Alltagsabläufen herausgerissen wird und sich dazu aufgefordert sieht, sein Leben zu überdenken.

Diese Bilanz - in der Regel von Ich-Erzählern vorgenommen - führt zur Rückbesinnung auf die früher so klar scheinenden und mit so großem Einsatz vertretenen Ideale, der Held trifft einen Entschluß, nach dem er sein Leben künftig gestalten will. Dieser Vorsatz ist praktisch von unterschiedlicher Relevanz, die Spanne reicht von der inneren Neubesinnung und dem Entschluß zu einer bestimmten Handlung bis zu einer grundsätzlichen Infragestellung des Lebens der letzten Jahre. Die Realisierung des Vorhabens bleibt der Zukunft vorbehalten, Elemente der Geschichte oder Mitte symbolischen Charakters verleihen ihr aber Gewißheit. Beispiele hierfür sind neben Darvas' Buch "Sonntags regnet es immer" (1968) von Ferenc Molnár, Lajos Mesterházi "Der vierbeinige Hund" und "Alter der Unschuld". In letzterem ist die Zentralfigur jünger und zudem eine Frau. (Interessanterweise ist ihr nicht unmittelbar "öffentliche Wirksamkeit", sondern "Helfen" als Bewährungsfeld zugeordnet. Sie hat sich auch dieses Feld überhaupt erst wieder zu erobern und gewinnt dabei in einem konkreten Umfeld auch ein wenig öffentlichen Einfluß, eine Konstellation, die freilich der gesellschaftlichen Realität entsprechen mag.)

Nähe zu solchen Strukturen, ein Ansatz zur Figur des "Herausfalls aus der Welt der Gewöhnungen" läßt sich auch in Feketes "Die treue Frau..." beobachten. Sowohl die mit einem unerwarteten, spontanen Ausbruch aus der Welt des Gewohnten endende Entwicklung Östörs als auch die schließlich retardierende der Ehefrau bauen auf einem derartigen Grundanliegen auf. Allerdings wird hier erzählerisch keine Figur der Selbstbefragung aufgebaut und auch werden nicht frühere Grundorientierungen bestätigt und ausgebaut, sondern mit begrenztem Vorwissen des Erzählers bevorzugt von außen Gedankengänge und vor allem ziemlich spontan von den Ereignissen provozierte Entscheidungen namentlich des Mannes mitverfolgt. Im Unterschied zu den Intellektuellen-Gestalten der schon erwähnten Werke handelt es sich hier um eine Figur, die gerade erst zu erwachen beginnt, herausfordert eben durch die praktisch den Rahmen des Üblichen überschreitende Situation.

Von hier aus gesehen können die schon erwähnten Typen des Problematisierens zunächst gelungen scheinender Eingliederungen auch als Vorläufer dieses Typs gesehen werden. Auf der Ebene des erzählten Geschehens wird dort ein negativer Befund gegeben, die Wendung in den neuen Entschluß

findet nicht statt ("Im Sturm", "Feigheit"), bzw. der Vorgang führt in die indirekte, aber gewußte Selbstvernichtung der Persönlichkeit ("Der Narr und das Ungeheuer", "Du warst ein Prophet..."), schließlich sogar in den Freitod ("Makra"). (Es sei hervorgehoben, daß diese Bezüge in erster Linie gemeinsame strukturelle Momente hervorheben sollen.)

Mit dem Unterschied, daß ein zurückgelegter Lebensweg Bestätigung findet, kann auch Mesterházi fiktive Lebens- und Epochenbilanz "Mannesalter" diesem Typus der "Selbstbefragung" zugerechnet werden. Der Impuls für die Zukunft verteilt sich hier auf die vorläufige Rechenschaftslegung des Helden über sein Leben, das Eingeständnis notwendiger Einseitigkeit und notwendiger Fehler, und auf die Figur des Sohnes, der sein Talent unmittelbarer nutzen können und hier quasi zum Träger jener "Zukunftsentscheidung" des Modells wird. Der hier als "Selbstbefragung" bezeichnete Typ oszilliert also zwischen einer persönlichen Gewissensprüfung und einer die Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte einschließenden Bilanz.

Diese Werke widerspiegeln, um mit Schlenstedt zu sprechen, ein gewisses Niveau des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft und der Entfaltung ihrer Entwicklungswidersprüche, das eine sozialismusinterne Diskussion über diesen Stand und über resultierende Aufgaben vermittels der Literatur möglich und notwendig macht. Es erfolgt eine Überprüfung des Standortes, vorgenommen im Bewußtsein der Akteure. Auffällig ist die große Kraft, die in diesen Werken dem Gewissen und der kritischen Selbstprüfung der Helden zugesprochen wird. Sie ist m.E. auch Reaktion auf soziologistische Theorien und Schreibmuster des vergangenen Jahrzehnts. Vor allem aber findet hier die persönliche und politische Bilanz einer bestimmten Gruppe von Schriftstellern - sowohl Darvas als auch Mesterházi und Molnár waren nicht nur Schriftsteller, sondern auch Funktionäre, Politiker, Diplomaten und hatten oft zwische beidem Alternativentscheidungen zu treffen. In der Einzeluntersuchung der Werke konnte zudem gezeigt werden, wie innerhalb des neuen kompositorischen Modells ideologische Vorgaben letztlich wieder rekonstruiert und in ihre Rechte eingesetzt werden - auf Kosten des literarischen Werts solcher Texte.

So ist auch zu fragen, ob für das sich in ihren Werken abzeichnende Modell der "Selbstbefragung" nicht überhaupt diese biographischen Eigenheiten typusprägend sind. (Interessant ist freilich, daß Werke vom Typus der

"Lebensbilanz" um die Mitte der sechziger Jahre in den Literaturen der meisten sozialistischen Länder auftauchen. Trotz der Probleme kategorialer Eindeutigkeit bei dem Versuch, literarische Erscheinungen zu erfassen, die traditionell von spezialisierten Fachrichtungen untersucht werden, ist das sich in entsprechenden Beschreibungen abzeichnende Ausmaß der Gemeinsamkeiten in der Anlage erstaunlich.³³⁾

Diese Ergebnisse der Suche nach Entsprechungen zu dem beschriebenen Modell legen nahe, daß der Verlauf der politischen Geschichte in Ungarn dazu führte, daß in der von Schlenstedt in der DDR-Literatur herausgearbeiteten Vorgangsfigur der "Bilanz" potentiell enthaltene Themen hier meist "aufgesplittert" und einzeln abgehandelt wurden, weil die bei konsequenter Behandlung in eine Vielzahl von Problemen mündeten, die bei umfassender und übergreifender Behandlung ein episches Großunternehmen wie etwa Dérys vorliegende Werke des Zyklus ' "Antwort" erforderlich gemacht hätten. Allein schon an den Ereignissen von 1956 konnte in den sechziger Jahren wohl keine Lebensbilanz einer Figur in reiferem Alter vorbeigehen. Dies in den Rahmen der Frage nach dem Sinn oder wenigstens des Sinnerfülltheit individuellen Lebens, nach der Realität der Ideen im Alltag, der Bewährung der eigenen Ideale im Leben u.dgl. gestellt bedeutet dann aber eine Fülle von konkreten Fragen nach historisch und in den individuellen Entscheidungen Möglichem und Notwendigem, nach Handlungsfähigkeit und Verantwortung in diesem Zusammenhang. Aus der Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der jüngsten Geschichte, aber auch aus der Auseinandersetzung innerhalb der Literaturtheorie und -grammatik gespeist, wandte sich zudem das Interesse der Autoren stärker der Faktizität der Wirklichkeit, den in der Realität unmittelbar aufspürbaren Zusammenhängen zu ("Zwanzig Stunden" ließe sich hier ebenso anführen wie "Der Tod des Athleten"). Von diesen Fragestellungen, vom Verlauf ihrer literarischen Umsetzungen her ist wiederum verständlich, daß Momente des "Herausfalls" den genannten Modellen bzw. Werken gegenüber keine derart polemisch-umstrukturierende Rolle mehr gewinnen konnten, frühe Ansätze finden sich schon zu Beginn des Jahrzehnts und gehen auch deutlich in den beschriebenen Typ der "Selbstbefragung" ein.

Geht man von der in der DDR-Literatur zu beobachtenden Bilanz-Figur aus, so weist unter den zur Debatte stehenden ungarischen Prosawerken "Mannesalter" die größte Nähe zu diesem Typus auf. Die anderen Werke,

so auch "Trunkener Regen", zeigen demgegenüber deutliche Abweichungen³⁴. Im Mittelpunkt steht das Überprüfen der Lebensziele, der tatsächlich praktizierten Maßstäbe. Wo in diesen Büchern wiederum die Figuren zu Recherchen in die Realität aufbrechen, ist es eine individuelle Gegenwart, die erkundet wird - nicht so sehr die Geschichte des Landes. Deren Erforschung bzw. die Erforschung einzelner Momente letzterer ist eher für einen Teil der sogenannten "Fahndungsromane" ("oknyomozó rgegények") konstituierend, ohne jedoch dort zum Geschichtsroman sich auszudehnen - sie bleibt auf den "Fall" und dessen So-Sein beschränkt und gewinnt ihre Produktivität oft gerade aus der konsequenten Außensicht des Erzählers auf die Ereignisse. Einen anderen Vorstoß in diese Richtung unternimmt die hier nicht berücksichtigte Soziographie, die in den sechziger Jahren einen erneuten Aufschwung erlebte. Vorläufig kann also auch hier festgestellt werden, daß "Aufgaben", daß Vorstöße in Richtung bestimmter Realitätsbereiche, Lebensprobleme, aber auch in Richtung des Erarbeitens bestimmter Gestaltungsmittel und Haltungen ("Reflektiertheit steht gegen Naivität" (SCHLENSTEDT 159), die sich in der DDR-Literatur jeweils in bestimmten Vorgangsfiguren zusammenschließen, in der zeitgleichen ungarischen Literatur innerhalb des Gattungsfeldes Prosa zum Teil von Typen geringeren Allgemeinheitsgrades und auch innerhalb verschiedener Genres angegangen wurden.

In dieser Hinsicht hat das Bild wieder Ähnlichkeit mit einem Zustand, den Schlenstedt zehn Jahre später für die Entwicklung der DDR-Literatur seit den siebziger Jahren, einsetzend Ende der sechziger Jahre, konstatiert. Figuren der beschriebenen Komplexität entstanden hier nicht mehr, "keine neue Große Geschichte", wie es nunmehr heißt, "es entwickelte sich vielmehr die Struktur des großen Nachdenkens." Als Entstehungs- und Funktionszusammenhang dieses literarischen Prozesses wird ein "Zwang zur Selbstbefragung und Selbstkritik" benannt, der sich, nicht unmittelbar deckungsgleich mit politischen und ökonomischen Zsuren, in der Geschichte dieser Gesellschaft herausgebildet hatte, "eine Mentalität, die zu neuer Verständigung aufrief über den Sinn individuellen und kollektiven Tuns, über das Erreichte und Nichterreichte" (SCHLENSTEDT 1988, 8,9). Derartige Züge der literarischen Entwicklung sind auch in den oben niedergelegten Beobachtungen zur ungarischen Prosaliteratur der sechziger Jahre anzutreffen. Einiges (ein Rückgang an direkt-operativen Momenten, an unmittelbarem Ins-Bild-Setzen gesellschaftspraktischer Aufgaben, auch die mit einem Wort von

Ch. Wolf festgehaltene "Gewöhnung an das 'nüchterne Licht wirklicher Tage und Nächte'"; unterschiedlichste Verfahren der Öffnung des Zugangs zur Wirklichkeit) ist hier deutlich präsent, andere von Schlenstedt herausgehobene Momente dieses (für ihn bis in die Gegenwart reichenden) Prozesses, besonders ein zunehmender Ausbau artifiziieller Elemente, Ausdifferenzierung formaler Möglichkeiten und dezidierte Suche nach spezifisch literarischen Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten, das deutliche Eingehen auf die in Anlehnung an V. Braun mit dem Bild des 'gebremsten Lebens' umrissene Problematik, sind, namentlich in den hier direkt untersuchten größeren Prosaformen, deutlicher in den siebziger Jahren zu beobachten. (Eines der ersten Werke, in denen die Erfahrung der Zuständlichkeit individuellen Lebens thematisiert, die Verwaltung und "institutionelle Beglückung" der Individuen kritisiert wird, Konráds "Besucher", bezeichnet zugleich die qualitative Differenz zu dem umrissenen Stand literarischer Diskussion.)

Momente der gesellschaftlichen Entwicklung, auf die Schlenstedt im Zusammenhang mit diesem Nichtentstehen einer neuen 'Großen Geschichte' in der DDR-Literatur hinweist, sind auch hier festzustellen. Die Bezüge, die er angesichts jenes Zwangs zu Selbstbefragung und Selbstkritik herstellt, sind ähnlich strukturiert wie das bezüglich der Modellbildungsprozesse in der ungarischen Prosa der sechziger Jahre bereits Gesagte. Als wesentlich erweist sich der Widerspruch zwischen geschichtlicher und individueller Zeit, zwischen realer Entwicklung der osteuropäischen Staaten und den utopischen Zielen der kommunistischen Bewegung, ein Nachdenken angesichts der konkreten Formen der Aufhebung und Neusetzung von Widersprüchen in diesen Gesellschaften.³⁵ Das Ausloten des in solchen "Menschenwelten" immanent Möglichen erweist sich offensichtlich als ein verbreitetes Moment des Funktionsverständnisses in diesen Perioden der Literaturentwicklung, ohne daß sich in der Darstellung solcher Erfahrungen ein Grundvorgang einer Prozeßgestalt abzeichnete bzw. sich in bezug auf Erfahrenes oder Denkbare ein allgemeiner verbreitetes, bildkräftige Gestalt gewinnendes Modell herauskristallisierte.

Die Arbeiten Schlenstedts wurden so ausführlich herangezogen, weil sie über allgemeine Tendenzfeststellungen hinaus namentlich für den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit ein begrifflich sehr genaues Modell komplexer Verläufe der Literaturentwicklung und darin besonders des Umbaus von Strukturen auf der Ebene der Werke als jeweiliger Vermittler

dieses Prozesses geben. Denn vergleichende Überlegungen sind nur sinnvoll, wenn Funktionalität und Verbreitung jeweiliger Merkmale und Erscheinungen nachvollzogen werden können. Daneben ließ die Affinität des Modells zum Thema dieser Untersuchung und der vorgenommenen Materialauswahl den Bezug sinnvoll erscheinen. An Ergebnissen anderer Aufsätze und Studien zur DDR-Literatur läßt sich das auf dieser Grundlage gewonnene Bild stützen. Die Entwicklung der Formen des Erzählens in der DDR-Literatur der fünfziger und sechziger Jahre etwa, von der ausgehend sich die oft erwähnte Subjektivierung des Erzählens ebenfalls beschreiben ließe (RICHTER u. Koll. 1979, SCHANDERA 1984) zeigt Parallelen zu dem zur ungarischen Prosa Ausgeführten, der beschriebene Verlauf erweist sich als ähnlich motiviert.³⁶ Angesichts der Vielfalt der beiderseits realisierten Darstellungsmöglichkeiten, als deren "sinnfälligstes Merkmal" sich "der Verzicht auf die Verwendung verborgener und allwissend-überschauender Erzähler zugunsten von Ich-Erzählern oder anderen ausgeprägten Erzählmedien" erweist, "die sich mehr oder minder deutlich bemerkbar machen und oft reflektierend am erzählten Geschehen teilnehmen, wenn sie es nicht überhaupt erst... konstituieren" (RICHTER u.Koll. 1979, 155), kann hier zur Illustration nur auf die ausgehend von den Einzeluntersuchungen der ungarischen Werke getroffenen Zusammenfassungen verwiesen werden; die eingehendere Behandlung dieser Ebene würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Gegenüber diesen in ihrem Großverlauf ähnlichen Entwicklungen soll dagegen abschließend noch auf ein weiteres Moment möglicher Differenzierung eingegangen werden.

H. Kaufmann, dessen Überlegung, manches deute darauf hin, "daß die situationsbestimmenden Merkmale in der literarischen Landschaft eines Landes besser eingesehen werden können, wenn die Betrachtung nicht auf dieses beschränkt bleibt und daß umgekehrt die so über ein Land gewonnene Einsicht auch darüber hinausreichende Bedeutung hat" hier zur Motivation dieser Überlegungen zitiert werden könnte, sprach in diesem Zusammenhang auch die Vermutung aus, daß die die Entwicklung der DDR-Literatur seit den sechziger Jahren hauptsächlich bestimmenden politischen und kulturellen Faktoren "auch in den Literaturen anderer europäischer sozialistischer Länder durchschlagen, wenngleich modifiziert durch Spezifika der literarischen Tradition und des tradierten Verständnisses von der Funktion der Literatur" (KAUFMANN 1981, 8, 13). Während die thesenartig angeführten Zusam-

menhänge zu bestätigen sind, deuten die von ihm angeführten Tendenzbeobachtungen in den entsprechenden Erscheinungen auf gewisse Phasenverschiebungen hin. Dies betrifft die Sujetentwicklung und die Dynamik der dargestellten Welten. Wenn zur Literatur der siebziger Jahre hervorgehoben wird, daß letztere "in auffallendem Unterschied zu den literarischen Neuan-sätzen der frühen sechziger Jahre" nicht mehr gebunden sind an rasche progressive Veränderungen, die in der Darstellung erscheinen bzw. über sie vermittelt gefordert werden (KAUFMANN 1981, 11), so trifft dies, wie gezeigt wurde, auch für die Mehrzahl der untersuchten ungarischen Werke aus den sechziger Jahren zu. Das Problematischerwerden der Erwartung, "die Gesellschaft sei in ihrer Grundstruktur fortwährend rasch in Veränderung begriffen und veränderbar", von Kaufmann für den neuen Zustand festgestellt (13), war auch in die Voraussetzungen der moralischen Fragestellung der ungarischen Prosa der sechziger Jahre eingegangen. Gleiches gilt für die Neigung zur Wahl "viel enger eingegrenzter Sujets"(14), auf die im Kontext der Vorgangsfiguren nicht ausführlicher eingegangen wurde. Interessant ist dabei die Wirkungsstrategie, auf die in deren Wandel hingewiesen wird. Es handelt sich nicht allein um die Breite des gesellschaftlichen Panoramas, das dem Leser vor Augen geführt wird. In den sechziger Jahren dienten 'große Aufrisse und weite Durchblicke' dazu, "die Gesellschaft der DDR als ein durchschaubares und durchschautes Ganzes in seiner Bewegung erscheinen zu lassen und als eine Welt, die im Ergebnis der Tätigkeit der geschilderten Personen und solcher, die sind wie sie, entsteht", seit den siebziger Jahren werde dagegen die Vorstellung von der "dem Zugriff des Tüchtigen unbegrenzt offenstehenden Welt mit Fragezeichen versehen und in die Krise ge-bracht" (KAUFMANN 1981, 14/15, 16). Diese Sujetverengung setzt in der unga-rischen Prosa offensichtlich früher ein, zumindest in dem von Kaufmann beschriebenen Sinne der Abkehr von der "Königsebene", des unmittelbaren Einsichtigmachens sozialer Großmechanismen (15). Dies erklärt auch, nunmehr von der Ebene sich wandelnder Wirkungsstrategien her, in einem weiteren Zusammenhang die auf der Suche nach den Figuren der Ankunft und des Kampfes um Produktivitätserweiterung gemachten Beobachtungen.

Das Zitierte verweist - absichtlich - auch auf die Problematik der Bestimmung eines eindeutigen "Früher" und "Später" in derartigen Vergleichen. Über ihren Kontext in jeweiligen Funktionssetzungen und allgemeineren

Wirkungsstrategien hinaus sind entsprechende Erscheinungen kaum miteinander identifizierbar, ihr formales Vorhandensein wiederum sagt noch nichts über ihre Gerichtetheit und begündet noch keine literarische Leistung. Ziel dieser Ausführungen war es, im Vergleich mit durchaus ähnlichen literarischen Erscheinungen das spezifische Bedingungsgefüge des untersuchten Abschnitts des Literaturprozesses, die Eigenart des primär diachron beschriebenen Zustands weiter zu erhellen. So stellen diese vergleichenden Überlegungen, die in diesem Kontext keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können, in erster Linie ein Angebot zur Diskussion dar.

Anmerkungen

Anmerkungen zum 1. Kapitel

- 1 Die entsprechenden Arbeiten beider bildeten wesentliche Bezugspunkte in der Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsmaterial. Der Standpunkt hinsichtlich der Gegenstandbestimmung literarischer Aneignung kann inzwischen als weitgehend anerkannt gelten. So spricht Schober von dem "Verhältnis des Menschen zur Welt unter dem Aspekt der Bedeutung dieses Verhältnisses für sein geistiges Sein, sein moralisches Antlitz, seinen emotionalen Reichtum, für sein im wahrsten Sinne des Wortes menschliches Wesen" (SCHOBER 1982, 26), Naumann von der "geschichtliche(n) und natürliche(n) Wirklichkeit in bezug auf den Menschen" (Naumann 1976, 49). In diese Richtung zielt auch das Verständnis des Gegenstandsbezuges bei Franz (FRANZ 1983,1984), ebenso die Ausführungen in "Ästhetik der Kunst" (PRACT 1987, 389-451, 523- 613).
- 2 MEW Bd. 13, S.632
- 3 In einer späteren Arbeit wird diese Benennung auch von Heise aufgegriffen. Im Unterschied zu Schlenstedts negativer Bezugnahme auf theoretische Erkenntnis wird dort diese "- immer historische - Menschenwelt..." von der "Gesellschaft als übergreifende Einheit von Subjekt und Objekt der Poesie, die das Werk und dessen Kommunikation einschließt" her bestimmt (HEISE 1986, 1341) "Der objektive soziale Lebensprozeß, sein Getätigt-, Erfahren- und Kommuniziertwerden durch die realen Individuen gibt der Poesie ebensosehr den allgemeinsten Gegenstand, wie die Stoffe, das Vorstellungs- und Sprachmaterial, das sie formt - und schließlich ihren eigenen Funktionszusammenhang: ihr spezifisches Leben!"
- 4 vgl. GR 387/388
- 5 vgl. dazu auch GR 595/596

- 6 Im Zusammenhang mit der jüngeren DDR-Literatur geht Schlenstedt ausführlich, auch die normativen Implikationen der traditionellen Begrifflichkeit (Epik) kritisierend, auf diesen Zusammenhang ein (SCHLENSTEDT 1981, 255-230). Im Kontext der ungarischen Literatur reflektiert dies z.B. STUDIA POETICA 1980, 3-4).
- 7 Naumann stellt diesen Übergang im Spannungsfeld von werkorientierter und primär literaturgeschichtlich orientierter Herangehensweise folgendermaßen dar: "Demnach lassen sich die literaturgeschichtlichen und die werkorientierten Aktivitäten als Operationen auffassen, die mit unterschiedlichen Methoden das gleiche Ziel verfolgen: Von Bezugssystemen aus, die objektiv in den Struktur- und Entwicklungsformen des gesellschaftlichen Bewußtseins (und über dieses im geschichtlichen Sein der Menschen selbst) verankert, daher stets auch weltanschaulich motiviert und demgemäß strittig sind, sind Texte im Hinblick auf ihr 'Bedeutendes' zu analysieren, zu erläutern und zu bewerten und sie damit als Werke (im positiven wie im negativen Sinn) 'bedeutend' zu machen, wobei die Literaturgeschichte ihre Bedeutsamkeit auf der Achse der Diachronie akzentuiert und die Interpretation in einem zusätzlichen selektiven Verfahren diejenigen aussondert, die auf der Achse der Synchronie einer ästhetischen Beziehung wieder zugänglich und damit der Geschichte (z.B. als 'Erbe') durch den Gewinn neuer Bedeutsamkeit wieder einverleibt werden sollen. (...)" (NAUMANN 1984, 218)
- 8 "Erzählte Welt" wird als das ideelle Bezugsobjekt verstanden, das in der Lektüre vom Leser mit dem Werk, als gleichsam hinter diesem stehender bzw. vorgestellter (also wiederum in einem doppelten Kommunikationszusammenhang situierter) Gesamtzusammenhang von dessen Welt, geschaffen wird. Die Formel wurde in Abgrenzung von der der "epischen Welt" mit deren implizierter Genrenorm geschaffen. Sie zielt inhaltlich auf das, was in Schlenstedts Begrifflichkeit als auf der Grundlage einer literarischen Darstellung entstehende ideelle Präsentation erscheint. (SCHLENSTEDT 1981, S. 152-160) Was im Ergebnis der Lektüre entsteht, wird dort folgendermaßen beschrieben: " Aufgrund beson-

derer sprachlicher Leistungsfähigkeit läßt der Text ideelle, meist prozessuale Präsentationen entstehen, denen der Leser, der die gebotenen Informationen optimal nutzt und dabei das Vermittelte totalisiert, den Charakter von individueller Kontur und von Gegenwärtigkeit gibt." In diesen Präsentationen "erscheinen über gestische Dialoge und Monologe Gestalten als agierende Personen und als von ihnen gebildete Konstellationen, Konfliktsituationen, Handlungen; es treten über eine erzählende Rede Gestalten hervor, die dominant von außen gegeben sind: Personen, Situationen und Verhältnisse, Handlungen und Abläufe, in denen eine vielfältige Welt der Gesellschaft oder der Natur ins Spiel kommen kann; oder es entstehen über die Bewertung eines Textes äußerer Sprache Gestalten eines dominant inneren Zustands oder Vorgangs, einer emotional-gedanklich bewegten beziehungsreichen Subjektivität, die sich an der eigenen Natur wie an äußeren natürlichen und gesellschaftlichen Gegenständen abarbeitet, welche so ins Spiel der Darstellung gezogen werden. (...) (SCHLENSTEDT 1981, 152/153)

- 9 Das Hauptaugenmerk ist dabei auf den Nachvollzug jenes Zusammenhangs gerichtet, den H. Richter in seinem Aufsatz "Zur Funktion des Erzählers" von der Seite des Schaffensprozesses her folgendermaßen auf den Punkt brachte: "Das Erzählen wird als das Entdecken und Verwirklichen des dem jeweiligen Gegenstand und Anliegen gemäßen Blickwinkels und der ihnen entsprechenden Gestaltungsart zu einem jedesmal neu zu lösenden Schaffensproblem des einzelnen Autors, der durch das Finden einer echten Lösung das Seine beiträgt, zum Fundus der allgemein verfügbaren Möglichkeiten und Techniken erzählerischer Weltaneignung" (RICHTER 1979, 29). Es geht also im Kontext der vorliegenden Untersuchung primär um das Erfassen dieser individuellen Lösung, das hier als Grundlage für den Zugang zum Werk verstanden wird. Eine explizite Auseinandersetzung mit verschiedenen normativen Vorstellungen (etwa in Richtung der von Lukács einst aufgeworfenen Alternative "Erzählen oder Beschreiben", der Frage nach grundsätzlichen ideologischen Implikationen einzelner Erzählweisen oder etwa notwendigen Formen wertender Anwesenheit des Autors im Erzählvorgang) und theoretischen Ansätzen, auch mit in jüngster Zeit in der DDR dazu vorgelegten

Arbeiten, kann im Zusammenhang dieser Arbeit nicht geleistet werden. Wegen dieses speziellen Interesses stützt sich die verwendete Terminologie dabei weitgehend auf Stanzel, besonders auf den in der "Theorie des Erzählens" dargelegten Systematisierungsvorschlag (STANZEL 1985), der ein zur Beschreibung der anzutreffenden Phänomene gut nutzbares begriffliches Inventar bereithält.

- 10 Die Position des realen Autors im Unterschied zu Standpunkten des Erzählers dessen "Funktionär" im Werk.
- 11 Der im Werk geronnene Bezug auf den vom Autor anvisierten, vorgestellten Leser. In Anlehnung an Naumann wird hier im Unterschied zum wirklichen Leser der vom Autor im Schreibakt (in höchst unterschiedlicher Form) antizipierte zukünftige Leser, dessen Präsenz die Gerichtetheit des Vorgangs bedingt und der "als Steuerungselement im Schaffensprozeß wirkt", als Adressat verstanden. Im kommt eine Vermittlerrolle zwischen Werk und wirklichem Leser zu. Nach Naumann tritt dieser Adressatenbezug im Werk "in den Mitteln in Erscheinung, die der Autor eingesetzt hat, um dem gedachten Leser eine Orientierung innerhalb der Welt zu ermöglichen, die im Werk dargestellt ist, und um seine Haltung gegenüber dem Werk und den in ihm dargestellten Vorgängen zu fixieren." Er betrifft "die Strategie..., die den tatsächlichen Leser dazu veranlassen soll, mit dem Werk in der von ihm gewünschten Weise zu kommunizieren." (NAUMANN 1984, 145, 146)
- 12 Um es ganz deutlich auszudrücken: sie lassen sich nicht auf "positive" oder "negative" Sichtweisen reduzieren. Auch "Anspruch" und "Rücknahme von Erwartungen" o. dgl. bilden formal keinen Bezugspunkt, da z. B. die Rücknahme von Illusionen zugleich Realitätsgewinn und Konkretisierung der in Rede stehenden Ansprüche sein kann.
- 13 Die ausdrückliche Formulierung von Beobachtungen hinsichtlich derartiger Strukturierungen von Darstellungswelten und ihrer Mutationen ist nicht nur zur Erfassung der Binnengliederung literarischer Prozesse anregend. Sie ist zudem in bezug auf kontrastive Fragestellungen interessant. In welchen Konfigurationen und bis zu welchem Allgemeinheitsgrad sie entstehen und als wie stabil sie sich

erweisen (bzw. in welchem Umfang sich die literarische Produktion bereits hier als heterogen erweist, vgl. SCHLENSTEDT 1979, 161/162) wäre zu fragen. Einige Studien, die Vergleiche der Literaturen sozialistischer Länder anstellen, legen nahe, daß einzelne Muster größere Verbreitung gefunden bzw. eine mehrfache Genese erfahren haben (BERNSTEJN 1980). Angesichts des jeweiligen Korpus der Untersuchungsobjekte und methodischer Probleme wären solche Hypothesen jedoch noch kritisch zu überprüfen. Entsprechende Vermutungen legen daneben aber auch Einzeluntersuchungen zu Literaturen sozialistischer Länder nahe (KASPER 1966, KASPER 1978), mitunter werden sie in solchem Zusammenhang von den Autoren ausdrücklich angestellt (MATTUSCH 1985, 8, 185; KAUFMANN 1981, 18-24). Darauf wie auch auf die konkrete Ausgestaltung des Schlenstedtschen Modells wird später noch im Einzelnen zurückzukommen sein.

