



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Das Trauma in der Literatur“

verfasst von / submitted by

Mag. Eszter Erzsébet Haller

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

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

UA 190 333 382

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

Diplomstudium Lehramt
UF Deutsch UF Ungarisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Andrea Seidler

Erklärung

Hiermit erkläre ich, Eszter Erzsébet Haller, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Außerdem sind die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken und Textstellen kenntlich gemacht. Die vorliegende Diplomarbeit ist mit dem elektronisch übermittelten Textdokument ident.

Wien, am 09.03.2021

Eszter Erzsébet Haller

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Diplomarbeit in irgendeiner Form unterstützt haben.

Besonderer Dank kommt meinen Eltern Gerda Hallerné Linzer und János Haller zu, die mir immer wieder Zuversicht gegeben haben, auch in schwierigen Phasen nicht aufzugeben und mein Ziel konsequent weiterzuverfolgen.

Einen wichtigen Beitrag leistete auch meine Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Andrea Seidler, indem sie stets ein Verständnis für meine Fragestellungen zeigte und mich immer wieder mit der richtigen Hilfestellung auf den richtigen Weg führte. Damit konnte ich mich besser auf die zentralen Fragestellungen der Arbeit konzentrieren.

Außerdem möchte ich mich bei Univ.-Doz. Dr. habil. Endre Hárs bedanken, der mich bei der Literatursuche unterstützte.

Ich möchte mich ebenso bei Ilona Vozár bedanken, die mir mit Rat und Tat zur Seite stand.

Zu guter Letzt sei auch meinem Freund István Molnár gedankt, der mir immer wieder die unerlässlichen kleinen Dinge des Alltags abgenommen hat und mit dafür gesorgt hat, dass ich körperlich – aber auch seelisch diese intensive Zeit gut überstanden habe.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1	Zielsetzung der Arbeit.....	1
1.2	Der Prozess der Themenfindung.....	2
1.3	Die Forschungsfrage und die Methode	3
1.4	Relevanz der Fragestellung	3
1.5	Aufbau der Arbeit	4
2.	Theoretischer Teil	5
2.1	Das Trauma – unterschiedliche Definitionsversuche.....	5
2.2	Das „gewählte Trauma“ nach Vamik Volkan.....	8
2.3	Das „ <i>Cultural Trauma</i> “ nach Jeffrey Alexander	9
2.4	Definition des kollektiven Traumas nach Angela Kühner.....	11
2.5	Mögliche trauma-analoge Prozesse auf gesellschaftlicher Ebene	13
2.6	Übertragung der Trauma-Reaktionsmuster auf die kollektive Ebene.....	14
2.6.1	<i>Die Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr (Latenz)</i>	15
2.6.2	<i>Die Stabilität und Erschütterung</i>	15
2.6.3	<i>Die Re-Inszenierung, Aggression und Rache</i>	16
3.	Das Trauma und die Literatur	16
4.	Typische Merkmale die auf das Trauma verweisen	28
5.	Darstellung der literarischen Werke	34
5.1	Geschichtlicher Hintergrund des Nationalsozialismus bzw. die Situation in Ungarn.....	34
5.2	Geschichtlicher Hintergrund der kommunistischen Machtübernahme und die Revolution von 1956 in Ungarn.....	36
5.3	Die ungarische Literatur zwischen 1945 und 1990.....	38
5.4	Die Autoren und ihre Werke	44
5.4.1	<i>Imre Kertész</i>	44
5.4.2	<i>Roman eines Schicksallosen</i>	47
5.4.3	<i>Tibor Déry</i>	57
5.4.4	<i>Liebe</i>	62

5.4.5	<i>György Spiró</i>	67
5.4.6	<i>Der Verruf</i>	71
6.	Der autobiographische und der fiktive Roman	77
7.	Analyse der einzelnen Werke	83
7.1	Roman eines Schicksallosen.....	83
7.2	Liebe	100
7.3	Der Verruf	112
8.	Resümee	128
9.	Literaturverzeichnis	133
10.	Abstract auf Deutsch	140
11.	Abstract auf Ungarisch	141