- 14 Ausdrücklich auf diese Periode bezogen äußert sich dazu ausführlicher BÉLÁDI 1986, 96-102.
- 15 So z.B. POMOGÁTS 1982, 12-17, 52; TARIÁN 1984, 425/426; SZABOLCSI 1984, 9-49; SZKÁROSI 1978, 246; BODNÁR 1981, 145/146; BÉLÁDI 1969, 381-447; ALMÁSI 1969, 355-381; HEGEDŰS G. 1966, 21-29; KLANICZAY 1966, 25-28; TAMÁS 1966, 27-28.
- 16 So wird in "Literatur im Wandel. Entwicklungen in europäischen sozialistischen Ländern" überhaupt von zwei Großperioden ausgegangen, einer "Übergangsperiode" und einer "Literatur der entwickelten sozialistischen Gesellschaft" (LITERATUR 1986, 5-7, 11-26). "Begrift man die Literatur als Faktor des einheitlichen revolutionären Prozesses, so ist sie auf die wirkliche Bewegung des Sozialismus zu beziehen und also auch im Zusammenspiel mit der Gesellschaftspraxis zu sehen", heißt es dort zur Bestimmung des Bezugssystems (15). Wenn dieser "Verzicht auf eine literaturimmanente Periodisierung" (15) auch hauptsächlich zum Abstecken eines Rahmens für kontrastive Untersuchungen zweckmäßig erscheint, macht diese Periodisierung doch gerade die Schwierigkeit deutlich, einen nicht primär literarischen Bezugspunkt für einen weiteren Einschnitt innerhalb eines hinsichtlich seiner sozial-

ökonomischen Grundzüge unabgeschlossenen Prozesses zu bestimmen.

- 17 "Schön wäre es", setzt BÉLÁDI weiter hinten fort, "wenn diese zwei Zweige: die Literatur als wachender nationaler Geist, als Hüter des ethnischen Gewissens, und die Literatur als Text, als sich selbst ausweisende sprachliche Struktur, ironische Paraphrase - einander nicht in der fernen, sondern in der in Reichweite liegenden Zukunft begegnen würden, ja wenn sie im Geist der Berufung und in ihrem Kunstcharakter verschmelzen würden." (BÉLÁDI 1986, 106)
- 18 vgl. dazu POMOGÁTS 1982, 46, 133-137; Szabolcsi in IRODALMI 1981, 148-159; dt. SZABOLCSI 1984, 25-30; LÜCK 1986.
- 19 BÉLÁDI 1976, dt. zit. nach ROMAN, S.125
- 20 "Der Eindruck eines Mangels, der gegenwärtig häufig empfunden wird, rührt daher, daß wir solche Ergebnisse erwarten, wie sie die aus einem Nachholebedürfnis entstandenen Werke in den sechziger Jahren darstellten, entweder ganz direkt, oder indem wir die damals entstandenen Romane als starre Norm auch an die heutigen anlegten", heißt es dort weiter. "Die meisten Mißverständnisse wurden vielleicht dadurch hervorgerufen, daß wir ungeduldig auf eine Synthese drängten, in der Hoffnung, daß nach der Terrainerschließung der sechziger Jahre die Situation für die Geburt des großen, überschauenden, die Wirklichkeit unserer Epoche treu widerspiegelnden Romans reif geworden sei", daß "aus der Verschmelzung von Faktizität und Subjektivierung die große Synthese entstehen müßte." (ROMAN 158)
- 21 Die Methode der "Gipfelbetrachtung" verbietet sich in diesem Kontext von selbst. Eine solche Vorgehensweise reduziert die Literaturgeschichte leicht auf die Momente, die sich vom Standpunkt der Nachwelt und der ihrer Kunsterfahrung zugrundeliegenden ästhetischen Kultur als gültig erwiesen haben. Zudem birgt sie die Gefahr, andere Charakteristika des Literaturensembles, in dem diese in den Kanon der Überlieferung eingegangenen Werke neben anderen entstanden, zu verkennen. Gerade wo sich über die gesellschaftliche Charakterbestimmtheit literarischer Widerspie-

gelung (SCHLENSTEDT 1981, 139-151) im Werk Aspekte der sozialen Funktionssetzung einzelner Genres verselbständigen, sind in Ergänzung zu jenen später vielleicht höher bewerteten Arbeiten oft interessante Aufschlüsse zu gewinnen. (Exemplarisch zu verfolgen ist das z.B. bei BALET/GERHARD 1976) Einsichten in literarische Prozesse vermitteln oft auch die von den Zeitgenossen nicht zwangsläufig geringer geschätzten Werke ähnlich ambitionierter Autoren. Da bei der Frage nach der in Literatur manifestierten Sicht auf historisch produzierte Möglichkeiten individueller Entwicklung in der Spannung zwischen Befund und idealisiertem Selbstbild immer auch programmatische Entwürfe zur Debatte stehen, ist dieser Aspekt unbedingt mit zu berücksichtigen. Ebenso motivierte die Suche nach werkübergreifenden Zusammenhängen die Beschäftigung mit einer möglichst vielfältigen Materialgrundlage.

Anmerkungen zum 2. Kapitel

- 1 Entstanden 1958-60. Vgl. Sarkadi Imre: *Párbeszéd az idő dolgai-ról.*- Budapest, 1987.- 331 S.
- 2 "A Gyáva": wörtlich der Feigling/die Feige.
- 3 Seitenangaben im folgenden nach SARKADI 1979. Deutsch nach der Übersetzung von Ita Szent-Iványi (SARKADI 1972). - Hier wie im folgenden beziehen sich alle Seitenangaben auf das jeweils zugrundegelegte ungarische Werk. Wenn nicht anders vermerkt, sind Zitate der jeweiligen deutschen Übersetzung entnommen, mit * versehene Seitenangaben führen die entsprechende Stelle des ungarischen Originaltextes in eigener Übersetzung an. Wenn die behandelten Werke nicht ins Deutsche übersetzt wurden bzw. wenn diese Übersetzung nicht zugänglich war, mußte zu diesem Verfahren gegriffen werden, desgleichen wenn (etwa im Falle Mészölys) die Eigenart des Werkes nach der Interpretation des Verfassers der vorliegenden Arbeit darin unzureichend wiedergegeben wird oder wenn Textpassagen an Belegwert verlieren, wo sie stärker deutschen

Stilnormen angepaßt wurden. In diesem Falle verweist * auf kleinere Abwandlungen der angeführten Übersetzung, die Zahlenangaben beziehen sich auf den verwendeten ungarischen Text.

- 4 Selbst die Wärme und Helligkeit des frühen Sommers ist trotz der Knappheit der Natur- und anderen Situationsbeschreibungen im ganzen Buch gegenwärtig.
- 5 Fragmente aus dem Nachlaß Sarkadis belegen diese äußerste 'Verdichtung' des Textes. Man vergleiche etwa die breit ausgemalten Eingangsszenen in ihrer Fassung in den Entwürfen - hier ähneln sie fast eingehenden Regieanweisungen oder impressionistischen Beschreibungen eines Genrebildes - und die endgültige Fassung des Textes: die Bedeutungshaltigkeit des sparsam angedeuteten Interieurs bzw. der wenigen über die Situation und die gegenständliche Umgebung schließlich niedergeschriebenen Sätze bewahrt das anfangs in ihrem Bild Mitgeteilte. (vgl.: PÁRBESZÉD 290, 293/94, 296-300) Ähnlich steht es um die auf den ersten Seiten des Berichts vielleicht noch anzweifelbaren vernichtenden Urteile Évas über die Fähigkeiten ihres Mannes als Bildhauer und sein Vermögen zur Selbsteinschätzung. (vgl. PÁRBESZÉD 294/95, 300/01)
- 6 So z.B. A GYÁVA 581/82
- 7 vgl. z.B. folgende Stelle: "Dann kam ich in Esztergom an, dort irrte ich eine Weile umher, schließlich stieß ich auf eine Konditorei, wo ich lange und lustlos an einem Eis herumlöffelte (...) Je mehr der Nachmittag vorrückte, desto voller wurde es in dem Garten, dem Kastanien und Linden Schatten spendeten. Es war ein schönes Gartenlokal, fast jeder Tisch war besetzt, meist von jungen Leuten, von Schülern und Schülerinnen, von Mädchen und Jungen, die von der Arbeit kamen, unter ihnen häßliche und plumpe, dicke und unordentliche, aber alle waren voller Selbstvertrauen und Freude, da sie Freizeit hatten, die sie mit Bekannten in der Konditorei verbringen konnten, und nur ich saß allein da, die Kavaliere hatten nach und nach alle Stühle von meinem Tisch weggeholt, sie aßen Eis und Kuchen, dann sprang eine Musikbox an, und sie begannen zu tanzen. Es war wimmernde, schlechte Musik, und sie tanzten fleißig, sie lachten und waren guter Dinge, ich aber fühlte mich

unter ihnen, als schwebte ich irgendwo unter Wasser, in der Tiefe und mit offenen Augen, um mich herum schwimmen die Fische; ich sehe sie, ich könnte auch zu ihnen hinschwimmen, aber es sind Fische und ich habe nichts mit ihnen zu tun." (596/97*)

- 8 vgl. z.B. folgende Stelle (Besuch in dem Haus, das Pista in den letzten Jahren bewohnt hat): "Am Morgen wachte ich zuerst auf und sah mich suchend in diesem fremden Zimmer um, das äußerlich ohnehin ungemütlich war; einen Augenblick lang überlegte ich mit benommenem Kopf, warum ich eigentlich hier war. Im Moment des Erwachens erinnerte ich mich nicht sofort an den vergangenen Tag, nur die Fremdheit des Zimmers, die Fremdheit des Betts, die Fremdheit der Situation überraschte mich, und als mir einfiel, wo ich war, fühlte ich, daß ich gemeinsam mit Pista in einem zum Schlafen zu zweit äußerst unbequemen Bett lag - (...) dachte ich einige Augenblicke darüber nach, warum das besser für mich sei.// Beim Erwachen kann ein Mensch sehr rational sein, ich stellte sofort im Dialog mit mir selbst eine Rechnung an, unterbrach und beendete sie: alles, was hinsichtlich körperlicher Bequemlichkeit, Hygiene, Geld und durch Geld zugänglicher Möglichkeiten von jetzt an kommt, wird schlechter als bisher sein... Schluß, aus, ich ließ den Gedanken fallen." (630*)
- 9 vgl. z.B. folgende Stellen: "Nun kam das Obst auf den Tisch, und der Hausherr begann sich nun mit der Kaffeemaschine zu beschäftigen. Aber von diesem Augenblick an spürte ich einen Druck hinten in meinem Kopf, als wenn das ganze nur dazu gut wäre, mich in eine unbequeme, unangenehme, irrsinnige Situation zu bringen. - Pista saß mir schräg gegenüber, er sagte irgend etwas, verstohlen und nachdenklich betrachtete ich sein Gesicht. Es war ein lebhaftes, schönes Gesicht, auch jetzt sah ich es nicht anders als bei unserer ersten Begegnung, vorgestern, und wenn er sich zu mir hin wandte, erreichte mich immer das elektrische Fluidum seiner Nähe - aber da ich dieses Leben wählen sollte, erfüllte mich plötzlich mit solchem Schauer, daß ich fast erschrak: man könnte es mir ansehen." (639*) "Und plötzlich küßte er mich, dort, auf dem ungeheuer weiten Hof, oder vielleicht sollte ich besser sagen, mitten auf dem Platz. Leute liefen hin und her, und an der Seite zur Strae hin wurde gerade

eine Schafherde vorbeigetrieben: der Staub flog fast bis zu uns herüber. Aber jetzt erschrak ich nicht mehr, jetzt war all das nur noch ein Bild und keine Realität, in die ich morgen einziehen muß.// 'Hm', dachte ich bei mir. 'Sollte ich erschreckt sein?' (642*)

- 10 "Wahrscheinlich ahnt er, da unser Zusammensein ein Geschäft ist, dessen Grundkapital sein Geld und meine Person sind - deshalb ist es jedoch zwischen uns noch nie zu Mißhelligkeiten gekommen.// Aber wie es auch sein mochte, in diesem Augenblick fühlte ich, daß ich eigentlich auf ihn herabsehe. // Es ist lange her, neun Jahre, daß ich glaubte, die Frau eines Genies zu werden, seitdem wird mir mit jedem Tag deutlicher, daß mein Mann ein sprunghafter, unsteter, geradezu hilfloser Mensch und nicht einmal sehr begabt ist.// Er saß vor meiner Statue und rauchte Pfeife." (582)
- 11 "Wissen Sie, ich mußte die Universität nach dem ersten Jahr verlassen...[sagt Pista] damals starb mein Vater... Ich bin arbeiten gegangen und habe ein Fernstudium abgeschlossen. Jetzt habe ich gerade meine Diplomarbeit verteidigt.// Auf einmal beneidete ich ihn grenzenlos. Ich mußte daran denken, daß auch ich die Universität verlassen hatte - nicht weil mein Vater gestorben war, sondern weil ich mehr Geschmack daran gefunden hatte zu heiraten und in einer Villa zu wohnen." (590*)
- 12 "Wo wohnst du?" fragte ich unvermittelt.// "Hier in der Nähe, in Vörösvár."// "Und von dort aus bist du nach Budapest zur Arbeit gefahren?"// "Ja, sieben Jahre lang. Mein Vater hatte ein kleines Haus, und in Budapest hätte ich sowieso keine Wohnung bekommen."// "Ich möchte zu dir." (627)
- 13 vgl. S.620 ("Wir schwiegen ich starrte vor mich hin. Eine Viertelstunde zuvor wäre ich gar nicht auf den Gedanken gekommen, da Pista fortgehen könnte, ich hatte es mir irgendwie so vorgestellt, daß er immer eine Stunde von mir entfernt lebte und ich mich, wenn ich ihn sehen wollte, ins Auto setzte und zu ihm fuhr.")
- 14 "Von dem Augenblick an, da wir ausstiegen, war alles wie ein Alptraum. (...) Es gab nichts anzusehen, was mich wirklich interessiert hätte. (...)So einen Stall hatte man sich in einer Minute

- angesehen, und was und wieviel man sich danach noch ansah, es blieb doch immer dasselbe." (632/633*)
- 15 "'(...) Mir selbst muß ich doch auch beweisen, daß ich nicht feige bin.'// 'Daran habe ich nie gezweifelt.'// 'Woran sonst? Woran hast du gezweifelt?'// Auch er trank einen Schluck Wein und antwortete nicht.// Ich fühlte, daß irgend etwas verpatzt war(...)' "(666)
- 16 Man lese die Beschreibung durch Éva, als sie ihn in der Werkstatt zum ersten Mal bewußt sieht! (S.586/87)
- 17 In einer Kritik in der sogenannten Sarkadi-Debatte wurde überhaupt bemängelt, daß die eigentliche Entwicklung der Akteure vor Einsetzen der Handlung stattfände und so die eigentliche Aufgabe sozialistisch-realistischer Charakterdarstellung verfehlt sei. (GONDOS 1962, 1418)
- 18 "Die Literatur", so BÉLÁDI, "mußte sich das Recht zur freien Gegenstandswahl erst erkämpfen und in der Praxis der uralten Einsicht Geltung verschaffen, daß nie das Thema an sich, sondern in erster Linie die Haltung des Schriftstellers und seine Sichtweise die Qualität des Werkes bestimmen." (BÉLÁDI 1969a,32) Die Aufnahme dieses Werkes illustriert so, wie eine deren gesellschaftliche Funktion mechanisch verstehende, sich als "aufklärerisch" und erzieherisch verstehende Literaturkonzeption die auf Wirksamkeit in einem kommunikativen Prozeß, also auf ein vermitteltes Eingreifen gerichteten Elemente und Strukturen eines Werkes fehlinterpretiert. Das Ausgehen von einem kommunikationsorientierten Literaturbegriff führt interessanterweise auch in dieser Hinsicht zu einer anderen Wertung der Darstellungsleistung dieses Werkes hinsichtlich der sozialen Bestimmtheit der Akteure: "In der neueren ungarischen Literatur sind zahlreiche Schöpfungen, so auch einige Sarkadi-Werke, durchgefallen, weil ihr Autor anstelle eines auch durch seine Klassenlage bestimmten Menschen ein Klassenindividuum abbilden wollte. Ein Klassenindividuum, das mechanisch von Gesetzmäßigkeiten bewegt und gestaltet wird, die allein sein Verhalten, seine Handlungen determinieren. 'Feigheit' ist auch unter diesem Aspekt ein beispielhaftes Werk. Künstlerisch glaubhaft führt es vor, wie vermittelt, in welcher komplizierter Form

die Gesetzmäßigkeiten den Menschen bestimmen, und wie viele, oft außer acht gelassene, für vernachlässigbar gehaltene Faktoren in der Gestaltung des Schicksals und des Charakters der Persönlichkeit eine Rolle spielen. Dieser Kurzroman ist auch philosophisch eine 'exakte' Schöpfung.(...)" (HAJDU 1973, 157)

- 19 "Der Kurzroman glaubt jedoch nicht an die eine völlige ethische Lösung bringende Macht der einzigen großen Tat. 'Feigheit' sieht weiter als die Novelle von 1956. Denn wenn Éva - mit jener Tollkühnheit, mit der sie auch dem sinnlosen Tod ins Auge sieht - mit einer einzigen Bewegung die Tafel zerbräche, wozu führte das? Noch immer bliebe die schwerste Frage unentschieden: was wäre Évas weiteres Schicksal? Was würde sie beginnen? Würde sie den 'grauen' Rhythmus des Alltags und der Jahre ertragen? Die wirkliche Frage ist nicht, ob Éva ihre Luxus-Ehe aufgibt und statt dessen ein Leben mit niedrigerem, aber noch immer sehr anständigen Lebensniveau beginnt. Das wäre noch kein Antagonismus. Es ist auch nicht die große Tat des Augenblicks, der Bruch mit ihrem Mann, den Éva nicht auf sich nimmt, sondern die voraussichtlichen Folgen dieser Tat. Die große Tat ist also nach Sarkadis Moral nicht die blendende Tollkühnheit des Augenblicks, sondern das verantwortliche Lebensprogramm in Einklang mit der Gesellschaft. Auch die einmalige Tat ist eine Sache von moralischer Tapferkeit, sie kann Erlösung von einem verdorbenen Leben sein, etwas aus der Vergangenheit gutmachen, aber sie ist keine wundertätige Kraft, die auf einen Schlag auch die Zukunft ändern könnte." (BÉLÁDI 1962, 597)
- 20 Allein Atilla Tamás weist in einer Rezension des Kurzromans auf diese Begrenztheit der Darstellung hin. (TAMÁS 1971, 361)
- 21 Der Text baut auf der Suggestion auf, da diese traditionelle Hausfrauenrolle an der Seite eines aufrechten, fähigen Menschen gegenüber der etwas zu viel trinkenden Künstlerfrau sowohl mehr Wert habe als auch befriedigender sei - sie ist nicht selbstsüchtig, oder mit Hajdu: sie bedeutet Selbstverwirklichung. In der im Werk objektivierten Perspektive der gewählten Sicht auf die Realität fallen offensichtlich mehrere Problemkreise zusammen.

- 22 Bei Szabó B. heißt es, aus dem Roman zitierend, hierzu: "Probleme, die früher neben Fragen von nationaler Tragweite als hintanstellbares Moralisieren beiseitegeschoben wurden, müssen ins Auge gefaßt werden, weil sich auch in der Tiefe 'alltäglicher Fälle' große menschliche Tragödien abspielen können. So verweist auch der 'Vierbeinige Hund' auf diese Erkenntnis: 'Der vierbeinige Hund ist genauso ein Wunder wie der fünfbeinige oder der mit zwei Köpfen. Auch die alltäglichen Dinge sind ein Wappen wert'" (SZABÓ B. 1969, 308) Wie naiv der Ansatz des Werkes aufgegriffen und nacherzählt wird, ist natürlich auch für die Situation des zeitgenössischen Literaturbetriebs bezeichnend und erhellt zugleich die Stellung des Autors Mesterházi in dem kulturpolitisch durchaus gewünschten, aber auch als vorsichtig gewünschten Prozeß kultureller Liberalisierung.
- 23 "Mit der reihenweisen Gegenüberstellung der Wirklichkeit und der von ihr abgeleiteten Verallgemeinerung gelang es Mesterházi, jene Spannung, ja jenen Bruch lebensnah spürbar zu machen, der zwischen einem bloß buchstabengetreuen Verständnis des Marxismus und schöpferischem, produktivem marxistischem Denken besteht", würdigte der Rezensent Mesterházis Unternehmen (KOCKÁS 1961).
- 24 "'Sieh einmal an, du Possenreier! Eine Viertelstunde hast du mit dem Mädchen gesprochen, und schon konstruierst du etwas, was zwar nicht der Wahrheit, wohl aber deinen eigenen Vorstellungen entspricht. 'Durch und durch ein Mensch unserer Zeit, und der Spießbürger vergangener Tage!' Sag, langweilt dich das noch nicht? Willst du wirklich darüber schreiben und nächsten Sonntag die große Hatz veranstalten? Erinnerst du dich nicht mehr an unseren Schwur: Nur die Wahrheit, nichts als die Wahrheit, die reine Wahrheit! Wenn es eine Entschuldigung für die unnütz mit Schreiben verbrachte Zeit geben kann, dann kann es nur dies sein. Und du gesellst dich zu ihnen, um mit ihnen mit schmetterndem Halali den lahmen Hund niederzustechen, eure Klügeleien, die Lüge? Und das nennt ihr sozialistischen Realismus...'" (62/63)

- 25 buzgó - eifrig; -ár: Suffix zur Bildung von Substantiven, die jemanden bezeichnen, der etwas tut. Z.B. tanár - Lehrer, bankár - Bankier
- 26 Emma Vitarus etwa wird als alte Kommunistin nicht nur durch die Erwähnung ihrer Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg näher charakterisiert (die erwähnte Zeit wird so über das Abstraktum der Dauer hinaus inhaltlich ausgefüllt), sie führt in der Diskussion um die freiwillige oder erzwungene Unterordnung unter die Interessen des Ehemannes auch gleich ihre eigene Ehe, ihre Beteiligung an der Tätigkeit ihres Mannes an (241/42). Der verwitwete Mészáros findet in Frau Kadács nicht nur eine anspruchsvolle Partnerin, er kann auch sein Leben als Monteur im Außendienst auch von vielen oberflächlichen, inhaltslosen Beziehungen berichten (218). Jóska mit seiner noch kurzen Vergangenheit erscheint vor allem als fleißiger, befähigter junger Arbeiter, dessen gerader Werdegang beigelegt wird. Márta steht dagegen außerhalb größerer familiärer Verstrickungen, sie ist Waise, eine Patentante, die durch ihre Arbeit in einer LPG materiell gesichert ist, hat sie erzogen. Selbst Marikas (oder auch Zoltáns) Biographie weist derartige Züge auf. Bedingt ist diese Eigenart des Einbringens der Vorvergangenheit der Figuren weitgehend durch technische Probleme ihrer Vermittlung, innerhalb der kurzen erzählten Zeit wird bei der Vielzahl der angeschnittenen Fragen vieles innerhalb der Dialoge der Figuren mitgeteilt und dabei stark problem- orientiert dargestellt. Gelegentlich ist das Buch überhaupt als Diskurs über Probleme der Gleichberechtigung der Frau gelesen worden. (Vgl. WÉBER 1961) "Wie kann die befreite Frau ihren Platz in der Gesellschaft einnehmen?" wird dort als Grundproblem heraus- gelesen (938). Demgegenüber hebt Kockás in seiner Rezension die Vielschichtigkeit des Anliegens hervor (KOCKÁS 1961).
- 27 Bei genauerer Betrachtung der Umstände, unter denen körperliche Arbeit im Text dargestellt ist, fällt auf, daß sie jeweils dort als besonders entwicklungsfördernd erscheint, wo sie besonders interessant oder - innerhalb der möglichen Anforderungen des Berufs - besonders qualifiziert ist (Jóska) oder wo einem Unterdrückten par excellence überhaupt erst die Möglichkeit geboten

wird, seine Nützlichkeit in einer entlohnten und damit in ihrer unmittelbaren gesellschaftlichen Nützlichkeit anerkannten Arbeit unter Beweis zu stellen (Frau Kadács). Das breite Spektrum notwendiger Durchschnittsarbeit bleibt außerhalb der vielen dargestellten Einzelkonflikte und scheint in der allgemeinen Entwicklungskonzeption für die vorgestellte Gesellschaft aufzugehen.

- 28 (Der Erzähler sucht Jóska auf, um mit ihm zu sprechen, und gibt seine Eindrücke wieder:) "Die Wohnheimsiedlung war erst vor kurzem fertig geworden. Die Erbauer hatten den jungen Arbeitern nicht nur ein sachliches, sondern auch ein schönes Zuhause geben wollen. Und sie wußten das auch zu schätzen. Auf den Fluren, in allen Räumen, die ich sah, herrschte mustergültige Ordnung. Auch das Zimmer 234 war sauber und aufgeräumt und enthielt außerdem ein paar hübsche Dinge, mit denen seine Bewohner es bereits bereichert hatten: ein Bild, eine Zierdecke [!], ein gemeinsam gekauftes Radio. Aber das war es nicht, was mich so sehr beeindruckte, das gab es überall. Es war wohl die ganze Atmosphäre, die den Raum so anders machte, sie war ruhig und heiter, wie der junge Mann, der dort in sandfarbener Leinenhose und hellblauem Hemd in der Mitte stand..." (74/75)
- 29 "Dein Vater", sagt der Schriftsteller zu Jóska, "hatte kein leichtes Leben...Er war sechs Jahre alt, als der erste Weltkrieg ausbrach. Und als sein Vater soweit war, eine eigene Werkstatt zu eröffnen, wurde er eingezogen. Neunzehnhundertsiebzehn kam er nach Hause, mit einem Lungenschuß. Und ein Leben lang trug er den frühen Tod in sich, die Hoffnungslosigkeit. Denn alles, was er gehabt hatte, war draufgegangen, es gab keine Aussicht mehr, je aus der Hütte am Stadtrand in die Hauptstraße zu gelangen, die Kinder stritten und schlugen sich um ein Stück trockenes Brot. Ihr wißt nicht mehr, wie dieses Leben war. Und es ist gut, daß ihr es nicht wißt. Dein Vater ging dann in die Fabrik. Weißt du, wie schwer, wie furchtbar schwer die Arbeit eines Walzwerkers unter den damaligen Verhältnissen war? Es gab keine automatischen oder halbautomatischen Walzstraßen, keine Unfallschutzvorrichtungen... Von seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges mußte er an jedem Sonnabend fürchten,

zusammen mit dem Lohn die Kündigung zu bekommen. ..." (205/206)

- 30 "Schrottplatz" stieß auch außerhalb Ungarns auf großes Interesse. Bereits Ende 1963 hatte mehr als ein Dutzend ausländischer Verlage Rechte an dem Buch erworben (KÁRPÁTI 1965, 12), bisher wurde es in fünfzehn Sprachen übersetzt (TAKÁCS 1984, 266).
- 31 Formal ließe sich Fejes' Roman wegen des breiten Raumes, den die Behandlung der Vorgeschichte der Akteure, ihr Werden in der Geschichte, darin erhält, von den eingangs vorgestellten Auswahlkriterien ausgehend auch aus der Reihe der Untersuchungsobjekte ausschließen. Doch bedeutet die Präsentation dieser Vorgeschichte im Kontext des Romans das Aufdecken der Wurzeln einer Lebenshaltung, auf deren Fortbestehen in der Gegenwart hingewiesen wird, deren eigentümliche Reproduktion auch hier problematisiert werden soll. Da letztlich dieses "Hábetlertum" ("hábetlerizmus") als Erscheinung der Gegenwart untersucht wird, scheint es angebracht, hier auf dieses Werk einzugehen.
- 32 "Mária Pék ging zur Reáltanodastraße, wo im ersten Stock des Mietshauses Nummer sechs die Angestellten des Frauenvereins in zwei Zimmern arbeiteten. Man fragte sie gründlich aus, notierte ihre Angaben und schickte sie schließlich ins Wartezimmer. Mária Pék setzte sich auf die Bank, zwischen die schnatternden Dienstmädchen, und begann zu erzählen. Sooft in Begleitung einer Angestellten eine Frau eintrat, die ein Dienstmädchen suchte, verstummten sie. Wenn man eine von ihnen mitnahm, stießen die anderen einen Seufzer aus und schwatzten weiter." (43)
- 33 "Dr. Vilmos Mathia nannte das Zimmermannshandwerk eine ungewisse Existenz. (...) János Hábetler gab er den Rat, sich als Polizist zu melden. Wenn man auch einen Handwerker nicht allzugern bei der Körperschaft sehe, er werde seine Aufnahme in den Polizeidienst schon durchsetzen. Schließlich habe man es hier mit einem rechtschaffenen, vertrauenswürdigen Menschen zu tun, auf den auch nicht der Schatten eines politischen Verdachts falle, der jeglicher Überprüfung standhalte. # (...) Hábetler, noch immer blaß, bedankte sich mit leiser Stimme für die angebotene Hilfe. Er

sagte, nicht einmal im Traum habe er so etwas gesehen, was ihm jetzt in Wirklichkeit begegnete. Es gebe wahrhaftig keinen glücklicheren Menschen auf Erden als den Polizisten, seine Familie habe bei Wind und Wetter ein Dach überm Kopf und stets Brot auf dem Tisch. Und er werde einen guten Schutzmann abgeben, er kenne die Kommandos, kenne sich mit der Disziplin und den Waffen aus, bloß einen Fehler habe er, er könne weder lesen noch schreiben, und wenn das bekannt würde, so sei zu befürchten, daß der Herr Hauptmann seinetwegen Unannehmlichkeiten bekomme. // Dr. Vilmos Mathia erklärte, die Schutzleute würden doch nicht von der Akademie der Wissenschaften ausgewählt." (51/52) "(...) Am Abend, nach dem Essen, sagte der Arzt zu ihnen, sie brauchten sich nicht zu beunruhigen, jetzt folgten die sieben fetten Jahre. Hábetler solle ruhig zu Hause bleiben und sich in Geduld fassen, er werde eine Stellung und Wohnung bekommen, das sei sicher, ein so hochgestellter Mann halte unter allen Umständen sein Wort, dafür übernehme er höchstpersönlich die Garantie. (53)

- 34 z.B.: "Am 24. August 1920 wurde János Hábetler zum Protestantischen Militärseelsorgeamt beim Wehrbereichskommando bestellt, wo ihn nach kurzem Verhör der evangelische Geistliche Prosenior Major Antal Borbás als Küster einstellte." (54)
- 35 Insofern ist mit Szakonyis Feststellung, Fejes habe "dieses halbe Jahrhundert aus dem Blickwinkel der Familie Hábetler fixiert. Er schlüpfte in die Haut der Habetlers und schrieb das nieder, was diese Menschen von der Welt verspürten" (SZAKONYI 1963,956), nur der Ansatz zum Verständnis des Romans. Die Erzählweise ist, wie hier zu zeigen versucht wurde, komplexer, durch die Reduktion der explizit zur Erscheinung gebrachten Elemente der erzählten Welt, durch die außerordentliche Raffung der Vorgänge, auf die sie gründet, ist sie jedoch abgehoben vom erzählten Geschehen nicht weiter sinnvoll darstellbar.
- 36 "Mária Pék kommandierte alles zur Wohnung hinaus, buk Fisch, machte Quarknudeln, die Mädchen legten ein weißes Tischtuch auf. Nach dem Abendsessen blickte Mária Pék mit ihren kaltblauen Augen zu ihrem Sohn auf. Sie sagte: 'Kató Reich ist tot. Das kleine Mädchen hieß Mária.' Der alte Hábetler schüttelte den Kopf. 'Ach, es

ist aber wirklich schade um sie, sehr, sehr schade', sagte er trunken. 'Ihren Vater habe ich auch gern gemocht, es waren eigentlich recht ordentliche, liebenswerte Leute.' Gizike fing an zu weinen. 'Papi, sei still!' rief sie. 'Sei still!' Sie waren lange still. Dann sagte Jani, daß er müde sei, Mária Pék schlug die Betten auf, und sie legten sich schlafen." (166)

- 37 "Genossen! Ich heiße Sndor Seres, das sage ich euch gleich am Anfang, und ich bin 1903 in Bnavlgypuszta geboren. Genossen, ich war elf Jahre, als vierzehn der erste Weltkrieg ausbrach. Wir waren elf Geschwister. Wie der erste Weltkrieg ausbrach, wurde ich gleich von der Schule genommen, nicht einmal die vierte Klasse konnte ich bis zu Ende gehen, ich mußte auf den Gutshof, im Tagelohn, morgens von Sonnenaufgang bis abends zum Sonnenuntergang mußte ich für ein paar Fillr arbeiten. Genossen, mein Vater war Weichensteller bei der Eisenbahn, (...) Bevor ich zum Schluß komme, noch soviel, daß ich nicht mit irgendwelchen niedrigen Gedanken zu euch gesprochen habe, ich bin nicht deswegen in die Partei eingetreten, damit ich mich ins gemachte Bett setzen kann, ich bin nur ein einfacher Arbeiter und arbeite in einem Betrieb der Bekleidungsindustrie. Zu guter Letzt bitte ich euch noch darum, hört auf die Kommunisten, denn ich kann mit dem reinsten Herzen erklären, sie haben in der Vergangenheit die wahren Interessen des arbeitenden Menschen geschtzt, und sie werden sie auch in der Zukunft schtzen, immer und jederzeit.' Hier spendeten ihm die Hausbewohner starken Beifall, sie waren der Meinung, daß das Schicksal sie mit einem dummen Menschen gesegnet habe, sie lachten über ihn ohne eine Spur von Zorn, denn er schien ein biederer, aufrichtiger Mensch zu sein." (142-144)
- 38 "Dieser Kunstersatz ersetzt für Fejes' Helden auch die Wirklichkeit, alles, woraus sie infolge ihrer gesellschaftlichen Wurzellosigkeit hinausgedrängt sind: das menschliche Dasein auf dem Niveau der Geschichte. So kommt ein eigenartiges Paradoxon zustande. Den Menschen, der sich aus der Graueit, der Einförmigkeit heraus erheben will, erwartet in dieser Traumwelt nur eine etwas buntere, regenbogenfarbigere Einförmigkeit und Klischeehaftigkeit." (ZAPPE 1976, 592)

- 39 In voller Länge lautet das Motto: "Der Mensch ist nur ein sehr schwaches Rohr der Natur; aber er ist ein denkendes Rohr. Das ganze Universum braucht sich nicht zu waffnen, ihn zu zermalmen. Etwas Dampf, ein Tropfen Wasser genügt, ihn zu töten. Aber wenn das Universum ihn zermalmt, der Mensch wäre doch viel edler als das, was ihn tötet, denn er weiß, daß er stirbt; welchen Vorzug das Universum auch vor ihm hat, das Universum weiß nichts davon. // Also besteht all unsere Würde in dem Gedanken. Daran müssen wir uns wieder aufrichten, nicht am Raume noch an der Dauer. Sorgen wir also dafür, gut zu denken. Das ist das Prinzip der Moral. // Pascal ". Auf den philosophiegeschichtlichen Hintergrund des Mottos kann an dieser Stelle schon aus Platzgünden nicht eingegangen werden. Besonders Térfy und Mátrai (TÉRFY 1964; MÁTRAI 1963) haben mögliche Zusammenhänge ausführlich und z.T. abgehoben von Problemen und Wirkungsstrategie des Romans ausgeführt. Für die Wahl des Mottos dürfte ausschlaggebend gewesen sein, was Zappe - der das Motto als "Stellungnahme gegen das bewußtseinslose Vegetatieren und für das denkende Leben" verstanden wissen will - recht verklausuliert anführt: "Die Ernüchterung angesichts der konkreten politischen Praxis hatte auch Konsequenzen für die marxistische Theorie, sie rief auch dieser gegenüber eine gewisse Skepsis hervor. Auch das kann ein Grund dafür sein, da Fejes anstelle endlos gedroschener Marxscher Thesen den außerhalb von Fachkreisen völlig unbekanntem Pascal auswählte, ja daß er Pascals Gedanken gewiß origineller und reicher fand als Texte von Marx oder Lenin, die denselben Zusammenhang viel tiefer und - was ein ebenfalls nicht zu vernachlässigender Grund ist - viel realitätshafter behandeln." (ZAPPE 1976, 599 und 600)
- 40 Als Pflegekind hätte er kein Erbe, nämlich kein Land zu erwarten, so muß er seinen Lebensunterhalt anderweitig sichern, als Handwerker (Tischler) wiederum gerät er bereits in eine Zwischenstellung zwischen der traditionalistischen dörflichen Hierarchie und städtischen Lebensformen. Sehr anschaulich beschrieben ist dieses Phänomen (dort speziell für die späten dreißiger Jahre) in Feketes Roman "Die Dorfschöne" ("A falu szépe, 1960).

- 41 "Aus dem Krieg, der sich ordentlich in die Länge gezogen hatte, brachte János Hábetler einzig zwei Erinnerungen mit. Beim Wein erzählte er sie zuweilen. (...) Von seinem anderen Erlebnis sprach er in ernsterem Ton, mit leiser Scham. // An einem späten Herbstnachmittag wurde ein feindliches Flugzeug, ein Doppeldecker, abgeschossen. Mit lautem Krachen schlug er unweit von ihnen auf, die beiden Piloten kugelten aus ihrer Kabine. Zusammen mit seinem Kameraden kroch er aus dem Walde hervor, dann rannten sie zu der lichterloh brennenden Maschine und machten sich daran, den Piloten die Lederwesten auszuziehen. // Hier war sein Kamerad für immer verstummt. Er hatte sich ins Gras gelegt, auf den Rücken, und gemeinsam mit den Piloten zu den schmutziggrauen Wolken hinaufgestarrt. // Er aber robbte zurück zum Wald, stieß und schob sich im Kugelhagel vorwärts, wie eine Raupe. Er betete, gelobte, künftig ein rechtschaffenes Leben zu führen. // Und diesen Schwur hat er nie gebrochen." (12/13)
- 42 "...oft genug bat der Schuster Mária Pék, für sie Lebensmittel einzukaufen, denn die Frau des staatlich bestellten Amtsdieners hatte unbeschränkten Kredit im Laden von Ignác Weisz" (89). Gegen die allzu einfache Einordnung der Hábetlers als "Lumpenproletariat" gerichtet, hebt Veres diese Position der Familie ausdrücklich hervor: Seine Laufbahn gestalte sich "im übrigen eigentümlich: Von 1920 an ziviler Küster beim Protestantischen Militärseelsorgeamt, dann ab 1933 Hofarbeiter, Zusteller, schließlich Museumswächter der Ludovika, seinen Verdienst stets mit Gelegenheitsarbeiten als Träger aufbessernd, wird er 1945 auf die B-Liste gesetzt, ist später Kartenabreißer im Kino "Híradó" und, nachdem man ihn entläßt, Heizer, dann Wagenbegleiter beim Krankenhaus des Rates der Hauptstadt, von hier aus geht er - auf ärztliche Anweisung, kurz vor Erreichen der Altersgrenze - in Rente. Bei Betrachtung des Prestiges der Tätigkeiten ist der besondere Status der Amtsdieners-Existenz vor 1945 nicht zu vernachlässigen. Obwohl sehr gering bezahlt, verdeckten die patriarchalische Abhängigkeit und das Sicherheitsgefühl die soziale Ausgeliefertheit, das Dazugehören hob auch das 'Selbstbewusstsein', die Position erschien höher, als sie tatsächlich war." (VERES 1979, 276)

- 43 "Es besteht kein großer Unterschied zwischen den Hábetlers und jenen, die zu im Vergleich zu ihnen beweglicheren Schichten gehören: Zentay oder Miklós Szuha sinken auf ein dem ihren vergleichbares Niveau ab, Seres wieder erhebt sich auf kein höheres: auch zum Schluß ist er Amtsdieners im Außenministerium bzw. in einer Gesandtschaft im Ausland", resümiert Veres als Soziologe zur Mobilität des dargestellten Milieus (VERES 1979, 274/75). Während diese Feststellung für die Genannten - oder etwa auch für "Karrieren" wie die Juli Cseles von der Gelegenheitsarbeiterin zur Prostituierten mit Eigentumswohnung - zutrifft (interessanterweise taucht berufsmäßig betriebene Prostitution in dieser Umgebung vor dem Krieg nicht auf), werden Fälle wie die der Söhne von Hábetlers ständigen Nachbarn Endre Küvecses und der 'schönen Anna' damit ausgeklammert - sie werden Ingenieur (Elektroingenieur) bzw. Offizier (Fliegeroberst) und ließen sich so für die auch von hieraus mögliche Mobilität anführen.
- 44 Die Vorstellung von Gizikes erster großer Liebe mißlingt, weil der junge Mann sich statt mit "Küß die Hand!" nur mit einem kurzen "Guten Tag!" bei Mária Pék einführt. "Béla Szűcs durfte die Wohnung nicht mehr betreten." (102) Gizi besucht ihn heimlich. "'Zieh weg von zu Hause', sagte der junge Mann. 'Ich heirate dich.' // 'Ich kann meine Familie nicht im Stich lassen', erwiderte Gizike."(103) "'Ich gehe weg, Mutter. Ich nehme meine Frau und den Jungen mit'", teilt Jani viele Jahre später seiner Mutter seine Entscheidung mit. "'Hier darf man nicht leben. Dieser Dreck, dieses Affentheater, das kann doch kein gutes Ende nehmen, Mama, ich will Ordnung um mich haben, ich nehme meinen Sohn mit.' //Die alte Frau lachte tonlos. // 'Niemals gehst du weg von hier. (...) Ich bin deine Mutter. Hier in mir bist du geboren, unter meinem Herzen, mir zur Freude, wie die anderen auch. Ich habe ein Recht, so zu reden, weil ich für die Familie gelitten habe. Wir waren zusammen in Freud und Leid, und wir bleiben zusammen, solange ich lebe. Und auch danach... (...) das ist mein letzter Wille.'" (271/72) Mária Péks Selbstmordversuch hält den Sohn endgültig im "Heim" der Familie fest.

- 45 Mesterházi kontrastiert in diesem Zusammenhang das Leben der Hábetlers vor dem Krieg, dessen Zurückgezogenheit auf die Familie in gewissem Sinne eine Tugend gewesen sei, als "Zellenleben" mit dessen "Krebswucherung" in den folgenden Jahren. (MESTERHÁZI 1963, 9)
- 46 "Das Fresko", "Ester und Angela" und auch "Schlachtfest" sind diesem Werk gegenüber mit kraftvolleren Zügen entworfen, blockhafter und durch ihre Stilisierung überzeugender. Die Begrenztheit des Platzes zwingt dazu, an den bereits genannten formalen Kriterien festzuhalten und das Werk wegen seiner chronologischen Zugehörigkeit zu den in den sechziger Jahren entstandenen Prosaarbeiten hier jenen voranzustellen.
- 47 So wird sie im Text von der Erzählerstimme permanent genannt, die Anrede "Mutter" wird von Iza vermieden, erst ganz zum Schluß entringt sie sich ihr.
- 48 vgl. z.B. Ende I.IV.(S. 39-51), Ende I.V.(S.57-62), II.I., weitgehend auch II.II.
- 49 Auch in einem personal erzählten Text verschwindet der Erzähler ja nicht, ein solcher Text ist nicht erzählerlos, der Erzähler tritt nur zurück, für den Leser liegt das Orientierungszentrum in einer Figur. Vgl. STANZEL 1964, 41/42, STANZEL 1985, 242-252
- 50 Im I. Kapitel trägt die bei der geschilderten Vortragsweise der Geschichte eintretende Notwendigkeit einer Exposition dazu bei, im letzten legt es - ähnlich wie auch in "Fresko" zu beobachten - die Vorführung der Abrechnung aller Akteure mit sich nach dem Sich-Vollenden der Katastrophe nahe. (vgl. bes. deutlich S.9, S.12/13)
- 51 Es handelt sich dabei tatsächlich in erster Linie um ein Gleiten oder Umbrechen des Blickwinkels, vergleichbar etwa mit schnell wechselnden Kameraeinstellungen innerhalb ein und desselben Raumes - ohne daß ein Schnitt vorgenommen würde. Dieser Eindruck wird dadurch unterstützt, daß Figurensprache und Erzählersprache nicht auffällig voneinander geschieden sind, die dem Erleben einzelner Figuren folgenden Textabschnitte unterscheiden

sich sprachlich weit weniger voneinander als solche figurengebundenen Passagen in "Fresko" oder auch "Schlachtfest". Unterschiede hinsichtlich der Selektivität der Wahrnehmung, der Stimmungslage der jeweiligen Akteure, ihres Verhältnisses zu anderen Personen usw. sind natürlich auszumachen, nur werden sie stilistisch weniger manifest.

- 52 vgl. die Darstellung des Todes der alten Frau, S.244/45. Diese Stelle ist zugleich charakteristisch für die Schreibweise des Romans, sowohl für die zwischen rein personaler Erzählsituation und unterschwelligem auktorialen Kommentar fluktuierende Erzählweise als auch für den Einsatz (hier besonders kompakt eingesetzter) symbolischer Mittel.
- 53 Dabei treten z.T. auch nichtindividuelle Subjekte als Orientierungszentrum einzelner Sätze und Textpassagen auf. So spricht S. 52 z.B. die "öffentliche Meinung": "Die Tatsache, da sie ihre Mutter jetzt nach Budapest holte, war eigentlich für niemanden überraschend. Iza hätte gar nichts anderes tun können, das war für sie charakteristisch. Sie war nicht nur eine hervorragende Ärztin, nicht nur ein dankbares Kind, Iza war auch ein guter Mensch. " [Der Originaltext ist hier durch grammatische Konventionen des Ungarischen deutlicher: "Az, hogy most Pestre költöztette az anyát, voltaképp senki számára nem volt meglepetés. Iza nem is tehetne másképpen, ez rá jellemző. nemcsak kiváló orvos, nemcsak hálás gyermek, jó ember is ez az Iza (...) ".] Und eine Erzählerstimme antwortet gleichsam darauf: "Iza tat wirklich alles für die Mutter, auch in kleinen, scheinbar unbedeutenden Dingen.(...)" (52).
- 54 Besonders deutlich wird dies in der Darstellung von Antals Jugend und innerhalb dieser Textpassage in dem Gespräch mit dem Schuldirektor "Cato"; S.145-177 bzw. 159-169.
- 55 Dieses Fluktuieren von Erzähler- und Figurenstandpunkt ruft m.E. die sentimentale Stimmung hervor, die z.B. Nácsa und B. Nagy kritisieren. (B.NAGY 1963, 63; NÁCSA 1968, 48)
- 56 "'Dich begleitet ein Engel', hat Vince einmal gesagt, 'ein Engel begleitet dich, Etelka, du bist der einzige Mensch im zwanzigsten Jahrhundert, den noch ein Engel begleitet.' (...) In diesem

Augenblick wurde ihr klar, was sie noch für die in ihrem Inneren lebende Iza tun könne, nicht für jene fremde, die Taxi fuhr, mit Teréz flüsterte und sie hinter den großen Büchern streng ansah. Vince war nicht mehr bei ihr, doch sie rief ihn jetzt auch nicht. Das war der Augenblick, in dem sie völlig allein sein mußte. 'Geh!' sagte die alte Frau zum Engel, zu dem Engel des Bildes, und der Engel blickte sie an und huschte davon. Das Brett war leer, völlig leer, das obere Ende verschwand in der Dunkelheit. Die alte Frau nahm die Brille ab, klappte das rosafarbene Nylongestell zusammen, steckte sie in ihre Handtasche und ging dann aufwärts. Der Engel war zum ersten Mal in ihrem Leben nicht mehr bei ihr. (245)

57 "Wenn ich den Schritt verfehle, stürze ich ab", dachte Domokos. 'Ich stürze ab wie die alte Frau. In meinen Flegeljahren hatte ich eine Skulptur auf dem Bord über meinem Bett stehen, sie stellte die Wahrheit dar, und zweimal täglich betete ich vor ihr. Gott segne dich, du Unglückliche!'" (296)

58 "Ich habe dich geliebt", dachte Antal, 'ich habe dich so geliebt, wie ich nicht mehr lieben kann und auch nicht mehr lieben will: kritiklos.(...) Als mit klar wurde, daß du einfach nur egoistisch bist und jedem nur so viel von dir gibst, wie es dich in deiner Arbeit nicht stört, brach ich in Tränen aus.(...) Ich wußte, daß ich von dir fortgehen mußte, bevor deine schreckliche Disziplin auch von mir Besitz ergriff, mit der du dir die Ruhe der Arbeit bewahrt hast, und bevor ich so sehr mit dir verschmolz, da ich mit deinen Augen sehen lernte, und auch unter 'Dorozs' Wasser und Sanatorium, Beton und Glas und eine Valutamöglichkeit verstand und nicht die Rechtfertigung einer alten Quelle und nicht eine gewaltige Sehnsucht, etwas wieder gutzumachen, was die Zeit gutmachen mute. Ich konnte mit dir nicht leben.'" (297/98) "Sie öffnete das Fenster und trat hinaus. Wind war aufgekommen, er riß an den Zweigen und zerzauste auch ihr Haar, es war Nordwind, Pußtawind. Sie stand oberhalb der Stadt und betrachtete den Himmel und die Dächer. 'Mutter', sagte Iza für sich, zum ersten mal in ihrem Leben. 'Mutter! Vater!'"Der Wind blies, er klapperte hinter ihrem Rücken mit der nur angelehnten Tür. Aus der Neonkanne ergoß sich

der Leuchtkaffee, jetzt war er rot, feuerrot. Die Toten antworteten nicht." (302)

- 59 Auch das auf Einsträngigkeit angelegte Erzählen des Gegenwartsgeschehens trägt dazu bei - wenn die alte Frau etwas erlebt, liegt die Aufmerksamkeit bei ihr, das gleichzeitige Erleben anderer kann dann bei konsequenter Beibehaltung dieses Vorgehens höchstens noch als nunmehr Vergangenes vorgeführt werden. (Diese Konsequenz der hier gewählten Präsentationsweise wird im Vergleich mit früheren Werken der Autorin besonders deutlich.)
- 60 Die entsprechende Passage ist zugleich charakteristisch für die Art der Figurenzeichnung: "Iza glaubte fest daran, daß man den ganzen Körper kennen muß, wenn man irgendwelche Beschwerden bekämpfen will, und sie war auch davon überzeugt, da die Verbindung von Körper und Nervensystem den Verlauf einer Krankheit beeinflusst. Jeder Kranke bedeutete für sie eine aufregende Aufgabe; und niemand ging von ihr mit dem Gefühl fort, man habe ihn jetzt auf irgend ein Fließband geworfen, noch zwei Minuten, und eine unsichtbare Kraft befördere ihn von hier weiter, und mit einem Rezept in der Hand, finde er sich schon mitten in einer Injektionskur, im Streckbad oder unter einem elektrischen Apparat wieder.(...) Die Kranken tauten in ihrer Nähe auf, es gab auch solche, die ihre peinlichen Privatangelegenheiten vor ihr ausbreiteten, und Iza schickte niemanden fort, ohne ihn angehört zu haben.(...)" (S.112/13)
- 61 So kann etwa, wie weiter oben gezeigt wurde, auf die Ursachen des Versagens gegenüber der Mutter nur rückgeschlossen werden, vorgeführt wird am Leben der alten Frau in Budapest ein Negativbefund.
- 62 Zu ähnlichen Feststellungen gelangt auch B. Nagy (B.NAGY 1963, 62).
- 63 Nicht die Planmäßigkeit des Schreibens, auf die Benedek verweist, sondern die allzu zielstrebig umgesetzte lehrhafte Absicht lassen das Buch hinter die früheren Werke der Autorin abfallen. (vgl. BENEDEK 1964, 1839)

- 64 Demgegenüber steht die Sichtweise Antals. Vgl. S.298, S.184/86
- 65 An anderer Stelle wird Iza auch als "Soldat" beschrieben. Antal, der sie beim Begräbnis "Catos" um ersten Mal erblickt, bezieht den Vergleich vor allem auf ihr Äußeres, ihre strenge, asketische Erscheinung. Ein wenig später bezeichnet es eine Verhaltenslogik, die unbedingte und unter Aufbietung aller Kräfte durchzuführende Umsetzung des einmal für richtig Erkannten (S.169,170, 171, 173) 66S.283-291, auch das Leben der Eltern nach dem Krieg, die Veränderungen der Heimatstadt.
- 67 vgl. z.B. S.374 ("Sie waren auch jetzt schon unangenehme kleine Lausbuben, von Angang an benahmen sie sich, als gehöre das Haus ihnen, sie zeigten keinerlei Respekt vor den älteren Mietern oder vor der Eigentümerin. Orsolya néni erwartete nicht viel von ihnen, aber wenigstens doch so viel, daß sie grüßten und nicht so laut kreischten. Die Bälger nahmen sie jedoch nicht einmal zur Kenntnis, wenn sie vor die Tür trat. Sie liefen herum, balgten sich und lärmten auf dem Hof, und selbst wenn sie zur Ordnung rief, waren sie nicht zu halten - eine Minute später machten sie dort weiter, wo sie aufgehört hatten, als sei nichts geschehen.")
- 68 vgl. z.B. S. 387, 411
- 69 Erklärende Passagen derartigen Charakters wie etwa die Mitteilung, warum Orsolya néni so gerne den Verfall der Moral beklagt, fassen eigentlich bereits häufig vorgekommene oder sich wiederholende Abläufe zusammen. (S.355)
- 70 So z.B. DERSI 1964, 601-605)
- 71 Auf diesen Dualismus weisen neben Széles (SZÉLES 1964) auch Nacsády und Lackó hin (NACSÁDY 1966; LACKÓ 1987, 116/17). Für andere Rezensenten liegt der Akzent überhaupt auf letzterer Möglichkeit. (BORBÉLY 1964, 174/75; BATA 1981, 105-109)
- 72 vgl. zu diesem Phänomen SZEGEDY-MASZÁK 1987, 13/14
- 73 Der erzählte Vorgang läßt sich nur wiedergeben, indem man ihn als Paradoxon formuliert oder aber seine Kleinstzusammenhänge

nach- vollzieht: es ist ein Gewebe aus Alltag. Es sind im Laufe der Geschehnisse kleinste Ereignisse, Beobachtungen seitens der Akteure, zufällige Verknüpfungen, die zusammenkommen und das Leben in dem Vorstadthaus, u.a. die Beziehung Östör zu den Kindern und der fremden Frau, beeinflussen. Die minimalen Veränderungen des bisherigen Alltags, die kleinsten Anlässe, die den Mann jeweils vor Entscheidungen stellen, werden zur permanenten Infragestellung seines eingespielten Lebensrhythmus'. Das Interesse des Erzählers richtet sich zunehmend darauf, wie Östör den Rahmen der damit gegebenen Lebensvoraussetzungen überschreitet. Die Provokationen für die Figur kommen dabei stets aus der Gegenwart, so daß den Erscheinungen des sich gerade Vollziehenden ausführlich nachgegangen wird. Das Verkennen dieses Erzählverfahrens und die Übertragung eines eigenen, die Tendenz zu auktorialen Erzählen verabsolutierenden Lesemusters auf den Roman haben mitunter zu entschiedener Ablehnung des Werkes geführt. Dersz z.B. sieht darin wichtige Gegenwartsprobleme angesprochen, empfindet aber die Entscheidung der Zentralfigur als völlig unmotiviert, keiner der im Roman angesprochenen Zusammenhänge bedeute wirklich eine Ursache. Auf die Äußerungen von Östör's Verzweiflung Bezug nehmend heißt es dann: "Überflüssig, sich mit dem Nachweis des Ursprungs dieser gegenstandslosen Klage zu befassen. Wer nur etwas vom Existentialismus hat läuten hören, von den Beklemmungen des im Nichts mit sich selbst allein bleibenden Individuums, ..., wird in Imre Östör den frischen ungarischen Sproß des Holzapfel treibenden Weltenbaumes erkennen." (DERSI 1964, 604/05) Da der Vorwurf nicht trifft, belegt deutlich der Versuch des Kritikers, die Schlußlösung des Romans von dieser Grundlage her ad absurdum zu führen: "Zum Beispiel folgt Imre auch nicht mit dem Vorgefühl der Hoffnungslosigkeit, der neuen Herausforderung des an sich tragischen Schicksals ins Auge sehend Frau Palócz nach. Wenn weiter nichts, so bläst doch seine Verbindung mit der Frau eine Gegenmelodie zum Weltschmerz der Ziellosigkeit. [Was zutrifft, J.B.] Man müßte unsere ganze Welt zurückdrehen, dem Zeichensystem der Existentialisten ähnlich mythisieren, um an den 'Problemen' des jungen Budapester Arbeiters nicht den Retortengeruch wahrzunehmen. Darauf läßt sich Fekete jedoch nicht

mehr ein, und so bleibt - zwischen die Kulissen der realen Details geschleudert - ein ultramoderner Held, und es bleibt das unausgegorene Durcheinander." (Dersi, 605) Ähnlich äußert sich auch Nacsády (NACSÁDY 1966, 567). Zu welchen Schlußfolgerungen ein anderes Lesemuster bzw. größere Bereitschaft, der Mitteilungsabsicht des Autors nachzugehen, den Interpreten gelangen läßt, zeigt Borbélys Rezension. Auch er bemängelt eine nicht ganz schlüssige Motivation der Entscheidung Östör, sieht aber in der Darstellung der psychischen Struktur des Helden einen möglichen Grund dafür. "Gyula Fekete hat etwas erreicht", schätzt er ein, "was das Wesen des modernen Romans ist, der schöpferische Gedanke strahlt im Leser weiter, bezieht ihn die Bewertung der Frage ein, mit einer bewußt extremen Lösung, mit scharfen Gegensätzen erzwingt er geteilte Meinungen, tendiert nicht zu dem mit mehr Erfolg lockenden Kompromiß." (BORBÉLY 1964, 175) - Beide Meinungen belegen daneben auch, wie entscheidend das vorausgesetzte und dem Werk - mitunter noch vor der Analyse seines Aufbaus - abverlangte Funktionsverständnis von Literatur die Interpretation beeinflußt.