1. Einleitung

1.1 Zielsetzung der Arbeit

In der vorliegenden Diplomarbeit geht es um die Thematik des Traumas, speziell aber um das kollektive Trauma. Das Themenfeld wird eingegrenzt, indem ausschließlich auf Traumata konzentriert wird, die durch menschliche Gewalt hervorgerufen wurden. Anfangs wird versucht zu definieren was überhaupt ein kollektives Trauma ist, ob es überhaupt eine einheitliche Definition gibt, um dann im zweiten Teil der Arbeit die Forschungsfrage beantworten zu können. Da werden einzelne Werke ungarischer Autoren¹ aus dem 20. Jahrhundert analysiert und zwar aus dem Gesichtspunkt aus, inwiefern das kollektive Trauma in ihnen vorkommt bzw. sichtbar wird. Folgende Werke werden im Rahmen der Arbeit analysiert:

- *Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen;*²
- *Tibor Déry: Liebe*³ und
- *György Spiró: Der Verruf.*⁴

Da das Trauma eigentlich ein Gegenstand der Psychologie ist, wurde lange nach einer Definition gesucht, welche auch für die Literatur akzeptabel und so auch für die vorliegende Arbeit verwendbar ist. Angela Kühner setzte sich sehr ausführlich mit dem Themenkomplex des kollektiven Traumas auseinander, so werden ihre Forschungserkenntnisse als Grundlage genommen. Weiterhin beschäftigte sich Hannes Fricke mit dem Trauma in der Literatur, er beruft sich auch auf Definitionen aus der Psychologie und erstellte dann schließlich Merkmale, die nach ihm in literarischen Texten vorkommen und als Zeichen der Traumatisierung dienen könnten. Fricke untersuchte aber Werke von Frank Miller, Homer, Günter Grass oder Thomas Harris. Die ungarischen Werke, welche in dieser Arbeit unter die Lupe genommen werden,

¹ Es wird bewusst nur die männliche Form genannt, da alle Werke von männlichen Autoren verfasst wurden.

² **KERTÉSZ, Imre:** *Roman eines Schicksallosen. Roman.* 26. Ausgabe. rororo, Bd. 22576, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012.

³ **DÉRY, Tibor:** *Liebe - Love.* Holibri, Budapest: Kossuth Könyvkiadó 1992.

⁴ **SPIRÓ, György; ZELTNER, Ernő; DALOS, György:** *Der Verruf,* Wien: Nischen-Verlag 2012.

wurden aus dieser Perspektive noch nicht untersucht, so gibt es dazu auch keine Forschungsliteratur, nur solche, die andere Gesichtspunkte in den Werken ansprechen. Relevante Arbeiten werden im Kapitel 3 bzw. 5 erwähnt, in dem die Verbindung von Trauma und Literatur dargestellt und die behandelten Werke näher dargestellt werden.

1.2 Der Prozess der Themenfindung

Im Zuge meiner Schullaufbahn und auch im Laufe des Studiums bin ich mit allen drei Werken, welche in dieser Diplomarbeit behandelt werden, in Berührung gekommen. Sie haben mich alle fasziniert, nicht nur ihre Thematik selbst sondern auch ihre Sprache, wie sie von den jeweiligen Autoren verfasst wurden. Alle behandeln einen kleinen Abriss der ungarischen Geschichte, so können die Leser_innen in die damalige Welt eintauchen und die Geschehnisse am eigenen Leib zu spüren bekommen.

Wieso die Thematik des Traumas ins Spiel gekommen ist? In einem Semester besuchte ich eine Lehrveranstaltung zur Traumaliteratur mit dem Titel *„Trauma und Narration in der ungarischen Literaturgeschichte“* unter der Leitung von Brigitta Pesti und in einem anderen, eine Vorlesung und sogleich auch ein Seminar zum Thema *„Revolutionen und Volksaufstände im Fokus der ungarischen Literatur: 1848 – 1919 – 1956“*, unter der Leitung von Andrea Seidler. Im Laufe dieser Vorlesungen bzw. des Seminars habe ich mich mit zahlreichen literarischen Werken und der ungarischen Geschichte näher auseinandergesetzt. Ich habe bisher bekannte aber auch unbekannte Werke mit einer neuen Perspektive betrachtet. Außerdem habe ich Geschichte als drittes Lehramtsfach, so steht mir diese Thematik besonders nahe.

Als es dazu kam, das Thema für meine Diplomarbeit festzulegen, war es keine Frage, dass ich mich mit der Thematik des Traumas und der Literatur beschäftigen möchte und sowohl auch den geschichtlichen Hintergrund der ausgewählten Werke behandeln werde. Mit Hilfe der Literatur wurden seit der Antike zahlreiche traumatische Ereignisse erzählt und somit der Nachwelt erhalten, wie z.B. Ilias, die Geschichte vom trojanischen Krieg. Dann musste nur mehr eine geeignete Forschungsfrage formuliert werden, welche im nächsten Kapitel zu lesen ist.