- 74 zB. S.366-68, 370-371, 372/73. "'Nun ja', sagte Östör, 'wer keine Sorgen hat, macht sich welche. Glaub mir, es schadet auch nichts. Du wischst jeden Tag auf dem Fernseher Staub, und fertig, du kannst dich in den Sessel setzen, und stundenlang hast du nichts weiter zu tun, als auf den Bildschirm zu schauen, irgendwann bekommt man das satt. Manchmal überlege ich, wie es wäre, wenn ich aus Streichhölzern Zahnstocher schnitzen würde, hundert Stück am Abend, das wäre immerhin etwas. Ein Auto ist doch etwas anderes, immer ist etwas daran zu machen, in Ordnung zu bringen, dies oder jenes. Und auch den Tag über kann man daran denken.' Die Frau schob die Hand des Mannes fort. 'Irgendwann warst du nicht so', sagte sie nach einer Weile. 'Wie war ich nicht?' 'Aber auch früher mußt du über etwas nachgedacht haben, du hast doch nicht jetzt angefangen zu denken. Worüber hast du früher nachgedacht?' 'Ich weiß nicht', sagte Östör. 'Es gab immer irgend etwas.' Die Frau zog das Wort in die Länge: 'Es gab. Nur jetzt gab es nichts?' Sie schwiegen. (...) Nur jetzt gab es nichts, worüber man

auch tagsüber hätte nachdenken können? // Orsolya nénis Wanduhr schlug zehn."

- 75 "Hier, im engeren Familienkreis, gab es keine Feindseligkeiten oder Intrigen, nicht einmal in verhüllter Form. Jeder stimmte mit dem anderen überein, und jeder fühlte mit den Sorgen und Nöten des anderen mit, dennoch aber kam das Gespräch leicht ins Stocken. Entweder fuhr es sich von selbst fest, oder Papachen brachte es mit einer plötzlichen Frage aus dem Gleis...(…) Einem jeden gaben die anderen recht, und so, von innen gesehen hatte es auch wirklich den Anschein, daß er von seinem Standpunkt aus völlig im Recht war. Östör fiel es zum ersten Mal auf, daß es schwer war, diese Privatwahrheiten voreinander ganz auszusprechen - wenn man es überhaupt geschafft hätte, sie ganz auszusprechen, bevor Papachen nicht mit einer Frage dem Gespräch eine andere Richtung gab." (S.412/13*)
- 76 "Östör hatte früher gerne gebastelt, eine Zeitlang war er auch bei den Flugzeugmodellbauern gewesen. Seit er verheiratet war, blieb ihm kaum Zeit für solche Bummeleien nach Feierabend, er hatte auch keine Lust dazu - jedes seiner Vergnügen hatte eine einzige, neue Quelle: das Erlebnis, daß er eine Frau hatte - aber es ihm fehlte auch kein anderer Zeitvertreib. Wenn nur das sich neuerdings anmeldende Mangelgefühl nicht darauf zurückging, auf das wohlthuende Nichtstun. Denn jetzt, nachdem er dem Hämmern und Bohren auf den Geschmack gekommen war, hatte er nicht einmal die Ruhe zum Fernsehen ..." (429*)
- 77 "Ihr Eheleben fand - wie der ausgetrocknete Fluß nach einem Wolkenbruch - innerhalb von Tagen wieder in sein altes Bett zurück, doch gerade so tat es beiden gut, da es dorthin zurückgefunden hatte, gerade dieses lauwarne Sich-Rekeln zog sie an, die aneinander abgeschliffenen Wochentage. Iri fehlte wohl der Fernseher und der solide Zeitvertreib an den Sommerabenden - ein Glas Bier, bei Musik, in einem nahem Gartenlokal - er jedoch verspürte wieder diese Leere, die nun - so kam es ihm vor - der Hund und dessen ganzes Zubehör nicht mehr ausfüllen konnten." (449*)

- 78 " Auch mit Iri tat das stille Nachsinnen gut; sie sprach nicht von Kindern, deren Schicksal sie plante, sondern brachte das Gespräch am liebsten auf die Gegenstände, für die sich gerade das Geld auf der Sparkasse zusammenkam, oder die, für die sie danach sparen würden. Auch das tat gut, aber Östör stellte fest, daß er schnell genug hatte von dem neuen Zeug, das war eben seine Natur. ...Eigentlich hatte er mehr Freude daran, während sie sich darauf vorbereiteten, etwas zu kaufen, als an der greifbaren Wirklichkeit der Dinge." (462/63)
- 79 "Lange hatte sie bemerkt, daß ihr Mann ihr entglitten war. Sie hatte wirklich alles versucht, um ihn zurückzuhalten, mittlerweile widmete sie ihr Leben dem Versuch, ihn zurückzuhalten. Gab es denn wirklich für anständige Frauen kein Gegenmittel gegen solche letzten Schlampen? Gab es denn keinen Mann, der die moralische Sauberkeit, die Treue, die Hingabe ehrte - der sie mehr ehrte als den Abschaum? Den ein ganzes Leben bindenden Schwur, den er der Gattin gegeben hatte?" (475*)
- 80 Auch für Iri hat das Tier zunächst analoge Funktion, sie verarbeitet die Situation jedoch dann in den Strukturen eines neuen Besitzes, zudem ist sein Wert für sie begrenzt, da er nicht ihr ausschließliches Eigentum darstellt.
- 81 "'Was hast du gemacht..., in zweiunddreißig Jahren? ...Einen Hundestall, den hast du auf jeden Fall gebaut, den kann sich jeder ansehen....wenn du heute abend tot umfällst, bleibt von dir der Hundestall...' Ihm fiel ein, daß er noch anderes getan hatte: 'Naja, ein Lager voll Zylinderköpfe, Kegel, Kolbenstangen, (...) aber das zählt nicht, dafür bin ich bezahlt worden. Nur das zählt, nur das eine, das man ohne Bezahlung macht...was man auch dann macht, wenn es etwas kostet. Der Hundestall.'" (437*)
- 82 "Sicher spürte er, daß ihn seine Frau liebte, und daß sie für nichts der Grund war. Oder wenn doch, dann war auch der Grund gemeinsam, wie ihr Leben seit fünf Jahren, denn ihm zuliebe hätte Iri alles getan.// Aber was hätte sie tun sollen? // Etwas in ihrem Eheleben war verdorben, und so, nachträglich war nicht mehr feststellbar, was, wann und wie es passiert war." (485*)

- 83 Széles führt dies etwas ausführlicher aus: "Frau Palócz steht der blaß gezeichneten Iri nicht gegenüber, aber sie steht einer geordneten Welt wie der Iris deutlich gegenüber. Ihre ausgesetzte Lage, die auf sich genommene materielle Dürftigkeit, der für ihre Selbständigkeit, für die verlangte Achtung, für ihre Anhänglichkeit an die Kinder gezahlte Preis - steht Leuten wie Tante Orsolya und Mama Gyuri fern und ruft Verachtung und Abneigung bei ihnen hervor. Die 'verrufene Frau' mit ihrer hartnäckigen, tapferen Selbständigkeit, ihrem entschlossenen Selbstbewußtsein, mit ihrer in die Zukunft ihrer Kinder gesetzten Perspektive bedeutet eine edlere Auffassung, öffnet ein weiteres Tor, nähert sich einem höheren Lebensanspruch. Zum Bedauern und zu dem Gefühl der Verantwortung kommt in dem grübelnden Östör auch anerkennende Achtung und Beschämung hinzu, und das führt ihn zu der Wende um 180 Grad - nicht in erster Linie von seiner Frau, persönlich, sondern eher von seinem bisherigen Leben fort..." (SZÉLES 1964, 51)
- 84 Wie bereits dargelegt, bestimmt die Untersuchung der Konsequenzen dieser Ausgangsbedingungen das inhaltliche Zentrum des Romans. Wie entscheidend das Verständnis dieser Denkvoraussetzungen für dessen Interpretation und Wertung ist, zeigt z.B. Borbélys Einschätzung: "Er sucht den archimedischen Punkt seines Seins, um seine eigene, monochrome Welt aus den Angeln zu heben. Und hier schlägt auch bei Fekete die oben beanstandete Einseitigkeit zurück: bei der mit umfassenderem Anspruch aufgeworfenen Frage strebt er nur auf einer Ebene, auf dem Gebiet des Ehelebens eine Lösung an, was bei weitem nicht das Wesentlichste bedeutet: da er auch im größeren Kollektiv, in der Gesellschaft die Antworten auf seine Probleme fände." (BORBÉLY 1964, 175)
- 85 Diese Interessenverschiebung setzt bei Fekete schon vor dem hier behandelten Werk ein. ("A fialtalasszony", 1960) Vgl. dazu auch Nacsády (NACSÁDY 1964, 566/67)
- 86 In dem Kurzroman "Der vierbeinige Hund" (Mesterházi 1961) etwa erscheinen Qualifikation und sozialer Aufstieg noch ganz selbstverständlich als Möglichkeit der Neusetzung und Lösung des

Konflikts auf höherer Stufe (Frau Kadács, das junge Paar), sie stellen zwar kein Allheilmittel mehr dar (u.a. darin besteht der Erkenntnisgewinn des Erzählers), aber fungieren gleichsam als sozialismusspezifische, neuartige Möglichkeit der Aufhebung bestimmter, zunächst als rein persönliches erscheinender Widersprüche. Der Anspruch zur Überschreitung des mit der sozialen Herkunft gegebenen Bewegungsraumes ist aber auch in vielen anderen Prosawerken des Jahrzehnts Ausgangsvoraussetzung für die Figuren und den jeweils untersuchten Konflikten vorausgesetzt. Fragen der Sinnsuche und der persönlichen Einsatzes werden wesentlich häufiger an den Möglichkeiten beruflichen Einsatzes, an der Neudefinition von Arbeitsaufgaben verhandelt. Als Bezugsgestalten werden (bei solchen Fragestellungen) aber auch eher Angehörige der Intelligenz gewählt.

- 87 Personal erzählte Textpassagen oder solche, die sich dieser Erzählsituation stark annähern, wie sie in "Die treue Frau..." u.a. bei alleinigen Erlebnissen einer Figur auftraten, sind hier so nicht anzutreffen, der Erzähler verhält sich den Figuren gegenüber distanzierter, und selbst die Konzentration auf die Innenwelt des alten Arztes führt nicht zu Übergängen in dieser Richtung. Statt dessen macht sich die Genauigkeit eines sympatisierenden, aber um äußerste Zurückhaltung und Genauigkeit bemühten Erzählers geltend. (Von einem inneren Monolog, der, wie Lackó schreibt, "die Geschehnisse in der Regel unterdrückt", kann man meines Erachtens hier nicht sprechen. Vgl. LACKÓ 1987, 120)
- 88 Das Rentenalter für Männer liegt in Ungarn bei 60 Jahren.
- 89 "In Gedanken grübelte er darüber nach, wie Lebovits es wohl angestellt hatte, so in der Welt herumzureisen. Fest stand jedenfalls, daß ihn weder die Kriegsfronten noch die mit Stacheldraht gezogenen Friedensgrenzen am Reisen hinderten, er hatte überall ein Schlupfloch gefunden. Ein geschickter Mann!" (258*)
- 90 "Bei keinem ist eine derartige Übereinstimmung vorhanden", sinniert er über den Erinnerungsbildern vom Abitur. Auf den ersten Blick sieht man, daß er dieselbe Eiche geblieben ist: er ist fast überhaupt nicht gealtert, im Gegenteil, während des vergangenen

halben Jahrhunderts war er eher noch kräftiger geworden. Auf dem Bild wirkt er noch wie ein Schüler, genau wie die anderen. Aber mit derselben unerschütterlichen Ruhe der Kraft schaut er jetzt, da er die verheerenden Stürme des Lebens überstanden hat, von deren Ende des Tisches herüber.(...) Csordás konnte man nicht mit dem gleichen Maß messen wie die anderen; möglich, daß er nie etwas wollte, aber er wußte immer, daß er etwas wollen und es dann auch tun könnte. (247/48*) "'Ein großartiger Mensch, er setzt Bäume', dachte der alte Arzt. 'Warum kann ich nicht so sein?'" (328*)

- 91 "Solch ein abgeschlossenes Privatleben mit Sondereingang verliert seine Perspektive... das heißt... nein, es verliert sie keineswegs. Es hat sämtliche Fenster mit Brettern vernagelt... hier bleibt nur eine einzige Perspektive: Die Person wird vernichtet. Privatleben - Privattod, der Kreis schließt sich. Mit dem Ziel: Sterben - lohnt es sich wirklich nicht zu leben ... (...)" (220) "(...) ganz folgerichtig gelangen wir also zu dem Schluß, daß das Leben nur einen einzigen vernünftigen Sinn haben kann: den Augenblick auszunutzen, dem Heute zu leben ... und nichts weiter. Aber ein solches Leben, das nur dies zum Ziel hat, ist ganz und gar sinn- und zwecklos. // Er wußte, daß er schon einmal, auf einer anderen Spur, zu einer ähnlichen Schlußfolgerung gelangt war. Doch er konnte sich nicht mehr entsinnen, wann und bei welcher Gelegenheit dies geschah." (332)
- 92 Über diese Sinnhaftigkeit und relative Selbständigkeit seines Tuns stellt der Arzt nach dem Klassentreffen lange Überlegungen an. (270-72)
- 93 Unter den zeitgenössischen Kritiken und ersten Gesamtbetrachtungen zum Werke Feketes, die alle den "Tod des Arztes" als bisher reifste Schöpfung des Autors und in der Regel als Werk der neueren Literatur von bleibendem Wert loben, geht nur Széles auf diesen Zusammenhang zwischen Heldenwahl und Gestaltungsmöglichkeiten ein. Entsprechend schreibt sie abweichend von der Mehrzahl der Kritiken über diesen Roman: "In den Werken, die von Gyula Fekete bisher zu lesen waren, sind für mich gerade die Ansätze in der Tiefe der 'unausgereiften', 'verworrenen' Werke am interessantesten. Es scheint, daß der 'Tod des Arztes' erst nur eine

erfolgreicher Vorgesmack, eine Vorstudie zu dem ist, wozu die übrigen noch erfolglose oder halbgelungene Experimente waren.// Ein namenloser Held ist auch der Arzt (...) Aber noch wichtiger und noch schwerer ist es, die Unbekannten als Helden zu erobern; zu Beginn ihres Werdens, in den winzigen Keimen der Veränderungen des menschlichen Bewußtseins, im Spiegel der kleinen Unzufriedenheiten, der Aufbrüche, des Innehaltens zu entdecken, die historische Umgestaltung mit ihren tausend Gesichtern zu entdecken. (SZÉLES 1964, 52)

- 94 Szabolcsi kritisiert in seiner zeitgenössischen Rezension zwar ebenfalls einen Mangel an Distanz zum Gegenstand, sieht dessen Auswirkungen aber in Fragen der künstlerischen Bewältigung des Vorhabens. Der Autor verlasse sich manchmal zu sehr auf leidenschaftlich glühende Dialoge, formlose Aufschreie, halbe Sätze, anstatt das jeweilige Anliegen in reflektiverer, intellektuellerer Form zu verhandeln; ein Mehr an intellektueller Abgeklärtheit hätte dem Roman nicht geschadet. Er insisitiert auf einer Fortsetzung des Werkes und wartet auf das, was Darvas dort noch zu sagen habe. (SZABOLCSI 1963, 1266/67)
- 95 Ein sprechender Name: szó : Wort, Wort-; lát: sehen, sieht; er kann als Anspielung auf den Beruf der Figur, das Sprechen in Bildern verstanden werden, erhält aber realsatirische Aufladung durch das angesichts des ungeheuer wortreich ausgebreiteten Selbstmitleids wegen des historischen Schicksals der eigenen Person wie der Nation. Dagegen der radikale Dogantiker Csontos: csont - Knochen, csontos - knochig; in der Namensgebung einiger Hauptfiguren liegt das Konzipierte dieser "Neubesinnung" noch offener zutage als in der - geschickt aufbereiteten - Handlung.
- 96 Vgl. etwa die Darstellung des Geschehens im Atelier von Virágos 1944, S.52-55, 59-67.
- 97 Solche bewußt eingeführten leitmotivischen Bezüge sind hier immer szenischer Art. Eine derartige, über die "Geschichte" hinausgehende bedeutungsvolle Untermauerung des Geschehens, eine gewisse illustrative Projektion der Innenwelt der Hauptfigur bzw. Antwort auf seine Stimmungslage ist z.B. die jeweilige Atmosphäre

des Cafés "Carmen", in dem er Géza zum letzten Mal trifft (S.15, 21), und in dem er dann am Tage nach der Beerdigung zufällig seinem Freund Csonotos begegnet (132 f.), oder die Szenerie der Stadt, besonders die Trümmer in den Straßen und die herabhängenden Oberleitungsdrähte 1945 und 1956. Sie schließen strukturell an die Pointierung der Erzählabschnitte gegeneinander an.

- 98 Im Falle der Begegnung mit Csonotos und einem dabei heraufzitierten früheren Treffen werden die Möglichkeiten und Grenzen dieses Verfahrens besonders deutlich. (S.123-142, 142-159, 191-202, 316-321) Die Erinnerung an ein Gespräch 1954 nach dessen Haftentlassung weckt Sympathie für Csonotos, erklärt die Höhen und Tiefen der Beziehung beider Männer, die Entwicklung des Gesprächs in der Vergangenheit dehnt aber rückblickend auch Wertungen zur Person Csonotos' auf dessen Haltung in den frühen fünfziger Jahren aus: 'Dir ging es immer nur um die Reinheit deiner Konzeption', wirft ihm der Erzähler vor (201), - in der Gegenwart ist das berechtigt, Csonotos führt eine seltsam abstrakte Existenz, in den fünfziger Jahren mag seine möglicherweise ähnlich einseitige Denkweise inhaltlich einen anderen Stellenwert gehabt haben. Da über die konkrete Funktionalität einzelner sogenannter "Gesetzesverletzungen" nicht gesprochen wird (Darvas stellt das Problem 'an sich' zur Debatte, zentrales Anliegen ist ja auch das Sich-Klarwerden des Helden über das, was in seinem Leben dauerhaft wesentlich sein soll), wird Gyuszi zum moralischen 'Fall' eines Menschen, der seinen Platz in der Realität nicht mehr wirklich wiedergefunden hat, der wegen vorgefaßter Konzeptionen der Realität nicht wirklich gerecht werden kann.
- 99 SZABOLCSI 1963, POMOGÁTS 1977 ,188-197 (Történelmi önvizsgálat), KOCKÁS 1963 (Az újrakezdés hite); vgl. auch DIÓSZEGI 1977, 228- 224 (Darvas József útja), sowie die Behandlung des Werkes bei BÉLÁDI 1969b (Vázlatok a mai magyar regényről).
- 100 In diesem Sinne würdigt Király noch 1986 Darvas' Roman und stellt ihn hinsichtlich des Angehens der Komplexität der im ersten Jahrzehnt nach der Befreiung angehäuften Probleme, als Versuch der

Darstellung des "denkenden Menschen" angesichts der Geschichte neben Sántas "Zwanzig Stunden". (MŰVEK 1987, 50)

- 101 Eine Zusammenfassung dieses Gerüsts liefert POMOGÁTS 1977, 191/92.
- 102 Wie dieser Anspruch kongenial aufgenommen und ausformuliert wurde, belegt folgende Lesart: "Nicht bloß eine einzelne kleine Gruppe von Intellektuellen, nicht bloß Béla Szóláth und seine Gefährten haben hier zu fragen und zu antworten! Eine ganze Generation muß ihrer jüngsten Vergangenheit in Auge sehen: muß unsere Unmündigkeit, unsere historische Lebensfremdheit sehen, da wir jetzt erneut die Möglichkeit bekamen, endlich volljährig zu werden, vollwertige Herren unseres Schicksals. Jeder muß auf seine Weise dieses Zeitalter zu Ende denken, so, wie es József Darvas getan hat: die ganze Bewegung des Zeitalters, seine inneren Prozesse, die Unmenge moralischer, gedanklicher, gefühlsmäßiger Veränderungen, Umgestaltungen, weil wir nur rein, von unserer Vergangenheit befreit, in die großjährige Zukunft treten können." (KOCKÁS 1963)
- 103 Sicher ist im Verhältnis zu den eben erwähnten literarischen Mustern der 50er Jahre eine problembewußtere Darstellung der Widerstandsbewegung zu verzeichnen als etwa in Mesterházi's Bild der frühen Horthyzeit (Pár lépés a határ). Interessanterweise wird Darvas' Werk von der Kritik aber dieselbe Botschaft entnommen. Béla Illés sprach in seiner Rezension von der Gewißheit des letztendlichen Sieges der Arbeiterklasse, von einer Episode, die "unmißverständlich auf den letztendlichen Ausgang des Kampfes verweist" (ILLÉS 1958), bei S. Kockás, dessen Aufforderung zum Beiseitelegen der Vergangenheit schon zitiert wurde, heißt es: "Der drückenden Vergangenheit kann man nur dann endgültig den Rücken kehren, wenn in jedermann das Vertrauen zu seiner Menschlichkeit heranwächst. Nicht Béla Szóláth und nicht Géza Balla und nicht Gyula Csontos hatte recht. Nicht ich habe recht und nicht du und nicht er, sondern die Sache; von der Geschichte wird der Revolution Recht gesprochen. Von der hartnäckigen Verteidigung individueller Teilwahrheiten müssen wir zur ganzen Wahrheit der historischen Bewegung kommen. Von ihr strahlt aufs

- Neue in wahren Glanz der Glaube. Der Glaube des Neubeginns." (KOCKÁS 1963) Die Grenzen dieser Selbstbefragung des Revolutionärs (Funktionärs) sind in der Aufnahme des Werkes seitens der Kritik nicht direkt angemerkt worden. "Diskussionen" mit dem Autor beziehen sich auf einzelne Thesen seines Werkes. (Vgl. Szabolcsi 1963) Görömbei meint gar, der Roman sei "frei von dem Mangel einer Präkonzeption" (GÖRÖMBEI 138). Nach den zuvor entstandenen Dramen "Rußiger Himmel" ("Kormos ég", 1959) und "Feuer in der Frühe" ("Hajnali tűz", 1961) mag dieser Eindruck auf ein Mehr an Realitätssinn zurückzuführen sein. Interessant ist aber, daß Pomogáts in einer Zusammenstellung von 33 Lesevorschlägen zu ungarischen Romanen seit 1945 nicht diesem Werk, sondern Mesterházi's "Mannesalter" die Darstellung der politischen Atmosphäre der fünfziger Jahre, der Verzerrungen des Personenkults und der Tätigkeit der politischen Führung um Rákosi als Novum zuspricht. (POMOGÁTS 1977, 203)
- 104 Cseres auf einer Lesung im Haus der Ungarischen Kultur, 7.5.1987; GYURKÓ 1988, 134, 137-139.
- 105 Gegenüber dem von Bachtin beschriebenen Typ des realistischen Entwicklungsromans etwa ist hier auf der Seite des Helden die Entwicklungsdarstellung in dem erläuterten Sinne zurückgenommen. Die Grundentscheidung für die sozialistische Gesellschaft ist für den Autor und für seine Helden selbstverständlich, damit tritt die Entwicklung der Figur überhaupt (die ja mehr umfaßt als die Herausbildung politischer Grundeinstellungen) in ihrer Bedeutung in den Hintergrund gegenüber dem bereits dargestellten Problem der Lebensbilanz; konstituierend im Verhältnis zur Frage der Entwicklung ist die Bewährung des Helden. (BAHTYIN 1986, 438/39) (A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében.)
- 106 vgl. "Jeanette", Csontos 1954, Parteizentrale 1956
- 107 Vor seinem Erscheinen in Buchform (1964) wurde Sántas Werk in der Zeitschrift Kortárs (I: 7(1963)10, S.1483-1513; II: 7(1963)11, S.1643-1667; 7(1963)12, S.1801-1828) unter dem Titel "Zwanzig-Stunden-Report" ("20 órás riport") abgedruckt. Zudem legt die

Vorgehensweise der sich nicht weiter vorstellenden Figur diese Interpretation nahe. Vasy allerdings bezeichnet in seiner Monographie zu Sántas Gesamtwerk die Figur konsequent als den "Schriftsteller", eine Benennung, die aus seiner Interpretation des Romans innerhalb des Gesamtschaffens des Autors wie auch aus dem Kenntlichmachen von Parallelen und Neuansätzen im Vergleich zu dem Roman "Der Verräter" (und dessen Bühnenfassung) resultiert. (VASY 1975)

- 108 In dem Gespräch mit Jóska (41-55) tritt der Erzähler immer weiter in den Hintergrund, als jener von dem Angriff auf sein Haus und Antis Schuß erzählt (46-52/53), verstummt er überhaupt, sieht man von einem von Jóska ausgehenden Zutrinken ab, bleibt er bis ans Ende des Kapitels still. Gar keine - selbst formale - Einmischung gibt es in dem Abschnitt, der das Sitzungsprotokoll wiedergibt.
- 109 Die balladenhafte Dichte des Erzählten, seine dem Ton der Ballade verhaftete, durchgestaltete Prosamelodie ist schon in den ersten Werken Sántas, besonders in den frühen Erzählungen z.B. "Kleiner Vogel" ("Kicsi madár"), "Wir waren viele" ("Sokan voltunk"), "Winterblumen" ("Téli virágzás") anzutreffen. Volksmärchen und Balladen waren seine ersten Begegnungen mit der Literatur. (SÁNTA 1968, 449) Bata meint sogar, daß das Frühwerk des Autors überhaupt eher die Weiterverarbeitung von dorthin gewonnener Eindrücke in Prosaform ausmache als die Aufarbeitung von Wirklichkeitsmaterial, wie sie von der zeitgenössischen Kritik mit Begeisterung registriert wurde (BATA 1971, 1809/10). Der Hinweis auf diesen Einfluß und auf derartige Gestaltungselemente, der dergestalt pointiert vorgetragen wird, ist treffend; doch wird mit dieser Einschätzung (und der darauf aufbauenden Deutung späterer Werke) m. E. beides auch überbewertet. (Wieweit mit dieser Neudeutung, die Batas Artikel in dieser Hinsicht vornimmt, auch mögliche Traditionslinien einer sich herausbildenden neuen Linie in der Prosaliteratur, die ihren artifiziellen Charakter stärker betonte, herausgearbeitet werden sollten, kann an dieser Stelle nicht weiter verhandelt werden.)

- 110 Die Grenze der gegenseitigen Relativierung der Aussagen und Meinungen liegt dort, wo es um die Richtigkeit der Aussagen selbst geht. Es gehört zu den stillschweigend anerkannten Voraussetzungen, daß niemand lügt. Der Text bietet dazu bestätigende Anhaltspunkte: Abweichungen bestehen nicht in den Aussagen zu Tatbeständen, sondern in den Motivierungen des eigenen Handelns und der Bewertung von Handlungen der anderen und natürlich in den darauf aufbauenden, oft spruchartig vorgetragenen Lebensweisheiten und den Resümees einzelner. Durch die tägliche Begegnung miteinander im "Mikrokosmos" des Dorfes (Gondos) und angesichts des Umstandes, daß der Mörder bekannt und bereits ausgestoßen ist, wäre die bewußte Verfälschung der Tatsachen auch kaum zweckmäßig oder erfolgversprechend. Daß sich niemand genötigt fühlt, zu diesem Mittel zu greifen, ist auch Ausdruck der erreichten Reife der Verhältnisse; Voraussetzung dafür, die Existenz von Meinungsverschiedenheiten anzuerkennen und sich ihren Grundlagen zuzuwenden. In den historischen Einzelerfahrungen, die die Figuren formulieren, werden Dinge und Zustände benannt, die für das Alltagsbewußtsein bekannt sind, die aber hiermit nun auch von der Literatur ausgelotet werden.
- 111 "Der Reihe nach hört er die einander gegenüberstehenden Seiten an, auf diese Weise erscheint eine Stunde als Gegensatz der anderen, oder mit anderen Worten: er verwendet das Verfahren des Simultanismus nicht als Methode des subjektiven Zeiterlebnisses, die alles auf eine Ebene stellt, sondern benutzt sie als Mittel zur Kennzeichnung der menschlichen und historischen Wertordnung. Auf den Stufen der Wiederholung und Steigerung erhebt sich der Roman immer höher, die Gleichzeitigkeit stellt gegensätzliche Situationen nebeneinander und einander gegenüber" (BÉLÁDI 1964, 6). (Die Bezeichnung dieses Verfahrens als Simultanismus wird von Vasy ausdrücklich kritisiert. Er verweist darauf, daß "diese Erfindung der Avantgarde... in Raum und Zeit voneinander entfernte Ereignisse nebeneinander abbilden" wolle, Sánta dagegen beschwöre eine kontinuierliche Reihe von Ereignissen herauf, nahezu zwanzig Jahre der Geschichte eines ungarischen Dorfes. "Er erreicht nicht ... die Verabsolutierung der Erscheinungswelt, wie es der Simultanismus tut, sondern gerade das Aufdecken des hinter den

Erscheinungen verborgenen Wesens. (...) Sánta hat diese technische Methode des Romans "auf die Füße gestellt", sie aber damit auch zugleich zu etwas ganz anderem gemacht. So läßt sich auch seine Methode kaum noch Simultanismus nennen." (VASY 1975, 141/42) Über die Beschreibung des Wechsels der Blickpunkte ("soknézőpontúság") hinaus sieht Vasy jedoch von dem Versuch ab, ein besonderes Formgesetz der Bedeutungsgenerierung in Sántas Roman herauszuarbeiten, seine Interpretation wendet sich dezidiert der Ebene des erzählten Geschehens, besonders der darin vermittelten Auffassung der jüngeren ungarischen Geschichte zu.)

- 112 "Und das sage ich jetzt, wer noch nicht seinesgleichen gegenübergestanden hat - und zwar mit einem Gewehr auf beiden Seiten - dem kann ich nicht sagen, wie das ist! Denn gegenübergestanden hatte ich ihnen zur Genüge - aber davon hatten jedes Mal sie und kein anderer den Nutzen gehabt. Vielen Menschen habe ich gegenübergestanden, von der Bodenreform angefangen über die staatlichen Schulen bis zur Genossenschaft, in allen möglichen Dingen. (...) Wenn wir alles zusammennemen, kommt das selbst einer solchen Nacht gleich. Und doch war es anders. Denn in dieser Nacht fiel kaum ein Wort. Wir waren still, still waren sie dort unter dem Fenster ebenso wie ich, und Anti Baloghs Gewehr, das setzte nur einen Punkt unter die Stille. (...)" (46/47*)
- 113 Zu den Erzählvoraussetzungen (den Implikationen des Erzählens wie sie aus dem Text erschließbar sind) gehört weiterhin, daß das Gesellschaftsgefüge nicht mehr so ohne weiteres zu durchschauen ist. Ihm ist nachzugehen, und jede einzelne Feststellung erweist sich immer wieder als einseitig oder nur als Oberfläche eines Zusammenhangs, hinter dem sich neue Widersprüche auftun. Alltag wird so als Widerspruchsstruktur nachvollzogen. Keine Textinstanz fällt das Urteil. Dies macht das "alles ist auch ganz anders" aus, auf das Almási hinwies (ALMÁSI 1969, 358). Unter diesem Aspekt ließe sich das Werk auch als Reaktion auf die schematischen Geschichtsdarstellungen der fünfziger Jahre interpretieren. Es ist eine Absage an lineares Erzählen, an einen allwissenden Erzähler wie auch an eine immanente Geschichtsteleologie. Auf fertige Wahrheiten wird verzichtet, an den Leser ergeht - unterstützt durch

die zurückhaltende Erzählweise - die Aufforderung zu eigener Aktivität. "Die schematischen Romane der fünfziger Jahre", schreibt BÉLÁDI, bildeten auf Anregung des ideologischen Voluntarismus oder doch wenigstens parallel dazu - vereinfachte Klassenverhältnisse, große gesellschaftliche Konflikte ab, in den Helden zeigten sie die Vertreter antagonistischer Klassen, oft mit karikaturistisch wirkender Schattierungslosigkeit. Als Gegenwirkung auf diese Periode meldete sich in den sechziger Jahren die Erforschung der Vielfalt und konkreten Bestimmtheit der den Menschen bestimmenden Faktoren, die Untersuchung der menschlichen Persönlichkeit als eines sich selbst gestaltenden moralischen Wesens (im Gegensatz dazu, daß in den älteren Werken die Gesellschaft, das Kollektivum, der Determinismus der Klassengesetze den einzelnen Menschen geradezu 'verschlang', ihn in sich vereinnahmte" (BÉLÁDI 1983, 253)(A regény útjai). Was hier zum Wandel in der Geschichtsdarstellung in der ungarischen Prosa festgestellt wird, ließe sich auch auf Sántas Roman beziehen. Seine Leistung geht jedoch über die bloße Negation eines solch abstrakten Weltbildes hinaus, der Kontext, in dem es hinsichtlich der Darstellung individueller Entwicklungszusammenhänge und der Erfassung von deren Historizität einordbar ist, ist weiter anzusetzen.

- 114 "(...) Tausend Jahre mußten wir darauf warten, tausend Jahre lang hätte jeder gewünscht, Land unter seinen Füßen zu haben, tausend Jahre lang haben wir versucht, uns ein Stück herauszureißen, um es unter den Füßen zu haben, tausend Jahre lang haben wir darauf vertraut, daß einmal der Tag kommen wird. Und er kam! Für mich, in meinem Leben kam er heran! (...) Nun war er da - und ich gebe es nicht mehr aus meiner Hand! Nein! So, wie ich's dem Lehrer diktieren habe, damals, als man den anderen eine Lektion erteilen und ein Beispiel geben mußte: selbst Gott wird es mir nur im Tode nehmen können! Cuha-Land ist's geworden, und so soll es auch bleiben - wenigstens solange ich lebe!" (119*)
- 115 "(...) Denn einmal haben wir es falsch gemacht, aber auch sehr falsch, und zwar als wir heraus waren aus dem Schlamassel und Waffen in der Hand hatten und jeder sich duckte und jeder still war. Wer in aller Welt hätte da gefragt, wen du warum erschossen

hast? Damals hätte man mit ihnen allen aufräumen müssen. Jetzt ist der eine solch ein Spezialist und der andere so einer, und nicht einmal schief ansehen darf man sie, weil einem dann selbst der Schädel eingeschlagen wird und nicht ihnen..." (44*)

116 "(..) Aber wer hat mit ihm Land aufgeteilt, wenn nicht er? Wer hat fünfundvierzig die Partei organisiert, wer hat sich vor die Leute hingestellt, wenn nicht er, um sie zu dieser Macht hinzuführen! Und wer hat ihn ... in seinem reinsten Gefühl verhöhnt, wenn nicht diese Macht? Wer hat an seiner Stelle Leute wie Varga und arbeitsscheues, die Wahrheit nicht über die Lippen bringendes Gesindel gewählt? Wer hat ihn betrogen, wer hat zu ihm gesagt, alles sei sein, als die Frauen am Grabenrand Brennesseln sammelten, um Suppe daraus zu machen? Wer hat ihm mit unaussprechlichen Worten gesagt, daß er sich schuldig fühlen solle, wo er geht und steht? Wer hat, als er in seinem Auto den neuen Sekretär hierherbrachte, von diesem Komitat gesagt, daß das alles Faschisten sind, die hier leben! (...) Wer hat ihm , wenn er die Wahrheit aussprechen wollte, gesagt, er solle schweigen, weil er dem Feind das Wort rede! Wer hat ihn dessen beraubt, was der Sinn seines Lebens war? Wer hat es dazu gebracht, daß das Dorf ihm ins Gesicht sagte: Das also hast du uns fünfundvierzig versprochen? Was spricht der hier vor ihm von Fabriken, Schulen, neuen Städten, wenn die Würde des Menschen, die Ehre des Menschen in den Staub getreten war?! Besser, es hätte keine Fabriken gegeben! Möge der Mensch verrecken, wenn nur die Fabrik da ist? Keiner soll es wagen aufzumucken, möge man Unschuldige ermorden, nur daß keiner es wage, den Mund aufzumachen? Der Herr raubte in seinem eigenen Land, aber die hier sagten, es sei unsere Macht, und traten die Menschenwürde in den Staub!" (191/92*)

117 Bei Gondos, der darauf ausführlicher eingeht, heißt es zur Bedeutung dieses Kapitels sehr treffend: "Der Autor ist dafür, Interessen und Ansichten mit Hilfe von Worten in Einklang zu bringen. Zeugnis dafür ist das anrührend ausführliche Protokoll der Genossenschaftsberatung. In dieser Atmosphäre zergliedern sich die früher dramatisch aufeinanderprallenden Gegensätze, sie werden aufeinander beziehbar, miteinander vereinbar. Die kleineren

Wahrheiten vereinigen sich hier nicht blind, sondern über das Medium der menschlichen Einsicht in der 'größeren Wahrheit'.(...) Diese Weise, die Widersprüche an die Oberfläche zu bringen und bewußt zum Kompromiß zu führen, ist Beispiel und Vorbild morgiger Verhältnisse" (GONDOS 1964, 1070).

- 118 Im Unterschied zu der nächtlichen Szenerie des "Verräters" oder dem in der Regel nachts, im Dunkeln, in engen Räumen sich abspielenden Geschehen des "Fünften Siegels" finden die Erkundungen des Erzählers hier in einer sonnendurchfluteten sommerlichen Landschaft statt. Auch die Beschreibung des morgens erwachenden, des abendlichen und nächtlichen Dorfes zeigen das Bild einer harmonischen, friedlichen Natur. Vasy meint darin ein Symbol des neuen Zustands der Gesellschaft zu erkennen. Die Richtung dieser Überlegung ist im Kontext der anderen beiden großen Romane des Autors sicher treffend, doch erfüllt diese friedliche, aber auch neutrale, z.B. den Bericht des alten Bauern über das Schicksal seiner Söhne im Krieg und die Entleerung seines Lebens nach diesem Verlust ebenso wie die Ruhe der anderen nach der Arbeit mit einem klaren Sternenhimmel überwölbende, gewaltige Natur auch kontrastierende Funktion im gegenüber den von den Menschen im Dorf auszutragenden Konflikten, ihre Darstellung birgt, wie eingangs gezeigt, ebenso das Moment der friedlichen Oberfläche über deren Brodeln in sich. (Diese Deutung trifft sinngemäß auch Gondos: "Aber... das menschliche Schauspiel findet auf der Bühne der Natur statt. Das menschliche Dasein mit seinen Freuden und Tragödien baut auf der unablässigen und ewigen Verbindung von Mensch und Natur auf" (GONDOS 1964, 1066); ähnlich auch BÉLADI 1964, 6).
- 119 Diese Leistung des Werkes wurde derart nachhaltig wahrgenommen und gewürdigt, daß mitunter (zumal wo man es vornehmlich unter dem Aspekt der Vergangenheitsaufarbeitung las) sogar eingeschätzt wurde, daß es "nach Sántas 'Zwanzig Stunden' über alle Maßen schwer" sei, "die moralisch-politischen Konflikte des Dorfes, die charakteristischen Typen der fünfziger Jahre auf ihr Wesen hinweisend, mit großer künstlerischer Kraft und zugleich unter einem grundlegend neuen Aspekt zu zeichnen" (WÉBER 1969, 17).

- 120 vgl. FÖLDES 1965 (Eszmények és illúziók), DIÓSZEGI 1965, FARAGÓ 1965 (Próféták nélkül).
- 121 "Damit findet diese Art des Ich-Romans in einem entscheidenden Strukturmerkmal den Anschluß an den personalen Roman, für welchen die szenische Darstellung, das Zurücktreten des Erzählenden, das Vorherrschen der Darstellung von Dialogen und Bewußtseinsvorgängen charakteristisch sind." (68) (Vgl. auch 93-97)
- 122 z.B.: "Sie küßt mich leicht aufs Gesicht und lacht. Eine erfahrene Frau, sie weiß, daß nach den Wechselfällen der Liebe jedes Tier traurig ist, ausgenommen den Hahn und den Mönch." (31) ("Könnyeden arcon csókol és nevet. Tapasztalt nő, tudja, hogy minden állat szomorú a szerelmi viszontagság után, kivéve a kakast meg a szerzetest.") - "Allerdings, Dusa ist eine bemerkenswerte Frau, von meinem Schlag. Sie plagen keine übeflüssigen Ambitionen. Sie kann polnisch und russisch, aber sie mag keine Komplikationen. In ihrem Sekretärinnensessel ist sie vollkommen zufrieden. (111*) ("Igenis, Dusa figyelemre méltó asszony, magamfajta. Nem gyötrik fölös ambíciók. Tud lengyelül és oroszul, de nem szereti a bonyodalmakat. A titkárnői asztalnál tökéletesen elégedett(...)") - "[.../Gespräch/] Er schweigt, blickt hin und her, schwerfällig ringt sich sein breiter Mund die Worte ab. Dennoch entscheidet er sich dafür, höflich auszuweichen. (...)") (57*) ("Hallgat, kapkodja a fejét, nehézkesen gyötri ki széles száján a szavakat. Mégis az udvarias kitérő mellett dönt. (...)") - "Sie hat einen grünen Ballonmantel über die Schulter geworfen. Die grüne Farbe ist ausgezeichnet. Jutka ist stark, und zugleich ist sie zerbrechlich. Geh jetzt nicht fort, Jutka!" (115*) ("Zöld ballont dobott a vállára. A zöld szén kitűnő. Jutka erős is, meg törékeny is. Ne menj el most, Jutka!") -
- 123 Zugleich gilt selbstverständlich, daß dieses Abgehen von einer Konvention der Erzählprosa nur das Verhältnis des Erzählers zum als geschehen Vorausgesetzten und somit das Verhältnis des Lesers zum seitens des Erzählers gemeinten Geschehen betrifft, daß das Erzählte so eine spezifische "Färbung" erhält. Unmittelbar hat der Wechsel der Zeitform natürlich keinen Einfluß auf die logische Qualität der Sätze. In dieser Form sind sie jedoch dem Leser

gegeben und lenken den Auf- und Ausbau der erzählten Welt, die Ausfüllung von Unbestimmtheitsstellen.

- 124 "Holnapra megforgatjuk az egész világot." Zitat einer Verszeile; Programmgedicht aus dem "Jahr der Wende"
- 125 "Fölszállott a páva..." Zitat einer Volksliedzeile; deutsche Nachdichtung der Adyschen Version durch Franz Fühmann. (UNGARISCHE 1970, 161) Földes, die in dem Roman nur eine die Träume der vergangenen Jugend beweinernde Schöpfung sieht, die in erster Linie den endgültigen Verfall eines charakterschwachen Menschen beschreibt, liefert in ihrer Rezension eine die angesprochene Stimmungslage (freilich aus unbeschwerterer Sichtweise) illustrierende Beschreibung: "Ich glaube, wir waren stolzer als die uns vorangehende Generation. In unserem Blut, in unseren Adern trugen wir die Spuren der gerade durchlebten Hölle, wir wurden altklug, noch bevor wir etwas von unserer Jugend gehabt hätten. Unsere Generation atmete zur Befreiung vielleicht gieriger als jede andere die Luft der Freiheit ein. Wir waren jung wie das Land, wie die Freiheit. Wir erwarteten, daß das Zeitalter, dessen Kinder wir waren, unsere Träume ohne Abstriche wirklich werden lasse. Die Erlösung der Welt empfanden wir nicht als abstraktes dichterisches Ziel, sondern als dringende praktische Aufgabe, die auch nur einen Tag lang aufzuschieben Sünde und kleinbürgerliche Trägheit wäre. Wozu warten, wenn wir doch bis morgen die ganze Welt verändern wollten!" (FÖLDES 1965, 762)
- 126 vgl. S. 158.
- 127 "Es war amüsan, als sie mich bei einem Kadergespräch fragten, was ich für ein 'Verhältnis' zur Kollegiumsbeuegung habe. 'Mit Leichen habe ich keine Verhältnisse', antwortete ich, und das kam an, Humor läßt die Streber abfaulen(...)" (158*)
- 128 Fehér meint hierzu in seiner Rezension: "Bei Szabados' schnellem und gründlichen Zusammenbruch spielt der Typ seiner jugendlichen Weltanschauung eine entscheidende Rolle. Infolge des Utopismus dieses etwas verworrenen linken Narodnikismus war er dem Sektierertum gegenüber ungeschützt als andere ideologische Einstellun-

gen: als jedoch die 'akute Infektion' vergangen war, blieb nichts davon übrig."(FEHÉR 1965, 1839)

- 129 "Die Universität schloß ich nicht ab, das Prophetieren gefiel mir besser....Ich lief umher und verkündete das Wort. (...) Später bekam ich dann auch eine reguläre Anstellung im Ministerium. Es ist Kriszta's fixe Idee, daß ich dort verkommen bin(...)" (158*)
- 130 "Und Kriszta kannst Du sagen, sie soll nicht mehr kommen... erzähl ihr irgend etwas. Sage ihr, daß ich Jutka zur Frau nehme. Sie wird es gerne glauben. Du wirst sehen." (213*)
- 131 Wegen des in der Einleitung Gesagten ist es daher nicht ganz selbstverständlich, dieses Werk in die Reihe der Untersuchungsobjekte aufzunehmen. Läßt sich für "Zwanzig Stunden" oder "Schrottplatz" sagen, daß damit letztlich Lebens- bzw. Entscheidungsmöglichkeiten und Handlungsvoraussetzungen in der Gegenwart untersucht werden, so wird doch die letzte Schicht der erzählten Zeit in die Gegenwart projiziert. Für dieses Werk kann formal nur angeführt werden, daß der benannte Zeitraum nicht als 'historisches Ereignis' behandelt wird und die Suche der Erzählerin sich darauf richtet, den Menschen, mit dem sie zusammengelebt hat, zu begreifen. (Was nicht mit dem Verhältnis des Werkes zu dem geschichtlichen Hintergrund des Dargestellten gleichzusetzen ist.) Die in der Einleitung gemachte systematische Eingrenzung kann gegenüber den in diesem nicht übermäßig langen Zeitraum entstandenen Werken so nur als Idealfall aufgefaßt werden. Es mag hinzugefügt werden, daß die Kritik an Mészöly's Werken sich vornehmlich auf deren Weltbild überhaupt und kaum auf die 'historische Interpretation der fünfziger Jahre' bezog.
- 132 Beata Thomka weist in einer mehrere Werke Mészöly's einbeziehenden Interpretation auf die metaphorische Bedeutung des Wortes 'Gegenwärtigkeit' (jelenlét) hin (THOMKA 1980, 49), auf seine Funktion als Schlüsselwort. "Se bogár, se madárnesz nem hal-latszott. Csak a havasi tülevélzógás. Az meg nem is hang már, csak valami átható jelenlét." (MÉSZÖLY 1986, 201) Sie führt andere, gleichfalls 'fokusartig' aus dem Text hervorgehobene Worte an: fokozhatatlanság, tárgyszerűség, tárgyilagosság, önismeret; und stellt

sie in Zusammenhang zu Mészölys Schaffensmethode, deren zentrale Kategorien sie bezeichnen. (50) Thomka interpretiert diese Schlüsselworte als Zugang zum Erfassen einer allgemeinen menschlichen Befindlichkeit, auf das der Text ziele, als den Versuch, die Gegenwärtigkeit eines Allgemeinbefindens auszudrücken. Der jeweilige Satz ist so zugleich als Mittel der Wiedergabe eines Geschehens und als Aussage über ein Allgemeines zu lesen. Saulus' Schlüsselerlebnis (in Mészölys gleichnamigem Roman) etwa formuliere "darüber hinaus die kathartische Erkenntnis der immerwährenden (mindenkori) menschlichen Ausgestoßenheit und Ausgeliefertheit." (54) Während mit der Feststellung, daß Mészölys Texte "in den Hintergrung faktenbezogener, sachlicher, genauer Wahrnehmungen die sich hinzugesellenden Bedeutungen, in die Richtung der parabolischen, semantischen Erweiterung wirkenden Inhalte, Suggestionen einflechten", die Funktionsweise seiner Sätze treffend beschrieben ist, scheint mir die Interpretation der so erzeugten Sinnzusammenhänge auf anthropologische Konstanten hin in das Gegenteil früherer, die Texte einfach als ahistorisch und antisozialistisch abweisender Interpretationen umzuschlagen.

133 z.B. 174 ("Szóval a dolgok, a tárgyak - valahogy ezeknek is szeretnék helyet szorítani a mi közös Dreher-Maul-dobozunkban."), 206, 207.

134 Pomogáts, der in diesem Zusammenhang hervorheben möchte, daß diese von ihm als gleichnishaft interpretierte 'Tragödie des einsamen Menschen' in der Darstellung bei Mészöly 'historische und gesellschaftliche Bedingungen' hat, stellt heraus: "Um Bálint Ózes zaudernde Persönlichkeit herum sind, wenn auch nur in Andeutungen, die Umstände der jüngsten Geschichte präsent: die Kriegsvorbereitungen und der Faschismus der dreißiger Jahre, der Weltkrieg, dann die erstickende Atmosphäre der fünfziger Jahre. Pici Pécsi bringt... die faschistische Erziehung mit, den Kult der Kraft und des Wilden. Und im Auseinanderfall des 'Fünfergespanns', in Bálints verbitterter Jugend spielen die von dem Mädchen suggerierten Verhaltensnormen eine herausragende Rolle. Das 'Fünfergespann' selbst symbolisiert ebenfalls das Schicksal einer

zerschlagenen und erniedrigten Generation: Bálint und Bangó wurden Athleten, Pici Pécsi geriet nach Australien, Poci Mesnyák wurde verwundet und floh nach Argentinien, Kálmán Geresdi fiel..." (POMOGÁTS 1977, 230) (A magány atlétája).

- 135 "Nincs kerek magyarázat." (207)
- 136 Wie Béládi vorführt, gilt diese Feststellung für die gesamte Reihe der Romane Mészölys. (BÉLÁDI 1983, 315) (Az elbészélő illetékessége.)
- 137 "Szóval semmi illúzió. Csak önismeret." (207)
- 138 Zu den literaturtheoretischen und literaturpolitischen Implikationen vgl. VERES 1985b.
- 139 vgl. z.B. I.1., S.6
- 140 So z.B. in den Kapiteln "Topographie" ("Tereptan"), "Besetzung" (1.)("Megszállás"), "Slalom" ("Műlesiklás"), aber auch das Extrem menschlicher Existenz in "Lernen wir von den Idioten" ("Tanuljunk a hülyéktől"), Abschn. 5.-6.
- 141 Diese Ausnahmen bilden drei Sätze des Chauffeurs und ein - mehrere Seiten langer - Dialog mit dem ehemaligen Stellvertreter. Ersterer steht dabei innerhalb einer vorgestellten Geschichte, einer "Lösungsmöglichkeit" des anstehenden Falles. Das Gespräch bereitet den Abschluß eines Gedankenexperiments vor, der von der Logik der Institution her wahrscheinliche Ausgang des Versuchs wird hier dialogisch durchgespielt, für und wie der auf zwei Rollen verteilt - die eine ist die von T. versuchsweise eingenommene Position, die andere die desjenigen, der kraft seines Amtes diesen Versuch unternehmen wüßte.
- 142 Bojtár führt fort: "(...) Das ist gut nachfühlbar, wenn wir zum Beispiel den 'Besucher' mit der Gesamtheit der Werke der sich zu Beginn der siebziger Jahre zu Wort meldenden Novellisten vergleichen. Aus den Schriften von Miklós Munkácsi, Péter Módos, Vilmos Csaplár, István Csörsz zum Beispiel könnte man ein reguläres Wörterbuch der Jugendsprache zusammenstellen. Konrád

steht auch in dieser Hinsicht nahezu der gesamten bisherigen Tradition der ungarischen Prosa entgegen" (BOJTÁR 1972, S.135).

- 143 Noch deutlicher wird dies in Konráds zweitem Roman, dem "Stadtgründer" (A városalapító, 1977), in dem die Konfrontation des Erzählers allein mit "der Stadt" als Organisationsform sozialer Prozesse und "der Geschichte", die sich in jener in Baukörpern und räumlichen Strukturen objektiviert hat, erfolgt. Die durchaus bildhaft und ähnlich eindringlich vorgetragene Formulierung von Erfahrungen des Ich-Erzählers erhält hier über weite Strecken Nähe zum Essay, da der Bezirk unmittelbaren Erlebens der Zentralfigur überschritten wird, sich diese, bedingt durch die Eigenart ihres Gegenübers auch als Theoretiker, als Akkumulator historischen, überindividuellen Wissens ausspricht und weitere personale Bezüge (wie im "Besucher" das Kind, die unmittelbare Arbeitssituation, selbst die zwanghaft-gewohnte Einbindung in die Familie) nicht mitverfolgt werden, den Bezug zur Symbolstellung erreichenden "Stadt" nicht brechen.
- 144 Bereits die ersten Seiten sind ganz zielgerichtet daraufhin aufgebaut. Aus der Situation des Gesprächs erstehen T.'s wechselnde und einander doch so ähnliche Gegenüber, schließlich das Getriebe der Behörde, in der er schon gewohnheitsmäßig seine Tage zubringt. Die Fronten sind in jedem konkreten Fall absolut, die Verteilung der Positionen dabei relativ. "Bis die Zeit das Gebäude des Amtes zerfressen hat, kommen die Klienten hierher, bevölkern die regelmäßigen Vormittage des Beamten, zerstreuen ihn mit ihren Sorgen. Da sie Sorgen haben, sind sie nackt. Wenn sie das Sprechzimmer betreten, lassen Erwartung und Schuldbewußtsein ihre Sicherheit von ihnen abblättern. (...) Hätte auch der Beamte Sorgen, würde er sich auf der Stelle in einen sanften Klienten verwandeln, irgendwo in einem anderen Amt, auf der anderen Seite eines dem seinen ähnelnden Schreibtischs. Der genormte Schreibtisch ist nicht breiter als ein Meter. Aber die zwei Menschen, die vor und hinter ihm sitzen, sind in diesem Augenblick ebensoweit voneinander entfernt wie Gefangener und Wächter beiderseits des Spions. Diesen Tisch kann man nicht umgehen, über diesen Tisch kann man sich nicht hinüberbeugen, er türmt sich auf zwischen zwei unkenntlich

gewordenen Menschen, gleichgültig, aber in seiner Rolle ebenso trennend wie Prügelbank oder Fallbeil." (22/23*)

- 145 Die Person des Klienten reduziert sich auf dessen Umstände und Objektivationen. "Wenn nicht ihn, so kenne ich doch seine Umstände. (...) Seine Umstände sind, was will man sagen, drückend. Über seine Lage, seine Gewohnheiten, seine früheren Mißgriffe bin ich als staatlicher Amtsträger informiert; wenn auch nicht viel, so weiß ich doch über ihn auf jeden Fall genug, um seinen Bewegungsspielraum ermessen zu können. All das ist keineswegs er selber, nur die Hülle, in der er hockt. Widerwillig identifiziere ich meinen Klienten mit diesem ganzen Gerümpel, ich bedaure, daß er sich in seiner Gebundenheit nur soweit verwirklichen konnte."(26*)
- 146 "Ich weiß, sie sind auch schuldig, nicht nur Opfer. Was war zuerst da? Tausend Freisprechungen halte ich bereit, und ebensoviele Varianten der flüchtig oder wortlos vorgetragenen Ausflüchte kann ich widerlegen." (100*)
- 147 "Die herabsinkende Dämmerung zerzaust auch die Bahnen der über den Platz Gehenden, sie diktiert kleine, unvernünftige Kräuselungen in das tagsüber so sparsame Netz ihrer Wege. Das System des Gebrauchs des Platzes reguliert fein diese Schneckenlinien, aus ihnen zu entschlüpfen ist schwer. Auf dem Gehsteig dahingehend bin ich dann geneigt zu glauben: ich kann gehen, wohin ich Lust habe, hier kann ich eine Abkürzung einschlagen, dort einbiegen, ich kann unpaarige Kurven um die Häuserblöcke schlingen; ich bemühe mich jedoch, die paranoiden Ahnungen meiner Ungebundenheit abzuwehren und unterwerfe mich den Vorschriften der mir geltenden, aber mit der der anderen streng abgestimmten Zugskizze. Der Weg befiehlt dem Fußgänger, das Tor dem Eintretenden, die Treppe dem Aufwärtstrottenden, der Tisch und das Bett, der Becher und das Messer dem Heimkehrenden. Und wenn es in dieser Fabrik der Nachgiebigkeit irgendwo zu einer Betriebsstörung kommt und der, der die Bewegung ausführt, von der Ordnung des Gebrauchs der Dinge abgeht, ist der Polizist an der Ecke und bin ich dazu da, sie mit einigen schnellen, erprobten Griffen wieder zurechtzurücken." (81/82*)

- 148 "Wenn ich aus dem Fenster schaue, sehe ich das Wichtigste, was draußen passiert. Männer gehen zur Arbeit, Frauen kaufen auf dem Markt ein, Kinder kommen aus der Schule. Im Kino gegenüber präsentiert die Wochenschau die Geschichte, aus meinem Fenster gelehnt sehe ich die Zuschauer sich vor der Kasse anstellen oder eine Zeitung kaufen und sie wegwerfen, auch das ist Geschichte. Die Regierungsempfänge, die militärischen Galaparden, die Grußworte der kopfüber im All schwebenden Raumfahrer überzeugen mich nicht so sehr von der organisierten Gleichartigkeit unseres Lebens wie die ruhige Alltäglichkeit der auf dem Platz ablaufenden Ereignisse." (191*)
- 149 "'Und wenn ich nicht ins Büro gehe, bedeutet das, daß ich eine Behandlung nötig habe?' 'Du weißt selbst, daß die Grenze zwischen Normalem und Pathologischem bei Nervenkrankheiten nicht eindeutig feststellbar ist.'" (218*)
- 150 "Wenn ich an den sich verzweigenden und in die Irre führenden Pfeilen auf dem Wegenetz der bedingten Zukunft entlangirre, kann ich, zwei einfallslose Lösungen - die beschleunigte Vernichtung und den Bewußtseinsschluß - ausgenommen, nichts weiter begegnen als dem, was ich jetzt bin: ein abgehetzter und durchschnittlich bezahlter, noch nicht alter, aber nicht mehr junger, sich in der Körperschaft in der Mitte der Rangfolge von Macht und Ansehen einordnender nicht vorbestrafter, verheirateter Staatsbeamter mit seinen Einbildungen, ein sich mit Menschen abplagender, also zwischen Ma und Wahrheit, Rechtsprinzip und Gesellschaft, Forderung und menschlicher Gegebenheit balancierend, die, die er kontrolliert und die, von denen er kontrolliert wird, gleichermaßen gerne vergessender Staatsbeamter mit seinen ungleichmäßig erprobten, ungeordnet zérfließenden, bis zum Überdruß inventarisierten Fähigkeiten. (...) (223/24*)
- 151 "...Und wenn das Interesse versagt, tut die Angst das ihre. Anna F. schuldet dem Staat für ihr Kind große Summen, ich kann ihr Gehalt einziehen, ihre sträfliche Lebensweise erwähnen. Mein günstiges und moralisches Angebot wird sie, denke ich, annehmen. (...)" (228*)

- 152 Mészáros sieht hierin überhaupt die Essenz des Werkes. "Die verborgene Struktur des ganzen Romans suggeriert auf meisterhafte Weise eigentlich gerade diese letztendliche Identität der Möglichkeiten. Auf vier unterschiedlichen Ebenen läuft das menschliche Leben zwischen viererlei Schranken ab, und diese unterscheiden sich - wenn wir richtig hinschauen - nur quantitativ voneinander." (MÉSZÁROS 1969, 35)
- 153 "..., wie lebendiges Fleisch den fremden Stoff eiert das alltägliche Leben die ungeduldigen Maßregeln, die verführerisch straffen Begründungen aus sich heraus, alles, worin strenge und entschlossene Folgerichtigkeit ist, dann erledigt es verschlagen, weich, auf nie vorhergesehene Weise seine Angelegenheiten."(19/20*)
- 154 "Es wäre schon lobenswert, wenn er ein etwas komplexeres System mit seiner Umwelt bildete, wenn er abwechslungsreicheren Regularitäten huldigte. Der Kompliziertheitsgrad seines Systems ist jedoch bedrückend gering, sein Einkommen mäßig, seine räumliche Ausbreitung karg, sein Sehen trübe, seine Last schwer. Seine Bewegungsfreiheit liegt unter dem Durchschnitt, seine Affekte sind unorganisiert, sie führen zu Reibereien, gelegentlich zu Zusammenstößen. Dann kommt es zu einem Auflauf, und die Behörde tritt auf den Plan, um die Sicherheit des Verkehrs zu gewährleisten. Zum Schutze seiner minderjährigen Kinder sowie dem der Staatsinteressen ermächtigt ist es meine Aufgabe, ihn mit seinen Umständen auszusöhnen, von Amts wegen seinem Hang zum Leiden entgegenzutreten. Ich tue, wozu das Gesetz und mein tastendes Urteil mich ermächtigen und sehe gebannt, wie er zum Wrack, zum Nichts zusammenschrumpft, wenn die Ordnung auf ihn niedersaust."(26/27*) - Vorläufig aber, so endet die sorgfältig aufgebaute Bilderreihe des Kapitels, verhalten sich diese individuellen Leben wie die von beiden Seiten auf dem Schlachtfeld zurückgelassenen Minen, die jahrelang ihre Sprengkraft bewahren; eines Tages, "genau dann, wenn du nichts mehr tun kannst", gehen sie als "zivile Minen" in die Luft.(30*)
- 155 "Mit der Axt ein einziger Schlag auf das Hinterhaupt, mit dem Haken ein einziger Ruck durch die Schlagader, zu töten ist wirklich

nicht schwer. Wen ja, wen nicht, wann ja, wann nicht, darauf läßt sich nicht verlässlicher antworten als auf die Frage, ob man am Karfreitag Fleisch essen darf. Töten kann man billig, leicht und schnell, die technischen Anweisungen sind verständlicher als die Gesetzesbücher." (139*)

- 156 Dr. Endre Bandula, während des Krieges Ministerialrat, hatte einmal über römisches Recht promoviert. Seiner und seiner Frau Borbola, geb. Cséfalvay vergöttertes Töchterchen wurde während des Krieges von einem Tiefflieger erschossen. "Nach dem Verschwinden des Mädchens gab es nichts mehr, worüber sie miteinander hätten sprechen können, beide ergaben sich allein dem trägen Brüten. Eine Zeit ohne Warten breitete sich über ihr Leben aus."(51*) Nach dem Krieg galt Bandula als unzuverlässig, wurde Hilfsarbeiter, auf die Anzeige eines der Mitmieter ihrer nunmehrigen Kommunalwohnung wurde er interniert. "Einer der Wächter des Lagers bündelte geme mit ihm an, er bot ihm einen Platz an, und wenn er sich setzte, verpaßte er ihm wegen seiner Unverschämtheit, wenn er stehenblieb, wegen Befehlsverweigerung Ohrfeigen. Bandula kehrte mit überspanntem Gemüt heim."(51)

Anmerkungen zum 3. Kapitel

- 1 Gemäß dem Ziel, zu Aussagen über Tendenzen in der Romanliteratur der sechziger Jahre zu gelangen, wurde das untersuchte Material - innerhalb der stofflich-thematischen Eingrenzung - heterogen gewählt, um der realen Vielschichtigkeit in der Entwicklung der Erzählprosa dieses Jahrzehnts gerecht zu werden. So lassen sich der Heterogenität des literarischen Materials gemäß Ergebnisse nicht auf einer Skala in Abstufungen aneinanderreihen, jeder herausgegriffene Aspekt, auf den bezogen sich eine thematische Achse konstruieren ließe, erwiese sich dem literarischen Material gegenüber als vereinseitigend. Dominanzverschiebungen in der Ausgestaltung der den Hintergrund

des figuralen Geschehens bildenden fiktiven Sozietät etwa wären ein vorstellbarer Bezugspunkt, haben aber keinen Eigenwert außerhalb dieses Geschehens und wären als philosophischer Weltentwurf daher (namentlich allein auf ihren Abbildaspekt hin gelesen) völlig verkannt. Gleiches gilt für literarische Gestalten, für "den Helden" usw. (Auf diese Komplexität des Aufbaus erzählter Welten und dessen spezifische, aus ihrem kommunikativen Bezug resultierende Gerichtetheit wurde im Einleitungskapitel ausführlich eingegangen.) Erst indem aus dem Text und über den angelegten Adressatenbezug vermittelt in der Lektüre das Werk konstituiert wird, erhalten sie Sinn und entfaltet die erzählte Welt ihre spezifische Sinnlichte. So stellt die jeweilige Wirkungskonzeption der Werke einen Zugang dar, um Akzentuierungen und Veränderungen in literarischen Befunden über Möglichkeiten individueller Entwicklung zusammenfassend zu verfolgen.

- 2 vgl. IRODALMI, 354-404
- 3 Es ist anzumerken, daß es bei dieser Erscheinung nicht nur um einen Wandel in der Erzählstrategie, um einen Umbau wirkungs-ästhetischer Konzeptionen in der Literaturgesellschaft und insbesondere bei einem Schriftsteller, sondern auch um Widersprüche zwischen selbstgesetzten oder übernommenen Prioritäten und Vermögen zu ihrer gestalterischen Umsetzung geht. Als lesender Kollege und als Kritiker offenbarte Mesterházi Gespür für spezifische ästhetische Anliegen und eine Weite literarischer Konzeptionsbildung, die ausgehend von seinen seinerzeit vorliegenden Werken nicht unbedingt zu erwarten gewesen wäre. Man lese etwa seine Entgegnung zu Tömpes Kritik in der Schrottplatz-Diskussion. (MESTERHÁZI 1963)
- 4 Dies wird unmittelbar auch in der Rahmenerzählung mitgeteilt, korrespondiert aber auch mit Bemerkungen des Autors im Nachwort zur deutschen Ausgabe, die eine primär auf unmittelbare Belehrung zielende Wirkungsstrategie belegen. (325-338, bes. 337/38)
- 5 Dazu ausführlicher BRANDT 1988, bes. S.9-12

- 6 vgl KÜHNE 1981, 218ff. "Der Kitsch kann zum Psychischen hin als Emotionalität vorgestellt werden, in deren rationalen Korrelat das Wissen vom Widerspruch ausgelöscht ist". (218)
- 7 Neben der Argumentation anhand der Folgen solchen Vorgehens im zwischenmenschlichen Bereich klingt hier auch das Moment der Blasphemie an. Vgl. 2.4.
- 8 Dieser setzt sich hier auch gegenüber dem Erzähler durch. Dieses Problem der Figurenentwicklung ist besonders deutlich auch in "Schlachtfest", "Eszter und Angela" und "Die Danaide" zu beobachten. Vgl. dazu bes. NÁCSA 1968.
- 9 Bestimmte Abschnitte der Nachkriegsentwicklung als Boden der Formulierung von Izas Lebenshaltung, bestimmte Ausformulierungen ideologischer Konzepte bleiben dafür außerhalb der Betrachtung und auch außerhalb der Darstellungswelt, sie werden durch die spezifische Festgelegtheit der Figuren (Izas Anlagen werden bis in ihre Kindheit zurückgeführt) ausgespart. In der Welt des Romans erscheint die gesamte Zeit nach dem Krieg, nach dem Zusammenbruch des Horthy-Regimes, als Zeit des Aufbruchs, der Austeilung von Gerechtigkeit und der neuen Möglichkeiten. Einzelne Figurenbiographien belegen dies deutlich. (Vgl. 2.4.) (Auch die Erlöser-Haltung ist so (hinsichtlich ihrer Motivation aus der erzählten Welt) eher als welthistorische Möglichkeit dieser Zeit gegenübergestellt.) Ähnlich ist die Zeichnung der Zeitumstände auch in "Schlachtfest", um 1954 spielt. Die fünfziger Jahre erscheinen hier als Zeit allgemeinen Aufbruchs, der soziale Umbruch tritt (neben dem sich zum Besseren wendenden Schicksal der Familie des Lehrers) vor allem in der Chancengleichheit im Bildungsbereich, in der zunehmenden Zugänglichkeit zivilisatorischer Errungenschaften (allgemeine Krankenversicherung, gewerkschaftliche Erholungsheime, jedes Kind, wie der Lehrer resümiert, hat nun Stiefel und Wintermantel) und einer außerhalb von Paulas (der negativen Gegenfigur) Bereich herrschenden Verständnisbereitschaft und Bemühen um Gerechtigkeit zutage. Der Lehrer und weitere aus seinem Herkunftsbereich stammende Figuren finden, wo sie sich in ihrem Engagement, besonders in der Arbeit, bewähren, Sympathie und Achtung ihrer Umgebung. Dieser Prozeß

wird als quasi natürlich, als etwas Notwendiges dargestellt und von den Figuren als Errungenschaft bzw. als persönliche Bestätigung erlebt. Auer aus Paulas aristokratischer Distanz zum Plebs kommt in dieser Hinsicht nichts wesentlich Kritikwürdiges ins Bild, unter Voraussetzung insgesamt förderlicher und in Entwicklung begriffener gesellschaftlicher (vor allem grundlegender materieller und im engeren Sinne kultureller) Bedingungen nach anstrebenswerten Inhalten individueller Entwicklung gefragt, die im Kontext der erzählten Welt je individuelle Sinndefinitionen ermöglichen (bei Szabó werden sie nicht ausdrücklich auf soziale Großstrukturen bezogen) und förderlich auf die (menschliche) Umgebung zurückwirken. (Noch von wesentlich mehr Spannungen durchzogen und über die Lösungsmöglichkeiten aus ihnen resultierender Konflikte für die Individuen zwangsläufig auch Vereinseitigung produzierend erscheinen dagegen die historischen Bedingungen in den aus geringerem zeitlichem Abstand geschriebenen, zeitlich ähnlich situierten Werken "Fresko" und "Eszter und Angela". Eine Aufnahme der dort im Hintergrund, in den Strukturen der fiktiven Sozietät erfaßten Züge gesellschaftlicher Zustände der frühen fünfziger Jahre als spezifischer Voraussetzungen der Sinndefinitionen der Akteure erfolgt dann in der "Danaide", dort allerdings vor allem stofflich veranschaulicht und den Zwiespalt der Persönlichkeit der Hauptfigur nur situative Bezugspunkte setzend.)

- 10 Die Behutsamkeit des Suchens und Fragens, das Bewußtsein der Größe des Verlustes, das sich - bei aller Entschiedenheit des Urteils - in der Weise der Darstellung als Autorenposition offenbart, ist ein neuer Akzent in der Prosa dieser Zeit - Vergleichbares ist zu jenem Zeitpunkt am ehesten bei (dem viel älteren und auf eine längere Schriftstellerlaufbahn zurückblickenden) Déry zu finden.
- 11 Auch dieser ausdrückliche Hinweis auf den Wert der scheinbar unscheinbaren Einzelleistung, die - an einer Stelle in einen kosmischen Zusammenhang gestellte - Sicht auf Entwicklung menschlicher Gesellschaftlichkeit als allmählichen, aus der Summe einzelner, notwendiger Beiträge resultierenden Prozeß, auf die Notwendigkeit der Bewahrung und Weitergabe des Bewußtseins dieses Zusammenhangs kann, gegenüber der großen Geschichtsentwürfen

früherer Jahre, als ein neuer Akzent in der Prosaliteratur gesehen werden, der nach der Phase rascher Umgestaltung aller Bereiche der Gesellschaft deren zunehmende Komplexität und Entfaltung ihres Systemcharakters zur Voraussetzung hat.

- 12 Vergleiche dazu werkbezogen BÉLÁDI 1983, 299-310, sowie illustrierend dazu SZABÓ, M. 1988 (A rendi szocializmus eszméje. Adalékok az 50-es évek ideológiatörténetéhez).
- 13 Da sich beide Herangehensweisen durchaus überschneiden können, belegen unter den bereits vorgestellten Werken "Zwanzig Stunden" und "Der Tod des Athleten". (Vgl. etwa die Bezüge, in die Vitányi und Pomogáts diese Werke stellen. VITÁNYI 1983, 119, 123-126; POMOGÁTS 1979) Über die unmittelbar erfaßte, räumlich und zeitlich genau einordbare Situation hinausgreifende allgemein symbolische Bezüge ließen sich etwa auch an Maróti's "Kloster" ausmachen. Der zunächst autobiographisch angelegte Roman lotet Verhaltensmöglichkeiten und -varianten in einer geschlossenen Gesellschaft aus; Pomogáts sprach in einer Vorstellung des Romans nicht nur von einem "persönlichkeitspsychologischen Experiment", sondern sogar von einem "gesellschaftlichen Modell" (POMOGÁTS 1970, 161).
- 14 Wesentliche Werke wie Dérys "Herr A.G. in X" (1964) und "Die Geschichte vom Leben und Sterben des heiligen Ambrosius, Bischof von Mailand" (1968) oder Mészöly's "Saulus" (1968), Ottlik's "Schule an der Grenze" (1959), Sántas "Verräter" oder Hernádi's spätere Werke, die in unterschiedlich angelegten historischen Parabeln auch hinsichtlich der Frage nach Möglichkeiten individueller Entwicklung und deren Beziehung zu einem (inneren oder äußeren) Bedingungssystem andere Modelle künstlerischer Verallgemeinerung entwickeln, können hier mit Rücksicht auf den Umfang der Arbeit nicht berücksichtigt werden. Sie hätten von der Weise der Modellierung von Fragen jener eingangs als Aneignungsgegenstand besonders herausgehobenen "Menschenwelt" her, durch die ihnen eigentümliche Strukturierung der erzählten Welten das Bild, wenn auch hauptsächlich unter formalem Aspekt, deutlicher gegliedert. Ausgehend von der semantischen Mehrdeutigkeit, dem kontextuellen Polyzentrismus als einer "grundlegenden Realität der

Literatur" (BÉLÁDI 1983, 240) lassen sich in der ungarischen Prosa der sechziger Jahre nach der vorwiegenden Zuwendung zu empirischem Material oder der mehr modellhaften Strukturierung von in ihrem fiktionalen Charakter ausdrücklich akzentuierten Darstellungswelten (Béládi spricht von "nachdrücklicher Anwesenheit der Objektivität" bzw. der "Subjektivierung der Romanstruktur" (1983; 240, 241)) zwei Richtungen voneinander unterscheiden, deren ersterer aufgrund der vorausgeschickten stofflichen Einschränkung die meisten der hier untersuchten Werke angehören, die jedoch selbst, über das Unterscheidungskriterium hinausgehend, Werke sehr verschiedener Problematik und Qualität in sich schließt. So läßt sich hier, gestützt auf andere Untersuchungen (sowohl der Arbeiten zum Roman von Béládi, wie auch etwa der methodisch gänzlich anders ausgerichteten Forschungen zur ungarischen Prosa von Veres), für die hier ausgeklammerten Werke die Annahme formulieren, daß deren Stoffwahl und spezifische Methoden künstlerischer Verallgemeinerung weniger mit grundsätzlich abweichenden Standpunkten hinsichtlich der untersuchten Fragestellung als vielmehr formalen Abweichungen, mit anderen Verfahren von deren Formulierung und Unterschieden in zeitlichen und räumlichen Strukturen der Werke einhergehen.

- 15 Wörtlich: "a maga legoptimálisabb kifejezési formáját". (BODNÁR 1975, 91)
- 16 Daß tatsächlich grundlegende Strukturen in den Beziehungen zwischen sozialem und politischem Realprozeß und Formeninventar künstlerischer Aneignung betroffen sind, belegt die Parallelität mit Erscheinungen in der bildenden Kunst: "László Németh machte mich darauf aufmerksam, daß als herausgegriffenes, aber vielleicht nicht an den Haaren herbeigezogenes Beispiel auch das Aufblühen der ungarischen Grafik in eben jener Zeit hierher gehört. Schon nach der Befreiung wurde der Bedarf nach einer gedanklichen, intellektuellen Kunst formuliert, der jedoch kaum seine Tradition in den überkommenen Richtungen der ungarischen bildenden Kunst finden konnte. Von heute aus zurückblickend ist es verständlich, daß die Grafik am frühesten ihre eigene Antwort zu formulieren vermochte: sie war nicht gefesselt durch Furcht vor Literarizität, die

Linie konnte dominant werden, wodurch das konstruktive Element sich über die lyrische Farbstimmung erheben konnte.(...)(BODNÁR 1975, 92) Oder wie Vitányi hierzu bezüglich anmerkt: "Die Kunst des als charakteristischer Ausdruck des Zeitalters anerkannten Béla Kondor zum Beispiel ist wirklich novellistisch. Aber man könnte auch die Kleinplastik, die populärwissenschaftlichen und dokumentarischen Kurzfilme erwähnen (die gerade in jenen Jahren bedeutende künstlerische Ergebnisse hervorbrachten). Auch in der Musik verschwanden die Kantaten, die Oratorien, erschienen Werke für Kammerorchester und kleinere Formen." (VITÁNYI 1983, 116)

- 17 Auch die hier wie auch andernorts angeführte ungeheure Zunahme des Wissens, das in einem Werk kaum noch enzyklopädisch beherrschbar schien (BÉLÁDI 1969b, POMOGÁTS 1982, 63), die (institutionelle) Herausbildung spezialisierter Einzelwissenschaften wie Soziologie und Psychologie, die Problemfelder literarischer Auseinandersetzung nun wissenschaftlich aufarbeiteten, bewegen sich wesentlich in diesem Kreis.
- 18 "magatartásdrámák"
- 19 Da dort chronologisch und unmittelbar auf das in einer klaren Rahmensituation vorangeschickte Ereignis zulaufend vorgetragen, zudem als eigentlicher Vorgang fungierend und die hier vorgenommene stoffliche Eingrenzung in seinen Proportionen überschreitend
- 20 So der Bericht des Nachtwächters in "Zwanzig Stunden", in dem sich aus dem Bericht des Befragten die dramatische, formal der Figur in den Mund gelegte Schilderung des Zusammenstoßes Antis und Jóskas, ihrer persönlich ausgetragenen Abrechnung, entwickelt.
- 21 Ähnliche Ergebnisse erbrachte auch eine wertsoziologische Untersuchung ungarischer Kurzprosa seit 1945, wie sie unter Federführung von A. Veres durchgeführt und teilweise publiziert wurde (vgl. bes. VERES, ERDÓDY, KARAFIÁTH 1982; VERES 1985A und 1985b). Veres interpretiert derartige Erscheinungen allerdings vor allem als Zeichen des Nachwirkens von Konzeptionen und Weltmodellen der fünfziger Jahre: "Auf der Oberfläche ... sind deutliche Gegensätze zwischen der dogmatischen Auffassung der beginnenden fünfziger und der liberaler werdenden der beginnenden

sechziger Jahre aufzeigbar. In den fünfziger Jahren kommt es nur ausnahmsweise vor, daß Macht und Moral einander in der Handlung einer Novelle gegenübergeraten, und es kommt ganz und gar nicht vor, daß dieser Konflikt tragisch endete. Demgegenüber ist zu Beginn der sechziger Jahre der tragische Gegensatz von Macht und Moral ein Lieblingsthema unserer Literatur. // Auf einer tieferen Ebene brachte jedoch erst die Literatur der siebziger Jahre einen radikalen Wandel in der Anschauung. Unsere Analysen suggerieren, daß zu Beginn der sechziger Jahre in unserer Literatur noch immer das Moralisieren, die Didaktik, der pathetische Tonfall charakteristisch sind, und den Rechenschaft fordernden Gestus - das Beschweren über das Einander-Gegenüber-Getreten sein von Macht und Moral - motivierte eben die mit der der fünfziger Jahre übereinstimmende Auffassung. // Die Mehrzahl der Schriftsteller glaubte auch damals daran, daß individuelles und gesellschaftliches Glück [boldogulás] nur zusammen möglich sind, daß zu einem menschenwürdigen Leben zuerst dessen institutionelle Bedingungen verwirklicht werden müßten. Eigentlich klagten sie dessen Versäumnis bei der politischen Führung und der Gesellschaft der fünfziger Jahre ein. (...)" (VERES 1985b, 303/304, Hervorhebungen J.B.) Wie die Untersuchung der ausgewählten Romane belegt, bestimmt aber gerade diese Sicht der Vermittlung von individuellem und gesellschaftlichem Leben, der mit diesem Verständnis eingebrachten Anspruch wesentlich die Produktivität des am je konkreten Modell vorgetragenen literarischen Diskussionsangebots. In soziale Institutionen gesetzte Heilserwartungen sind, auch wo gesellschaftliche Einrichtungen vorerst noch nicht ausdrücklich problematisiert werden, m.E. nicht anzutreffen, wohl aber der aufklärerische Anspruch auf deren vernunftgemäße Gestaltung.

- 22 S.7/8 der vorliegenden Arbeit. Zum Modell und seinen Konstituenten vgl. SCHLENSTEDT 1979, 149-156
- 23 vgl. SCHLENSTEDT S. 200, vgl. Hartinger 1976
- 24 vgl. KAUFMANN 1981, S. 8-13
- 25 "Neue Beziehungen in den Kollektiven und zwischen ihnen, zwischen den einzelnen und der Gesellschaft, neue charakteristische

Geschehensabläufe, neue Problemlösungsarten in der Gesellschaftsbewegung und in den Anstrengungen der Kollektive, neue 'Prozeßqualitäten' bildeten sich und stellten die Literatur vor neue Schwierigkeiten. Als Aufgabe ergab sich die Aneignung auch des neu entstehenden Intim- und Gemeinschaftsverhaltens, der ihm zugrundeliegenden Einstellungen und Fähigkeiten als subjektiver Seite der sich verändernden Verhältnisse,...", heißt es dort in bezug auf die Phase der Herausbildung der Figur der "Eingliederung". (23)

- 26 Eine weitere wichtige Besonderheit der DDR-Entwicklung, die sich hier geltend macht, ist die Entstehung zweier deutscher Staaten nach dem zweiten Weltkrieg, die auf die konkrete Ausprägung besonders der Figur der "Einordnung" nachhaltigen Einfluß ausübte. "Mit der Prozeßgestalt der Einordnung wurde 'die Entscheidung für den Sozialismus als persönliche und nationale Alternative gegen das imperialistische Deutschland' ästhetisch entdeckt und 'mitproduziert, gefestigt, vertieft'*". (SCHLENSTEDT 1979, 177) (*: Hans Koch: Helden in der Entscheidung. In: ND v. 8.4.1964, S.4)
- 27 Die Literatur der fünfziger Jahre ist hier nicht Untersuchungsgegenstand.
- 28 Schlenstedt charakterisiert die Vorgangsfigur "Kampf um Produktivitätserweiterung im Sozialismus" folgendermaßen: Ihr zusammenschließendes Moment bestehe "im Auftreten von Zentralpersonen, die im Prozeß der aktiven Bewältigung sozialistischer Gegenwart und ihrer Bewegung stehen. (...) Ihr neues Element ist das Vorkommen von Konflikten unter Sozialisten, vorzüglich auch in der Sphäre jener, für die sich der Name 'Leiter' eingebürgert hat. Nicht die 'Ankünfte', sondern die Kämpfe danach werden hier interessant, (...) Die Geschichte der 'Eingliederung' wie die Prozeßfigur der 'Produktivitätserweiterung' gewannen ihre Bedeutung wesentlich aus den Relationen zwischen ihnen, aus den im Vergleich erst sichtbaren Akzentuierungen. Für die neue Prozeßgestalt, die auch in stofflicher Hinsicht vielfach an die Traditionen der Darstellung von Industrie und Landwirtschaft der fünfziger Jahre anknüpfte, ist das Aufgreifen von Lebensmaterial aus zentralen Bereichen der Praxis unserer Gesellschaft und darin von Entwicklungsbestimmenden Gesellschaftsproblemen charakteri-

stisch. Hier sollen nicht nur aktive Helden vorgeführt werden, die Darstellung selbst versteht sich als Aktion in der gesellschaftlichen Bewegung. (...) Es ist das Bestreben, die Produktivität sozialistischer Arbeit und aller gesellschaftlichen Verhältnisse auf immer neuem Wege zu erweitern, Gemeinschaftlichkeit und universelle Beziehungen aller als Ziel zu verfolgen." (SCHLENSTEDT 1979, 158)

- 29 In dieser Doppelstellung läßt sich z.B. Galambos' "Reisender auf dem großen Wagen" lesen.
- 30 "'Aber auch das ändert nichts daran, daß ich irgendwie fühle...' 'Was?' '... daß meine Jugend vorbei ist und ich von heute an alt werde, ohne je erwachsen gewesen zu sein.' (...)" (460*)
- 31 Diese Form wird durch "das Bestreben zusammengehalten, den individuellen Gang in der Geschichte der DDR zu resümieren. (...) Die Inhalte der anderen Vorgangsfiguren werden zur erzählbaren Vergangenheit: Reflektiertheit steht gegen Naivität." Der Name verweist "auf das strukturelle Moment des erinnernden Zurückgreifens von einem Standpunkt der Gegenwart; er weist aber auch auf den abwägenden, scheidenden, insofern kritisch-selbstkritischen Grundgestus, mit dem das Material der vergangenen Erfahrung nun ausgestellt wird. (...) Was da in der szenisch ausgebreiteten Erinnerung bilanziert wird, hat als Gegenstand die selbstgemachte und mitverantwortete Geschichte, (...) Die Tendenz zu einer verstärkten Geschichtlichkeit ist auch hier wesentlich. Sie erscheint nicht zuletzt in der Zeitenschichtung der intellektuellen Physiognomie der das Zurückliegende befragenden Figuren, "Befragung eigener Geschichte" kann deshalb für diesen Typus komplexer erzählerischer Organisation als Kurzbeschreibung gelten." (SCHLENSTEDT 1979, 158/59)
- 32 Die Geschichten des Herausfalls stehen in enger Beziehung zu denen der Bilanz, sie "nehmen einige von deren Motiven auf, und kritisieren sie ungleich durch die größere Aufmerksamkeit, die hier auf die Gegenwart der Figuren der Selbstüberprüfung gerichtet wird. (...) Ihre allgemeine Form ist folgendermaßen zu charakterisieren: Ein mehr oder weniger wichtiges (mitunter auch phantastisches)

Ereignis erschüttert die Selbstverständlichkeiten in den Lebensordnungen der zentralen Person, die meist der mittleren Generation unseres Landes zugerechnet wird (unter psychologischem Aspekt stellt sich diese Erschütterung deshalb auch oft als eine der sogenannten Krisen in der Mitte des Lebens dar). In einer Welt, die sich in den dargestellten Räumen nicht bewegt, wird ein individueller Prozeß von Welt- und Selbstbefragung, Selbst- und Welterkenntnis freigesetzt. Der verfremdende Blick einer bewußteren Ethik fällt auf den Umstand des Ichs und seiner Verhältnisse (wobei zur Verdeutlichung nicht selten die Beziehungen in der Ehe als Parallele gesetzt werden); gefragt wird nach dem Verlust oder dem Nichterreichten in der Eingerichtetheit des Lebens im Sozialismus. Dem Herausfall aus der Ordnung folgt eine Zeit der Suche und der Versuche zu einer neuen Rollenbestimmung - was allgemein den stark reflektorischen Zug der Konstellation begründet. Das Ende der vorgestellten Bewegung scheint offen. Es werden verschiedene Varianten zu Gehör gebracht, die zugleich verschiedene Wirkungsstrategien implizieren: die kraftlose Rückkehr in den Schoß der Gewöhnungen, die Fixierung einer Situation des Abseitsstehens oder eine neue Platzbestimmung, die die Aktivierungen der Krise produktiv aufzubewahren sucht." (SCHLENSTEDT 1979, 160/61)

- 33 Ausführliche Darstellung findet ein solcher Übergreifender, dort - mit deutlichem Bezug auch auf Entwicklungen in der DDR-Literatur - als Figur der "Bilanz" verstandener Typus bei BERNSTEJN, 1980. Den Ausgangspunkt dazu bilden Feststellungen zu Gemeinsamkeiten in den Heldengestalten der Literaturen der sozialistischen Länder, die sich mit Beobachtungen zu charakteristischen Tendenzen in den Strukturen der entsprechenden Werke verbinden. (Die fünfziger und sechziger Jahre werden dabei allerdings recht knapp zusammengefaßt.) Während der "Lieblingsheld des Romans in den sozialistischen Ländern in den ersten Nachkriegsjahren" relativ jung war und "die Erziehung und Umerziehung des Helden..., verbunden mit der Aneignung der neuen Ideologie und neuer menschlicher Charakterzüge" das Hauptthema bildete, rückte "Anfang der sechziger Jahre die sogenannte Jugendprosa in den Vordergrund, deren Held, bereits unter sozialistischen Bedingungen aufgewachsen, die ersten Schritte ins

praktische Leben tat und die dabei auftretenden Probleme löste" (42). In etlichen ab der zweiten Hälfte der sechziger Jahre erschienenen Romane stehen die Helden nun in der Mitte ihres Lebens und halten Rückschau. Bernstein ist der Meinung, daß es sich hier nicht einfach um ein neues Thema handle, sondern um einen besonders gearteten Romantyp, den man "Bilanzroman" nennen könnte. Interessant ist nun die Beschreibung: Der Held dieser Romane ist "in der Regel ein Mensch von etwa vierzig Jahren", geachteter Fachmann, für "die meisten dieser Helden ist es sehr wichtig, daß ihr Leben nach der ein für alle Mal geregelten Ordnung verläuft" (42,43) Die Konflikte werden nicht mehr an der 'großen Vergangenheit' gemessen, sie entstehen aus Alltäglichkeiten, doch sie sind "völlig neu und ... sehr scharf" (43). "Jeder dieser Romane beginnt mit einem Ereignis, das den gewohnten Alltag durchbricht und vom Helden große Konzentration und einen Entschluß verlangt, der ihn zwingt, sein ganzes Leben zu durchdenken"(44). "Die äußere Handlung tritt zurück zugunsten von Reflexionen und Erinnerungen der Helden, zugunsten der Anyalyse ihres Innenlebens" (45). Den Ursachen dieser hier als übergreifend dargestellten Gemeinsamkeiten wäre - auch im Kontext der jeweiligen nationalliterarischen Entwicklung - und mit Blick auf deren besondere Akzente - nachzugehen. (Die Grenzen des zitierten Artikels liegen in der Konzentration auf gemeinsame Züge, als Ausgangspunkt benennt die Autorin: "Die Grundproblematik des Romans in den sozialistischen Ländern ist mit der historischen Umgestaltung der Gesellschaft und des Menschen verbunden. Diese Ähnlichkeit der Thematik bringt gemeinsame Probleme und Konflikte mit sich" (22), ihre Auswirkungen seien bis in die "künstlerische Struktur insgesamt" (23) feststellbar.)

- 34 Zur Verdeutlichung sei die Modellbeschreibung zitiert, die auch in den "Analysen" zur Erhellung des Zusammenhangs angeführt wird: "... das Modell, nach dem verfahren wird - inzwischen ist es ein Modell: die Suche nach der Vergangenheit, aufhellendes Material wird beigebracht durch Recherchen, wobei zunächst der Recherchierende auf Reisen geht, Fakten und Dokumente sammelt, diesen und jenen ausfragt wie ein Reporter, die eigene Erinnerung bemüht, sich mehr verlebendigt und sich in das zu Erzählende

mischt." (Rulo Melchert: Auf der Suche nach Gatt.- In: Forum 27(1973)21, S. 12, zit. nach Schlenstedt 1979, 356/57)

35 Schlenstedt spricht eingangs von der "Wahrnehmung einer Differenz zu Jahren, da die Zeit sehr schnell floß und die rasche äußere Bewegung die innere in Gang hielt", eine Erfahrung, die "ein sinnüchziges Nachdenken" freisetzte und den Blick schärfte, "der an den Defiziten von Lebenserfüllung nicht vorbeiging". Als Ursprünge jenes Empfindens einer Differenz verweist er neben den aus der "Idee eines anderen Lebens" resultierenden Ansprüchen auf den "Blick auf die Gesamtlage der Welt, auf die Schicksale der revolutionären und Befreiungsbewegungen ebenso wie auf die Schicksale des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts", auf den "Blick zugleich auf die Lage des Sozialismus, die von seiner Politik unabhängig ist, auf die Schicksale der hier möglichen Produktivkraftentfaltung ebenso wie auf die Schicksale der Veränderungen der gesellschaftlichen Individualitätsformen und der Zeitpläne, des Fortwirkens der Arbeitsteilung und aller ihrer Folgen (frühere DDR-Literatur neigte zweifellos zur Überschätzung des durch die sozialistische Revolution erreichbaren Maßes der sich in das Arbeits- und Alltagsleben erstreckenden kulturellen Erneuerung)" (SCHLENSTEDT 1988, 8, 15).

36 Für die "ersten sechziger Jahre" wird hier die 'Herausbildung' jener Tendenz zur Subjektivierung des Erzählens konstatiert, die sich "in den siebziger Jahren mehr und mehr verbreitet" habe (RICHTER u.a., 1979, 155).

Literatur

Verzeichnis der Primärliteratur

(Es werden nur die Werke aufgeführt, die im Text zitiert oder auf die ausdrücklich Bezug genommen wird. Deutsche Übersetzungen sind nur aufgeführt, wenn aus ihnen zitiert wurde. Einen Überblick über weitere deutsche Übersetzungen der wichtigsten Autoren gibt "Literatur Ungarns 1945 - 1980", Berlin 1984.)

- Berkesi, András: Magány [Einsamkeit]. Budapest, 1961.
Cseres, Tibor: Hideg napok [Kalte Tage]. Budapest, 1964.
Csák, Gyula: Mélytengeri áramlás [Tiefenströmung]. Budapest, 1963.
Csoóri, Sándor: Tudósítás a toronyból [Bericht aus dem Turm]. Budapest, 1963.
Darvas, József: Kormos ég [Ruiger Himmel]. Budapest, 1959.
Darvas, József: Hajnali tűz [Feuer in der Frühe]. Budapest, 1961.¹
Darvas, József: Részeg eső [Trunkener Regen]. [1963] Budapest, 1977. /Harminc év/
Déry, Tibor: Niki. Egy kutya története [Niki. Die Geschichte eines Hundes]. Budapest, 1956.
Déry, Tibor: Szerelem és más elbeszélések [Liebe und andere Erzählungen]. Budapest, 1963.
Déry, Tibor: G.A. úr X.ben. [Herr A.G. in X.] [1964] Budapest, 19712.
Déry, Tibor: A kiközösítő [Vom Leben und Sterben des heiligen Ambrosius, Bischofs von Mailand]. Budapest, 1966.
Déry, Tibor: Ítélet nincs [Kein Urteil] [1969] Budapest, 1971.²
Dobozy, Imre: Kedd, szerda, csütörtök [Dienstag, Mittwoch,

- Donnerstag]. Budapest, 1967.
- Fejes, Endre: A hazudós [Der Lügner] [1958] Budapest, 1963².
- Fejes, Endre: Rozsdatemető [Schrottplatz] [1962] Budapest 19644.
- Fejes, Endre: Schrottplatz. Übersetzt von Jörg Buschmann. Berlin, 1966.
- Fejes, Endre: Vidám cimborák [Lustige Freunde] Budapest, 1966.
- Fejes, Endre: Jó estét, nyár, jó estét, szerelem [Guten Abend, Sommer, guten Abend, Liebe] [1969] Budapest, 1972².
- Fekete, Gyula: Három regény [Drei Romane]. A falu szépe [Die Dorfschöne] [1960]. Az orvos halála [Der Tod des Arztes] [1963]. A hű asszony meg a rossz nő [Die treue Frau und das schlimme Weib] [1963]. A falu szepe [Die Dorfschöne] [1960] Budapest 1976. /Harminc év/
- Fekete, Gyula: Der Tod des Arztes. Übersetzt von Georg Harmat. Berlin, 1965.
- Fekete, Gyula: Ezeregyedik esztendő [Das tausendunderste Jahr]. Budapest, 1965.
- Fekete, Gyula: Leányszöktetés [Mädchenraub] Budapest, 1966.
- Galambos, Lajos: Utas a göncöl szekeren [Reisender auf dem groen Wagen] Budapest, 1962.
- Galambos, Lajos: Isten ősi csillaga [Gottes herbstlicher Stern]. Budapest, 1962.
- Galgóczi, Erzsébet: Ott is csak hó van [Dort liegt auch nur Schnee]. Budapest, 1961. Galgóczi, Erzsébet. Félúton [Auf halbem Weg]. Budapest, 1961.
- Hemádi, Gyula: Deszkekloster [Bretterkloster] Budapest, 1959.
- Hemádi, Gyula: A péntek lépcsőin [Auf der Freitagstreppe]. Budapest, 1959.

- Hernádi, Gyula: Folyosók [Korridore] Budapest, 1966.
- Jókai, Anna: 4447. Budapest, 1968.
- Jókai, Anna: Kötél nélkül [Ohne Strick]. Budapest, 1969.
- Jókai, Anna: Tartozik és követel [Soll und Haben]. [1970] Budapest, 1971.²
- Jókai, Anna: A labda [Der Ball]. Budapest, 1971.
- Kamondy, László: Feltételes vallomás [Bedingtes Geständnis]. Budapest, 1969.
- Kertész, Ákos: Sikátor [Die Gasse] [1965]. Makra [Das verschenkte Leben des Ferenc Makra] [1971]. Családi ház manzárdal [Haus mit Mansarde]. Budapest, 1987.
- Konrád, György: A látogató [Der Besucher]. Budapest, 1969.
- Konrád, György: A városalapító [Der Stadtgründer]. Budapest, 1977.
- Maróti, Lajos: A kolostor [Das Kloster]. Budapest, 1968.
- Mesterházi, Lajos: Pár lépés a határ [Ein paar Schritte bis zur Grenze]. Budapest, 1958.
- Mesterházi, Lajos: Pesti emberek [Menschen von Budapest]. Budapest, 1958.
- Mesterházi, Lajos: Pokoljárás [Höllenfahrt]. Budapest, 1959.
- Mesterházi, Lajos: A négy lábú kutya [Der vierbeinige Hund] [1961]. Budapest, 1962.²
- Mesterházi, Lajos: Der vierbeinige Hund. Übersetzt von Ita Szentiványi. Berlin, 1963.
- Mesterházi, Lajos: Az ártatlanság kora [Das Alter der Unschuld]. Budapest, 1963.
- Mesterházi, Lajos: Egyesszám első személyben [Einzahl erste Person]. Budapest, 1964.
- Mesterházi, Lajos: Isten, méretre [Gott nach Maß]. Budapest, 1966.
- Mesterházi, Lajos: Férfikor [Mannesalter]. [1967] Budapest, 1975². /Harminc év/
- Mészöly, Miklós: Az atléta halála [Der Tod des Athleten]. [1966] Budapest, 19863.

- Mészöly, Miklós: Saulus. Budapest, 1968.
- Molnár, Géza: Vasárnap mindig esik az eső [Sonntags regnet es immer]. Budapest, 1968.
- Moldova, György: Az idegen bajnok [Der fremde Champion]. Budapest, 1963.
- Moldova, György: Sötét angyal [Der dunkle Engel]. Budapest, 1964.
- Moldova, György: Gázlámpák alatt [Unter den Gaslaternen]. Budapest, 1966.
- Moldova, György: A magányos pavilon. Budapest, 1966.
- Moldova, György: Malom a pokolban [Die Mühle in der Hölle]. Budapest, 1968.
- Moldova, György: A változások őrei [Die Wächter der Veränderungen]. Budapest, 1972.
- Németh, László: Irgalom [Erbarmen]. I.-II. Budapest, 1965.
- Ottlik, Géza: Hajnali háztetők [Dächer am Morgen]. [1957] Budapest, 19773.
- Ottlik, Géza: Iskola a határon [Die Schule an der Grenze]. Budapest, 1959.
- Örkény, István: Egyperces novellák [Minutennovellen]. Budapest, 1968.
- Rákossy, Gergély: Az óriástök [Der Riesenkürbis] [1969]. Tigrisugrás
- [Tigersprung]: Novellák [Novellen]. Budapest, 1977.
- Sánta, Ferenc: Farkasok a küszöben [Wölfe auf der Schwelle]. Budapest, 1961.
- Sánta, Ferenc: Az ötödik pecsét [Das fünfte Siegel]. Budapest, 1963.
- Sánta, Ferenc: Húsz óra [Zwanzig Stunden] [1964]. Az áruló [Der Verräter] [1966]. Budapest, 1975.
/Harminc év/
- Sarkadi, Imre: Elmaradt találkozás [Das nicht stattgefundene Treffen]. Budapest, 1956.
- Sarkadi, Imre: Regények [Romane]. Elementek - visszajöttek

- [Sie gingen und kehrten wieder] [1946]. Oszlopos Simeon [Simeon auf der Säule] [1948]. Gál János útja [Der Weg des János Gál][1949]. Tanyasi dúvad [Der Wüstling vom Vorwerk][1953]. Viharban [Im Sturm][1955]. Bolond és szömyeteg [Der Narr und das Ungeheuer] [1960]. A gyáva [Feiheit][1961].- Budapest, 19792.
- Sarkadi, Imre: Pokolraszállás. Elbeszélések. [Höllenfahrt. Erzählungen]. Budapest, 1984.
- Sarkadi, Imre: Párbeszéd az idő dolgairól [Dialog über Dinge der Zeit]. Budapest, 1987.
- Sarkadi, Imre: Gescheiterte Liebe [Im Sturm. Feigheit.]. Übers. von Ita Szent-Iványi. Berlin, 1972²
- Salamon Pál: Útban magunk felé [Auf dem Weg zu uns selbst]. Budapest, 1963.
- Somogyi Tóth Sándor: Gyerektükör [Kinderspiegel] [1963]. Gabi [1969]. Budapest, 1972.
- Somogyi Tóth Sándor: Proféta voltál, szívem [Du warst ein Prophet, mein Herz] [1965]. Budapest, 1967.²
- Szabó, Magda: Freskó [Fresko]. Budapest, 1958.
- Szabó, Magda: Az őz [Eszter und Angela]. Budapest, 1959.
- Szabó, Magda: Disznótor [Schlachtfest]. [1960] Budapest, 1964.²
- Szabó, Magda: Álarcosbál [Maskenball]. Budapest, 1961.
- Szabó, Magda: Pilátus. Budapest, 1963.
- Szabó, Magda: Pilatus. Übersetzt von Vera Thies.- Leipzig, 1976.
- Szász, Imre: Gyertek este kilencre [Kommt abends um neun] [1969]. Felhőfejes [Kopf in den Wolken] [1967]. Budapest 1987.
- Veres, Péter: A kelletlen leány [Das überflüssige Mädchen. [1966] Budapest, 1968.²
- Vészi, Endre: Mért nem szóltatok? [Warum sagtet ihr nichts?]. Varrógép holdfényben [Nähmaschine im Mondlicht]. Budapest, 1962.

Verzeichnis der Sekundärliteratur

A hetvenes évek magyar irodalmáról [Über die ungarische Literatur der siebziger Jahre]. hrsg. von Agárdi, Péter. Budapest, 1979. A magyar irodalom története 1945-1975. I. Irodalmi Élet és irodalomkritika [Die Geschichte der ungarischen Literatur 1945-1975. I. Literarisches Leben und Literaturkritik]. hrsg. Magyar Tudományos Akadémia. Budapest, 1981. [im Text unter dem Bandtitel als IRODALMI]

- Almási, Miklós: Elipszis [Elipse]. Budapest, 1967.
- Almási, Miklós: Mai fiatal novellisták [Junge ungarische Novellisten]. In: Élő irodalom. Budapest 1969. S.355-381
- Bachtin, Michail M.: Untersuchungen zur Theorie und Poetik des Romans. Berlin; Weimar, 1986. [im Text als BACHTIN]
- Bahtyin, Mihail M.: A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások [Die Rede und die Wirklichkeit. Philosophische und sprachtheoretische Schriften]. Budapest, 1986. [im Text als BAHTYIN]
- Balassa, Péter: A színeváltozás [Die Transfiguration]. Esszék. Budapest, 1982.
- Balet, Leo; Gerhard,E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. (Erstveröff. Leiden 1936) Dresden, 1976.
- Bárczy, Géza: A rozsdatemető stílusáról [Über den Stil des "Schrottplatz"]. In: Magyar Nyelvőr. Budapest 89(1965)3. S.336-338
- Bata, Imre: Ívelő pályák. Tanulmányok és kritikák [Aufsteigende Bahnen. Studien und Kritiken]. Budapest, 1964. [1964a]
- Bata, Imre: Mesterházi Lajos: Egyes szám első személyben

- [L.M.:Einzahl erste Person]. In: Kortárs
8(1964)7. S.980-981 [1964b]
- Bata, Imre: Sánta Ferencről. Az epika metamorfózisai [Über
Ferenc Sánta. Die Metamorphosen der Epik].
Kortárs. Budapest 15(1971)11. S. 1809-1816
- Bata, Imre: A regényíró Fekete Gyula [Der Romancier Gy.
F.]. In: Új Írás. Budapest 21(1981)6. S.105-109
- Béládi, Miklós: Az epikai hagyományok és a mai "erkölcs
regény" (Sarkadi Imre: A gyáva) [Die Traditionen
der Epik und der heutige "Moralroman" (I.S.:
Feigheit)]. In: Kortárs. Budapest 6(1962)4.
S.591-99
- Béládi, Miklós: Egy író férfikora. Sánta Ferenc: Húsz óra [Das
Mannesalter eines Schriftstellers. F.S.: Zwanzig
Stunden]. In: Élet és Irodalom. 8(1964)22. S.6
[1964a]
- Béládi, Miklós; Diószegi, András; Fenyő, István; Kockás; Sándor:
Vita Sánta Ferenc regényeiről [Diskussion über
die Romane von Ferenc Sánta]. In: Kritika.
Budapest 2(1964)7. S.32-39 [1964b]
- Béládi, Miklós: Az atléta halála [Der Tod des Athleten]. In
Kritika. Budapest 4(1966)5. S.49-53
- Béládi, Miklós: Az önpusztítás hősei [Helden der Selbsterstö-
rung]. In: Kritika. Budapest
7(1969)6. S. 29-33 [1969a]
- Béládi, Miklós: Vázlatok a mai magyar regényről [Skizzen über
den heutigen ungarischen Roman]. In: Élő
irodalom. Budapest 1969. S.381-44 [1969b]
- Béládi, Miklós: Merre tart a magyar regény? [Wohin geht der
ungarische Roman?]. In: Alföld. Debrecen
27(1976)1. Deutsch nach: Roman im Gespräch.
Berlin, 1980. S.125-165
- Béládi, Miklós: Válaszutak. Tanulmányok [Scheidewege. Studien].
Budapest, 1983. 548 S.
- Béládi, Miklós: Értékváltozások [Wertwandlungen]. Budapest,
1986. 493 S.

- Benedek, István: Egy írónő tündöklése és a Danaida [Der Glanz einer Schriftstellerin und die "Danaide"]. In: Kortárs. Budapest 8(1964)11. S.1838-41
- Benkő, László: A rozsdametű stílusáról [Über den Stil des "Schrottplatz"]. In: Magyar nyelvőr. 89(1965)1. S.42-45
- Bernstejn, Inna A.: Die Dynamik der Entwicklung des Romans in den Literaturen der sozialistischen Länder. in: Seehase, Ilse und Endler, Dietmar /ed./: Roman im Gespräch. Halle - Leipzig 1980, 1970
- Beyer, Manfred; und Kollektiv: Zu historischen und theoretischen Aspekten der Entwicklung subjektiver Prosa in unserem Jahrhundert. In: Weimarer Beiträge. Weimar 25(1979)3 . S.162-164
- B. Nagy, László: [Hozzászólás Márkus István cikkéhez] [Wortmeldung zu István Márkus' Artikel]. In: Kortárs. Budapest 6(1962)9. S. 1420-23
- B. Nagy, László: Szabó Magda: Pilátus. In: Kritika. Budapest 1(1963)2. S.62-63
- B. Nagy, László: A teremtés kezdetén [Am Beginn der Schöpfung]. Budapest, 1966. 451 S.
- Bodnár, György: Alakító alakítás. Az irodalom és a tudatformálás [Gestaltende Gestaltung. Die Literatur und die Bewußtseinsformung]. in: Új Írás. Budapest 15(1975)7 S.89-94
- Bojtár, Endre: Az irodalmi mű jelentése (Konrád György: A látogató). (1972) [Die Bedeutung des literarischen Kunstwerks. Gy. K.: Der Besucher]. In: ds.: Egy kelet-európai az irodalomelméletben [Ein Osteuropäer in der Literaturtheorie]. Bp. 1983, S.129-158
- Bokor, László: Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora [L.M.:Das Alter der Unschuld]. In: Kortárs. Budapest 7(1963)10. S.1586-1588

- Borbély, Sándor: A hű asszony meg a rossz nő. Fekete Gyula kisregénye [Die treue Frau und das schlimmer Weib. Gy. F.s Roman]. In: Alföld. Debrecen 15(1964)2. S.174-75
- Brandt, Juliane: Möglichkeiten und Perspektiven individueller Entwicklung in der ungarischen Prosaliteratur der sechziger Jahre Leseindrücke zu Werken Lajos Mesterházi. In: Berliner Beiträge zur Hungarologie. Berlin; Budapest 2(1987). S.5-40
- Brockhaus' Conversations-Lexikon.
Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie.
Dreizehnte vollständig umgearbeitete Auflage.
In sechzehn Bänden. Leipzig 1882-1887
- Buschmann, Jörg: Nach der Nabelschau den Kopf gehoben: Neue Welle in der ungarischen Prosa. In: Sonntag.- Berlin 35(1981)16.- S.11
- Csaplár, Vilmos: A hősök falnak támaszkodnak és legyintenek [Die Thelden lehnen sich an die Wand und winken ab]. In: Fiatal magyar prózaírók. Budapest, 1980. S. 303-313
- Cseres, Tibor: [Hozzászólás Márkus István cikkéhez.] [Wortmeldung zu István Márkus' Artikel]. In: Kortárs. Budapest 6(1962)9. S. 1423-27
- Csuri, Károly: Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből [Mögliche Welten. Studien aus dem Themenkreis der Interpretation literarischer Kunstwerke]. Budapest, 1987. 403 S.
- Dersi, Tamás: Ankét az 1963-es év irodalmáról [Enquete zur Literatur des Jahres 1963]. In: Kritika. Budapest 2(1964)1. S. 48/49
- Dersi, Tamás: Tűnődés egy talentumról. Fekete Gyula regényeiről [Nachsinnen über ein Talent. Über die Romane von Gy. F.]. In: Új Írás. Budapest 7(1964)5. S.601 605
- Dérczy, Péter: Esély és lehetőség. Arcképvázlat Hajnóczy

- Péterről [Chance und Möglichkeit. Portraitskizze Péter Hajnóczys]. In: Új Írás. Budapest 19(1979)6. S.108-111
- Die Geschichte Ungarns /Barta, I.; Berend, I. T.; Hanák, P.,.../ Budapest, 1971.-
- Diersen, Inge: Darbietungsformen des Erzählens. In: Weimarer Beiträge 13(1967)4. S. 630-660
- Diószegi, András: A regényíró Darvas József [Der Romancier J.D.]. In: Kortárs. Budapest 6(1962)10. S. 1541-48
- Diószegi, András: Somogyi Tóth Sándor: Próféta voltál szivem [S.Š.T.Du warst ein Prophet, mein Herz]. In: Kritika. 3(1965)8. S. 47-51
- Diószegi, András: Megmozdult világban [In einer Welt, die sich bewegt hat]. Budapest, 1967.
- Dölling, Irene: Zur Dialektik von Individuum und Gesellschaft. Einige methodologische Voraussetzungen der marxistisch-leninistischen Kulturtheorie. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Berlin 26(1978)8. S. 970-983
- Dölling, Irene: Naturwesen - Individuum - Persönlichkeit. Die menschen und ihre biologische Konstitution in der marxistisch-leninistischen Kulturtheorie. Berlin, 1979.
- Dölling, Irene: Zur Vermittlung von gesellschaftlichem und individuellem Lebensprozeß. Bemerkungen zur Produktivität einer Theorie der Individualitätsformen. In: Weimarer Beiträge 27(1981)10. S.94-125
- Dölling, Irene: Individuum und Kultur. Ein Beitrag zur Diskussion. Berlin, 1986.
- E. Fehér, Pal: Adalékok egy siker természetrajzához. Konrád György regényéről [Beiträge zur Naturkunde eines Erfolgs. Über den Roman von Gy. K.]. In: Népszabadság.- Budapest 28(1969-5-21)= 115. S.7

- Élő irodalom. Tanulmányok a felszabadulás utáni magyar irodalom köréből [Lebendige Literatur. Studien über die ungarische Literatur nach der Befreiung] /hrsg. von Tóth, Dezső. Budapest, 1969.
- Faragó, Vilmos: Egy büntudat története [Die Geschichte eines Schuldbewutseins]. In: Élet és irodalom. Budapest 8(1964)21, S.4 21/1964, S.4
- Faragó, Vilmos: Próféta nélkül [Ohne Propheten]. In: Élet és Irodalom Budapest 9(1965)36. S.4
- Faragó, Vilmos: Könyvek a kirakatban. (Fekete Gyula: Leány-
szöktetés, Mészöly Miklós: Az atléta halála,
Szentkuthy Miklós: Angyali Gizi, Tímár Máté:
Hol a világ előre menjen) [Bücher im
Schaufenster. (Gy. F.: Mädchenraub, M.M.:
Der Tod des Athleten, M. Sz.: Die engelhafte
Gizi, M.T.: Da die Welt sich vorwärts bewege)].
In: Élet és Irodalom. Budapest 10(1966)17.
S.4 [1966a]
- Faragó, Vilmos: Könyvek a kirakatban. Két erkölcsregény.
(Mesterházi Lajos: Isten, méretre; Sánta Ferenc:
Az áruló) [Bücher im Schaufenster. Zwei
Moralromane. (L.M.:Gott nach Ma, F.S.:Der
Verräter]. In: Élet és Irodalom. Budapest
10(1966)22. o.S. [1966b]
- Faragó, Vilmos: Herodés és Saulus. (Major Otto: A nagy Herodes.
Mészöly Miklós: Saulus [Herodes und Saulus.
(O.M.: Der gros Herodes, M.M.: Saulus)]. In:
Élet és Irodalom. - Budapest 12(1968)35. S.7
- Faragó, Vilmos: Jajkiáltás [Schmerzensschrei]. In: Élet és Irodalom. Budapest 13(1969)10. S.7
- Fehér, Ferenc: Somogyi Tóth Sándor: Próféta voltál, szívem
[S.S.T.: Du warst ein Prophet, mein Herz]. In:
Kortárs. Budapest 9(1965)11. S.1837-40
- Fehér, Ferenc: Konrád György: A látogató [Gy. K.:Der
Besucher]. In: Kortárs. Budapest 13(1969)9.
S.1489-1495

- Fenyő, István: Sánta Ferenc: Húsz óras riport [F.S.:Zwanzig-Stunden-Reportage]. In: Kritika. Budapest 2(1964)4. S.54-56
- Ferge, Zsuzsa: Fejezetek a magyar szegénypolitika történetéből [Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Armenpolitik]. Budapest, 1986. /Gyorsuló idő/
- Fiatal magyar prózaírók 1965-1978. [Junge ungarische Prosaschriftsteller] /Alexa, Károly; Bába, Mihály; Csaplár, Vilmos.../ Budapest, 1980. 361 S.
- Forgács, László: A "rozsdatemető" és az átmeneti kor ellentmondásai [Der "Schrottplatz" und die Widersprüche der Übergangsperiode]. In: Kritika. Budapest 3(1965)5. S.3-10
- Földes, Anna: Ezmények és illúziók [Ideale und Illusionen]. In: Kortárs. Budapest 9(1965)5. S.762-769
- Földes, Anna: A látogató látomása. Konrád György regénye [Die Vision des besuchers. Gy. K.s Roman]. In:ds.: Próza jelenidőben. Budapest, 1976. S.235-248
- Funktion der Literatur. Aspekte - Probleme - Aufgaben./ Schlenstedt, Dieter; Burmeister, Brigitte; Idzikowski, Ilse... (Hrsg.). Berlin, 1975.
- Furkó, Zoltán: Cseres Tibor [T.Cs.]. In: Kortárs. Budapest 32(1988)11. S. 132-139
- Füleki, József: Széngyenlős marxisták [Schamhafte Marxisten]. In: Élet és Irodalom. Budapest 9(1965)13. S.1
- Gáll, István: A párbeszéd egyik fele [Die eine Hälfte des Dialogs]. In: Új Írás. Budapest 13(1973)9. S.64-69
- Gondos, Ernő: [Hozzászólás Márkus István cikkéhez.] [Wortmeldung zu István Márkus' Artikel]. In: Kortárs. Budapest 6(1962)9. S.1417-19
- Gondos, Ernő: Sánta Ferenc írói világgképéről [Über das schriftstellerische Weltbild F.S.']. In: Jelenkor. Pécs

- 7(1964)11. S. 1065-1070
- Görömbei, András: József Darvas. In: *Literatur Ungarns*. Berlin, 1984. S.131-142
- Grimm, Reinhard (Hrsg.): *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Frankfurt a.M.; Bonn, 1968.
- Gyurkó, László: Fejes Endre [E.F.]. In: *Kritika*. Budapest 2(1964)4. S.40-46
- Hajdu, Ráfis: Sarkadi Imre [I.S.] Budapest, 1973.
- Hajdu, Ráfis: Imre Sarkadi. In: Szabolcsi u.a.: *Literatur Ungarns*. Berlin, 1984. S.242-251
- Hartinger, Walfried: *Die Fragen und die Antworten unserer Literatur. Resultate und Probleme ihrer wissenschaftlichen Erforschung*. In: *Literatur und Geschichtsbewusstsein*. Berlin; Weimar, 1976. S. 5-50
- Heise, Wolfgang; Kuczynski, Jürgen: *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin; Weimar, 1975.
- Heise, Wolfgang: *Zur Grundlegung der Realismustheorie durch Marx und Engels*. In: *Weimarer Beiträge*. I 22(1976)2. S.99-120; II 22(1976)3. S.122 144
- Heise, Wolfgang: *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*. Berlin 1982 /*Literatur und Gesellschaft*/.
- Heise, Wolfgang: *Gesellschaft- Gegenstand der Poesie*. In: *Weimarer Beiträge* 32(1986)9. S.1431-1445
- Herczeg, Gyula: *A modern magyar próza stílusformái [Die Stilformen der modernen ungarischen Prosa]*. Budapest 1975.
- Hermann, István: *A néző is szereplő - egypercre*. Mesterháázi Lajos: *Egyes szám első személyben [Auch der Zuschauer ist Akteur - für eine Minute*. L.M.: *Einzahl erste Person*]. In: *Élet és Irodalom*. Budapest 8(1964)20.- o.S.

- Holzkamp-Osterkamp, Ute: Grundlagen der psychologischen Motivationsforschung. Berlin, 1981. /Beiträge zur Psychologie; 11/
- Illés, Béla: Pár lépés a határ. Mesterházi Lajos új ifjúsági regénye [Ein paar Schritte bis zur Grenze. Der neue Jugendlroman von L.M.]. In: Élet és Irodalom. Budapest 2(1958)27. o.S.
- Illés, László: Fejes Endre: Rozsdametű [E.F.:Schrottplatz]. In: Kortárs. Budapest 7(1963)2. S.297-299
- Illés, László: Sánta Ferenc [F.S.]. In.: Új Írás. Budapest 15(1965)1. S.57-59
- Imre, Katalin: Szabó Magda: A danaida [M.Sz.: Die Danaide]. In: Kritika. 2(1964)8. S.57-58
- Imre, László: Somogyi Tóth Sándor: Huszonegy korsó sör [S.S.T.: Einundzwanzig Glas Bier]. In: Kortárs. Budapest 27(1983)6. S.996-998
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Halle, 1931.
- Jovánovics, Miklós: Bravuros egyszerűség. Fejes Endre regénye Rozsdametű [Bravuröse Einfachheit. E.F.'s Roman "Schrottplatz". In: Élet és irodalom. Budapest 6(1962)51. S.7
- Juhász, Béla: Irodalom és valóság [Literatur und Wirklichkeit]. Budapest, 1977. 428 S.
- Kárpáti, Paul: Sein und Bewußtsein der Håbetlers. In: Sonntag 47/1965 (21.11.), S.12/13
- Kasper, Karlheinz: Der Erzähler in der russisch-sowjetischen kleinen Prosa (Povest' und Erzählung) 1956 1966. 1967. Jena, Friedrich-Schiller-Universität, Philosophische Fakultät, Diss. B.
- Kasper, Karlheinz: Multinationale sowjetische Erzählung 1945-1975. Berlin, 1978. 230 S. /Literatur und Gesellschaft/
- Kaufmann, Hans: Literatur in einer dynamischen Gesellschaft. In: Eva und Hans Kaufmann: Erwartung und Angebot. Studien zum gegenwärtigen Verhältnis

- von Literatur und Gesellschaft in der DDR.
Berlin, 1976. S.9-44
- Kaufmann, Hans: An der Schwelle der achtziger Jahre. In:
Tendenzen und Beispiele. Zur DDR - Literatur
in den siebziger Jahren. /hrsg. von Hans Kauf-
mann/. Leipzig, 1981. S. 7-40
- Kaufmann, Hans: Über DDR-Literatur. Beiträge aus fünfundzwan-
zig Jahren. Berlin; Weimar, 1986.
- Knipp, Wolfgang: Zum Verhältnis von Individuum und Gesell-
schaft in ausgewählten Romanen der DDR-Lite-
ratur: Anmerkungen zum sozialistischen Men-
schenbild. Köln, 1980. /Pahl-Rugenstein
Hochschulschriften Gesellschafts und
Naturwissenschaften; 41: Serie Literatur und
Geschichte/
- Kockás, Sándor: Az újrakezdés hite. Jegyzetek Darvas József
regényéről [Der Glaube des Neubeginns.
Notizen zu J.D.s Roman]. In: Élet és Irodalom.
Budapest 7(1963)22. S.5
- Kockás, Sándor: Valami új kezdődik. Bízató jelek három kis-
regényben [Etwas Neues beginnt. Ermunternde
Anzeichen in drei Kurzromanen]. Élet és Iroda-
lom. Budapest 10(1966)43, o.S.
- Komlós, János: Stílus és világnézet [Stil und Weltanschauung].
In: Népszabadság. Budapest 21(1963-3-24)=70.
(Kulturális Melléklet)
- Kónya, Judit: Sarkadi Imre alkotásai és vallomásai tükrében
[I.S. im Spiegel seiner Schöpfungen und
bekenntnisse]. Budapest, 1971.
- Kónya, Judit: Szabó Magda alkotásai és vallomásai tükrében
[M.Sz. im Spiegel ihrer Schöpfungen und
Bekenntnisse]. Budapest 1977.
- Kovalovszky, Miklós: A rozsdatemető stílusa avagy a stílus rozsdá-
temetője [Der Stil des "Schrottplatz" oder der
Schriottplatz des Stils]. In: Magyar Nyelvőr.
Budapest 88(1964)4. S.421-438

- Könczöl, Csaba: Miklós Mészöly In: Szabolcsi u.a.: Literatur Ungarns. Berlin, 1984. S. 231-241
- Könczöl, Csaba: Tükörszoba [Spiegelzimmer]. Budapest, 1986.
- Köpeczi, Béla: Műveltség és minőség [Kultur und Qualität]. Budapest, 1983.
- Krauss, Werner: Literaturtheorie, Philosophie und Politik. Hrsg. von Manfred Naumann. /Das wissenschaftliche Werk I/ (1984) Berlin; Weimar 1987.²
- Krenzlin, Norbert: Das Werk 'rein für sich'. Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft. Berlin, 1979.
- Kühne, Lothar: Zu Marx' Bestimmung des menschlichen Wesens in der 6. Feuerbachthese. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Berlin 27(1979)7. S. 803-817
- Kühne, Lothar: Gegenstand und Raum. Über die Historizität des Ästhetischen. Dresden, 1981.
- Kulcsár Szabó, Ernő: Az epikus alakítás fiatal íróink regényeiben [Die epische Gestaltung in den Romanen unserer jungen Autoren]. In: Fiatal magyar prózáírók. Budapest, 1980. S. 252-279
- Kulcsár Szabó, Ernő: A zavarbaejtő elbeszélés [Die verwirrende Erzählung]. Budapest, 1984.
- Kulcsár Szabó, Ernő: Műalkotás - szöveg - hatás [Kunstwerk - Text - Wirkung]. Budapest, 1987.
- Kulin, Ferenc: Mérlegpróba [Waageprobe].- In: Fiatal magyar prózáírók. Budapest, 1980. S. 323-346
- Lackó, András: Fekete Gyula alkotásai és vallomásai tükrében [Gy. F. im Spiegel seiner Schöpfungen und Bekenntnisse]. Budapest, 1987.
- Leontjew, Alexej N.: Tätigkeit - Bewußtsein - Persönlichkeit. Berlin, 1982. /Beiträge zur Psychologie; 1/²
- Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems./ Schlenstedt, Dieter; Barck, Karlheinz; Burmeister, Brigitte... Berlin; Weimar, 1981.

- Literatur im Wandel. Entwicklungen in europäischen sozialistischen Ländern 1944/45-1980. /hrsg. von Ludwig Richter .../ Berlin, 1986.
- Literatur und Geschichtsbewusstsein.
Entwicklungstendenzen in der DDR- Literatur in den sechziger und siebziger Jahren. /Hrsg. Träger, Klaus/. Berlin; Weimar, 1976.
- Lukács, Georg: Erzählen oder Beschreiben? [1936]. In: Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. Leipzig, 1977. S. 113-165
- Lukács, Georg: Der historische Roman. Berlin, 1955
- Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und Literaturgeschichte. Leipzig, 1977.
- Lück, Georg: Traditionsverhältnisse im Konstituierungsproze der ungarischen sozialistischen Nationalliteratur (1945-1965). In: Literatur im Wandel. Berlin, 1986. S. 127-157
- Márkus, István: A szökevényről [Über den "Deserteur"]. In: Kortárs. Budapest 6(1962)7. S. 1093-98
- Martinkó, András: A rozsdatemető ürügyén [Anlässlich des "Schrottplatz"]. In: Magyar Nyelvőr. Budapest 89(1965)4. S. 445-451
- Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. (1857-1858). Berlin, 1974. [Im Text zit. als GR]
- Marx, Karl; Engels, Friedrich:
Manifest der kommunistischen Partei. (1848)
In: Marx/Engels Werke [MEW] Bd. 4, Berlin, 1981. S. 459-494
- Mátrai, László: A Port Royaltól a Nagyfuvaros utcáig [Vom Port Royal bis in die Nagyfuvarosstraße]. In: Kortárs. Budapest (1963)6. S. 954-955
- Mattusch, Michèle: Zur Funktion der Formen verfremdender Darstellung im rumänischen Roman der siebziger Jahre. (Funktionsdarstellung und

- Struktur des Zyklus "F" von Dumitru Radu Popescu). 1985. Berlin, Humboldt-Univ., Sektion Romanistik, Diss. A.
- Mesterházi, Lajos: Írás és olvasás [Lesen und Schreiben]. In: Népszabadság. Budapest 21(1963-3-1) = 50.- S. 9
- Mészáros, Vilma: A látóगतó dilemmája [Das Dilemma des "Besuchers"]. In: Kritika. Budapest 7(1969)12. S. 32-37
- Mészöly, Miklós: Naplójegyzetek [Tagebuchnotizen]. In: Kritika. Budapest 7(1969)3. S. 25-30
- Mészöly, Miklós: A tágasság iskolája [Schule der Weite]. Budapest 1977.
- Mühlberg, Dietrich: Zur Diskussion des Kulturbegriffs. In: Weimarer Beiträge. Weimar 22(1976)1. S.5-35
- Mühlberg, Dietrich: Woher wir wissen, was "Kultur" ist. Gedanken zur geschichtlichen und theoretischen Ausbildung der aktuellen Kulturauffassung. Berlin, 1983
- "Mű? Munkás" [Werk? Arbeiter]. /hrsg. von Csordás, Gábor/. Budapest, 1985. /JAK füzetek; 13/
- Művek és műveletek az 1950-es évek magyar irodalmában. Kerekasztal-beszélgetés [Werke und Operationen in der ungarischen Literatur der fünfziger Jahre. Rundtischgespräch]. [Szabó B., István; Király, István; Bodnár, György; Szerdahelyi, István] A beszélgetést vezette [Gesprächsleitung]: Dorogi Zsigmond. In: Tiszatáj. Szeged 41(1987)3. S. 39-55
- Nácsa, Klára: A fantázia buktatói. Szabó Magdáról [Stolpersteine der Phantasie. Über Magda Szabó]. In: Kritika. Budapest 6(1968)3. S. 47-50
- Nacsády, József: Fekete Gyula [Gy.F.]. In: Tiszatáj. Szeged 20(1966)7. S. 565-569
- Nádor, Tamás: Ex libris Szabó Magda. In: Új Írás. Budapest 22(1982)1. S. 121-128

- Naumann, Manfred: Schlenstadt, Dieter; Barck, Karlheinz; ...:
Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin;
Weimar, 1976.
- Naumann, Manfred: Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze.
Leipzig, 1984.
- Osváth, Béla: Fejes Endre rozsdatemetője a Thália színházban
[E. F.s "Schrottplatz" im Thalia-Theater]. In:
Kritika. Budapest 2(1964)1. S. 60-62
- Pomogáts, Béla: Huszonöt év magyar prózája 1945-1969
[Ungarische Prosa aus 25 Jahren].
Budapest, 1970.
- Pomogáts, Béla: Regénytükör [Romanspiegel]. Budapest, 1977.
- Pomogáts, Béla: Regény és emberi személyiség [Romen und
menschliche Persönlichkeit]. In: Új Írás.
Budapest 19(1979)2. S. 90-94 [1979a]
- Pomogáts, Béla: Sorsát kereső irodalom [Ihr Schicksal suchende
Literatur]. Tanulmányok. Budapest, 1979.
/Elvek és utak/
- Pomogáts, Béla: Az újabb magyar irodalom. 1945-1981 [Die
neuere ungarische Literatur]. Budapest, 1982.
- Poszler, György: A regény válaszútjai. Műfaji változatoka XIX.
század második felében [Scheidewege des
Romans. Genrewandlungen in der zweiten
Hälfte des 19. Jahrhunderts]. Budapest, 1987.
- Poszler, György: Kétségektől a lehetőségekig. Irodalomelméleti
kísérletek [Von den Zweifeln zu den
Möglichkeiten. Literaturtheoretische
Experimente]. Budapest, 1983.
- Richter, Hans: Der Erzähler als struktureller und funktionaler
Faktor im heutigen Proze epischer
Weltaneignung. In: Weimarer Beiträge. Weimar
25(1979)3. S. 24 37
- Richter, Hans; u.a.: Erzähler und Erzählweisen in der DDR-Literatur.
In: Weimarer Beiträge. Weimar 25(1979)3.
S. 155 161

- Rosenberg, Rainer: Zehn Kapitel zur Geschichte der Germanistik. Berlin, 1981. /Literatur und Gesellschaft/
- Sánta, Ferenc: Olvasmányaim [Meine Lektüre]. In: Kortárs. Budapest 12(1968)3. S. 449-453
- Schandera, Gunter: Untersuchungen zur kommunikativen Funktion des Erzählers in der neueren Prosaliteratur der DDR und ihre Bedeutung für die Untersuchung literarischer Rezeptionsprozesse. 1984. Magdeburg, Pädagogische Hochschule, Diss. B.
- Schlenstedt, Dieter: Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. Berlin, 1979.
- Schlenstedt, Dieter: DDR-Literatur im Spiegel ihrer Literaturgeschichte. In: Weimarer Beiträge. Weimar 26(1980)2. S. 25-42
- Schlenstedt, Dieter: Problemfeld Widerspiegelung. In: Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems. Berlin; Weimar, 1981.
- Schlenstedt, Dieter: Entwicklungslinien in der neueren Literatur der DDR. In: Zeitschrift für Germanistik. 9(1988)1. S. 5-23
- Schober, Rita: Abbild- Sinnbild - Wertung. [1982] Berlin; Weimar 2, 1988.
- Schuhmann, Klaus: Zu einigen Aspekten des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft in der sozialistischen Gegenwartsliteratur der sechziger und siebziger Jahre. In: Liteartur und Geschichtsbewusstsein. Berlin; Weimar, 1976. S. 87-126
- Sipos, István: Fekete Gyula:
Az orvos halála [Gy. F.: Der Tod des Arztes].
In: Kritika. Budapest 1(1963)1. S. 57-59
- Somlay Szabó, József: Fekete Gyula:
Az orvos halála [Gy. F.: Der Tod des Arztes].
In: Kortárs. Budapest 8(1964)1. S. 156-157

- Somogyi Tóth, Sándor: Válasz [Antwort]. In: Kritika. Budapest 3(1965)9. S. 33-35
- Somogyi Tóth, Sándor: Szerkesztői meditációk [Meditationen eines Redakteurs]. In: Kritika. Budapest 7(1969)8. S. 23-36
- Sóter, István: Doktori tézisek szocialista irodalomról. (Tóth Dezső disszertációjához) [Dokorthesen über sozialistische Literatur. (Zur Dissertation von Dezső Tóth)]. In: Kritika. Budapest 12(1974)7. S. 8
- Stanzel, Franz K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien; Stuttgart, 1955. /Wiener Beiträge zur englischen Philologie; LXII/
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964. /Kleine Vandenhoeck-Reihe; 187/
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen, 1985
- Städtke, Klaus: Zur Geschichte der russischen Erzählung. Berlin; Weimar, 1975.
- Sutschkow, Boris: Historische Schicksale des Realismus. Berlin; Weimar, 1972.
- Sükösd, Mihály: Konrád György: A látogató [Gy. K.: Der Besucher]. In: Kritika. Budapest 7(1969)7. S. 44-46
- Sükösd, Mihály: Változatok a regényre [Variationen auf den Roman]. Budapest, 1971.
- Szabó, Bálint: Az "ötvenes évek". Elmélet és politika a szocialista építés első szakaszában Magyarországon 1948-1957 [Die "fünfziger Jahre". Theorie und Politik in der ersten Phase des sozialistischen Aufbaus in Ungarn]. Budapest, 1986.
- Szabó B., István: Mesterházi Lajos prózája [L.M.s Proza]. In: Kortárs. Budapest 13(1969)2. S. 305-310
- Szabó B., István: Darvas József hiánya [J.D.s Fehlen]. In: Új Írás. Budapest 14(1974)2. S. 78-83
- Szabó, György: Megrozsdásodott stíluskritika (Fejes Endre rozsdátemetjéről) [Verrostete Stilkritik (Über E.F.s

- "Schrottplatz"). In: Kritika. Budapest 3(1965)4. S. 34-41
- Szabó, Márton: A rendi szocializmus eszméje. Adalékok az 50-es évek ideológiatörténetéhez [Die Idee des ständischen Sozialismus. Beiträge zur Ideologiegescichte der fünfziger Jahre]. In: Mozgó Világ. Budapest 11(1988)2. S. 3-11
- Szabolcsi, Miklós: Szocialista irodalom - ma [Sozialistische Literatur - heute]. In: Kritika. Budapest 1(1963)3. S. 3-8 [1963a]
- Szabolcsi, Miklós: Válasz Szakonyi Károlynak [Antwort an Károly Szakonyi]. In: Kortárs. Budapest 7(1963)6. S. 957-958 [1963b]
- Szabolcsi, Miklós; Darvas József: Részeg eső [J.D.: Trunkener Regen]. In: Kortárs. Budapest 7(1963)8. S. 1262-1267) [1963c]
- Szabolcsi, Miklós u.a.: Literatur Ungarns. 1945 bis 1980. Einzeldarstellungen. Berlin, 1984.
- Szakonyi, Károly: Mesterházi Lajos: Az ártatlanság kora [L.M.:Das Alter der Unschuld]. In: Kritika. Budapest 1(1963)2. S. 56-58
- Szegedy-Maszák, Mihály: "A regény, amint írja önmagát". Elbeszélő művek vizsgálata ["Der Roman, wie er sich selber schreibt". Die Analyse von Erzählwerken.] Budapest 19872 .
- Szegedy-Maszák, Mihály: Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok [Weltbild und Stil. Historisch-poetische Studien]. Budapest, 1980.
- Széles, Klára: Fekete Gyula regényei [Gy. F.s Romane]. In: Kritika. Budapest 2(1964)8. S. 48-53
- Szerdahelyi, István; Ungavári, Tamás /ed./: A regényről [Über den Roman]. Budapest, 1986.
- Szigethy, Gábor: A Fejes-ügy [Die Fejes-Problem]. In: Kritika. Budapest 11(1973)8. S. 23
- Szilágyi, Ákos: A lírától az epikáig [Von der Lyrik zur Epik]

- In: *Fiatall magyar prózaírók*. Budapest, 1980.
S. 279-302
- Szkárosi, Endre: Szemléleti változatok a fiatal novellairodalomban [Wandlungen in der Betrachtungsweise in der jungen Novellistik]. In: *Fiatall magyar Prózaírók*. Budapest, 1980. S. 229-252
- Tallár, Ferenc: Értékválság és prózaforma [Wertkrise und Prosaform]. In: *Medvetánc*. Budapest (1983)2-3. S. 33-47
- Tallár, Ferenc: A realizmuson innen és túl [Diesseits und jenseits des Realismus]. In: *Életünk*. Szombathely (1984)10. S. 1090-96
- Tamás, Atilia: A cselekvő ember útjának keresése Sarkadi Imre életművében [Die Wegsuche des handelnden Menschen in I.S.' Werken]. In: *Tiszatáj*. Szeged 25(1971)4. S. 356-362
- Tarján, Tamás: Jegyzetek a hősről [Notizen über den Helden]. In: *Fiatall magyar prózaírók*. Budapest 1980. S. 313 322
- Társadalomszerkezet és rétegződés:
[Sozialstruktur und Schichtung] / Halay, Tibor; Kovács, Ferenc; Kolosi, Tamás... /. Budapest, 1982.
- Térffy, Tamás: A rozsdátemető filozófiája [Die Philosophie des Schrottplatz]. In: *Kritika*. Budapest 2 (1964) 4. S. 46-50
- Thomka, Beata: Narráció és reflexió [Narration und Reflexion]. Szabadka, 1980. /Gamma-könyvek/
- Thomka, Beata: A pillanat formái [Die Formen des Augenblicks]. Novi Sad, 1986.
- Tizenöt év magyar irodalma (1957-1952)
[Ungarische Literatur aus fünfzehn Jahren]. In: *A hetvenes évek magyar irodalmáról*. Budapest, 1979. S. 62-65
- Tóth, Dezső: Szabó Magda: Disznótör [M.Sz.:Schlachtfest]. In: *Kortárs*. Budapest 4(1960)7. 147-149

- Tóth, Dezső: Újabb regényeink és a szocialista erkölcs néhány kérdése [Unsere neueren Romane und einige Fragen der sozialistischen Moral]. In: Kortárs. 6(1962)10. S. 1530-1540
- Tóth, Dezső: Regény - valóság - világnézet [Roman - Wirklichkeit - Weltanschauung]. In: Elvek és utak. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, 1965. S. 427-440
- Tóth, Dezső: Élő hagyomány - élő irodalom [Lebendige Tradition - lebendige Literatur]. Budapest, 1977. /Elvek és utak/
- Tömpe, András: Még egyszer a rozsdatemetőről [Noch einmal über den "Schrottplatz"]. In: Népszabadság. Budapest 21(1963-2-19)=41. S. 8
- Történelmi jelen idő. Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejeze teiről [Historische Gegenwart. Gespräche über die jüngsten Kapitel der ungarischen Literatur]. Budapest, 1981.
- Ungarische Dichtung aus fünf Jahrhunderten.
(Hrsg. Hermlin, Stephan; Vajda, György Mihály). Berlin, 1970.
- Veres, András, Bálint, Éva:
A sikertelenség környezetrajza (Fejes Endre Rozsdatemető, Konrád György A látogató és kertést Ákos Makra című regényének szociológiai szempontú tartomelemzése) [Milieustudie der Erfolglosigkeit. Soziologisch orientierte Inhaltsanalyse von "Schrottplatz" (Endre Fejes), "Der Besucher" (György Konrád) und "Makra" (Ákos Kertész)] . In: ds.: Mű, érték, műérték. Budapest, 1979. S. 255-299
- Veres, András, Erdődy, Edith, Karafiáth, Judit (Hrsg.):
"Térkép, repedésekkel". A társadalmi értéktudat változásai novellaelemzések tükrében ["Landkarte mit Rissen". Veränderungen des gesellschaftlichen Wertebewusstseins im Spiegel

- von Novellenanalysen]. Budapest, 1982
- Veres, András: Társadalmi értékek az irodalomban. Egy érték-
szociológiai vizsgálatról. [Gesellschaftliche Werte
in der Literatur. Über eine wertsoziologische
Untersuchung] (verv. Man.) 1985.
- Veres, András: Az autonómia esélyei (A 60-as évek szépprózá-
jának szemléletváltása) [Die Chancen der
Autonomie (Der Wandel der Betrachtungsweise
in der Prosa der sechziger Jahre)]. In: Irodalom-
történeti és művelődéstörténeti tanulmányok.
Budapest, 1983.
- Vitányi, Iván: Vitairat a mai magyar művelődésről [Streitschrift
über die heutige ungarische Literatur]. Budapest
1983.
- Wéber, Antal: Mesterházi Lajos: A négy lábú kutya
[L.M.: Der vierbeinige Hund]. In: Kortás.
Budapest 5(1961)6. S. 937-939
- Wéber, Antal: Vázlat Mesterházi Lajosról [Skizze über L.M.].
In: Kritika. Budapest 4(1966)2. S. 33-37
- Wéber, Antal: Prózairodalmunk válaszáján [Unsere Prosaliteratur
am Scheidewege]. In: Kritika. Budapest
7(1969)5. S. 16-20
- Wellek, René; Warren, Austin:
Theorie der Literatur. Frankfurt a.M.; Berlin
(W.), 1966.
- Weimann, Robert: Erzählsituation und Romantypus. Zur Theorie und
Genesis realistischer Erzählformen. In: Sinn und
Form. 18(1966)1. S. 109-133
- Weimann, Robert: Romanheld und Wirklichkeit. Forschungser-
gebnisse und -probleme anglistischer
Romaninterpretationen. In: Zeitschrift für
Anglistik und Amerikanistik.
8(1960)3. S. 254-271

Abstract

Historically developed opportunities of individual development in Hungarian novels of the sixties

As media of a collective process of communication, literary works can be interpreted as reflections of social conditions, while at the same time they act within these. In this dynamic, the form and relevance of this activity, the function and concept of literature, assume changing habits that are interlinked with the whole of the reproduction of the respective social system. In this sense, works of epic literature are regarded as objects of examination in this study.

The investigation is concentrated on several selected works as mediators and central objects of that process of communication. They are first introduced in single surveys. Afterwards the study summarizes common phenomena concerning types and forms of narration, composition, selection of themes and subjects, presentation of conflicts and their solutions, tendencies concerning the structure and design of the social world of the novel as well as problems of these fictitious societies and the chances of development individuals have within them.

To restrict the material of the survey, within the genre of the novel there were only chosen such works, that epic worlds mean a fictitious present. Even though these novels cannot represent the development of the genre in every aspect, this is nevertheless a necessary and acceptable solution. Moreover, the survey is based on works that present and represent important positions of the period investigated, that show basic intentions of the literature of those years as well as the variety of its artistic concepts. In ten single chapters, novels of Imre Sarkady (*The Coward*, 1960), Lajos Mesterházi (*The Four-Legged Dog*, 1962), Magda Szabó (*Pilate*, 1963), Endre Fejes (*Scrapyard*, 1963), Gyula Fekete (*The Death of the Doctor; The Good Wife and the Bad Woman*, 1963), József Darvas (*Drunken Rain*, 1963), Ferenc Sánta (*Twenty Hours*, 1964), Sándor Somogyi Tóth (*You Were a*

Prophet, My Dear, 1965), Miklós Mészöly (*The Death of an Athlete*, 1966) and György Konrád (*The Caseworker*, 1969) are analysed with regard to aspects of content and form relating to their view of historical opportunities of individual development, following the order of their publication as that of their entry into the process of reception.

In these novels the turn away from the epistemological concept of literature of former years, the simplified concept of urging to social activity, is obvious (even where writers try to reconstitute ideology in a more complex sense). The change in authorial strategy is manifested in different forms of the subjectivation of the narration (first person narration, "problematic narrators" and figures, epic worlds that are given not in a traditional epic way but only through snippets, epic worlds in which inner connections are intensively illuminated, the connection between successive building up of the novels world and the point of view and perspective of certain narrators or characters, the interlacing of several strata of time, the conjuring up of the past in subjective retrospect, the presentation of personal and social history as a problematic subjective construction (especially in the so-called "cause tracing novel" ("oknyomozó regény"))).

With these means, the subjective opportunities of the individuals, their opportunities to be subjects of their own lives, moreover, to develop such qualities in the forming of social relations as enable them to be the subject of these processes are examined. The investigation of what the individuals can directly determine, the investigation of the real boundaries of their opportunities - and their questioning - in these novels puts the emphasis on moral questions, gives moral tone to the conflicts in which the individuals are thrown.

In this manner, in such structures of their epic worlds, these novels are constructed to discuss conflicts that arise from the inner structure of contemporary society - or as one critic called it: "intrasocialist conflicts". The picture of society in these novels also serves this purpose. In general, one can say that the action neither in its content nor in presentation doubts this society, the latter is rather its condition, and thereby it can step into the background.