1.3 Die Forschungsfrage und die Methode

Die Forschungsfrage, die im Laufe der Diplomarbeit beantwortet werden soll, lautet folgenderweise:

Inwiefern kommt das kollektive Trauma in den ausgewählten Werken ungarischer Autoren vor bzw. wie wird es sichtbar?

Hannes Fricke hatte sich im Laufe seiner Tätigkeit mit dem Trauma in der Literatur beschäftigt und arbeitete Merkmale heraus, die nach ihm in literarischen Texten vorkommen und als Zeichen der Traumatisierung dienen könnten. Als Analyseinstrument werden die von ihm herausgearbeiteten Punkte verwendet und geprüft, ob diese tatsächlich Merkmale des Traumas in den ausgewählten Werken sind bzw. inwiefern diese sichtbar werden.

1.4 Relevanz der Fragestellung

Das Trauma ist eine von zahlreichen Wissenschaftsgebieten bearbeitete Thematik. Einerseits setzten sich Wissenschaftler_innen aus dem Bereich der Psychologie mit dem Trauma, einer möglichen Definition und dessen Heilung auseinander. Hier sind die Arbeiten von Fischer und Riedesser (2009)⁵, Maercker (2013)⁶ oder Kühner (2007)⁷ zu erwähnen. Andererseits wird das Trauma auch von anderen Forschungsbereichen untersucht, wie z.B. der Literaturwissenschaft. Aus Ungarn sind in diesem Bereich die Arbeiten von Dánél, Fodor et al. (Hrsg.) (2012)⁸

⁵ **FISCHER, Gottfried; RIEDESSER, Peter:** *Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 20 Tabellen.* 4. Ausgabe. UTB Medizin, Psychologie, Bd. 8165, München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag 2009. Verfügbar unter: <http://www.utb-studi-e-book.de/9783838581651>. Letzter Zugriff am: 12.02.2020.

⁶ **MAERCKER, Andreas (Hrsg.):** *Posttraumatische Belastungsstörungen. Mit 40 Tabellen.* 4. Ausgabe, Berlin: Springer 2013. Verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1317528>. Letzter Zugriff am: 19.01.2020.

⁷ **KÜHNER, Angela:** *Kollektive Traumata. Konzepte, Argumente, Perspektiven.* Psyche und Gesellschaft, Gießen: Psychosozial-Verlag 2007.

⁸ **DÁNÉL, Mónika; FODOR, Péter; L. VARGA, Péter (Hrsg.):** *Esemény - trauma - nyilvánosság.* Ráció-tudomány, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012.

oder Menyhért (2008)⁹ zu nennen. Auf deutschsprachigem Boden sind die Werke von Fricke (2004)¹⁰, sowie Dennemarck-Jäger und Fischer (2008)¹¹ nennenswert.

Das Thema und die Fragestellung der Diplomarbeit sind deshalb relevant, da die Thematik des Traumas heutzutage eine inflationäre Behandlung erlebt, oft aber mit mangelndem Hintergrundwissen und bisher die ausgewählten Werke der drei Autoren noch nicht aus diesem Gesichtspunkt aus untersucht wurden. Die gewonnenen Erkenntnisse können die Literaturwissenschaft und die interessierten Leser_innen bereichern.

1.5 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit besteht aus mehreren Teilen. In der Einleitung wurden bereits die Zielsetzung der Arbeit, die Themenfindung, sowie die Forschungsfrage und die angewandte Methode beschrieben. Im theoretischen Teil der Arbeit, ab Kapitel 2., werden zuerst unterschiedliche Herangehensweisen bzw. Definitionsversuche des Traumas, Kapitel 2.1 und des kollektiven Traumas, Kapitel 2.2 und 2.3, vorgestellt um dann im nächsten Teil, von Kapitel 2.4 bis 2.6, auf die ausgewählte Definition von Angela Kühner einzugehen, welche als Grundlage der Arbeit genommen wurde. Nach der Beschreibung des kollektiven Traumas wird im Kapitel 3. der Themenkomplex das Trauma und die Literatur behandelt bzw. ihre Verbindung unter die Lupe genommen. Im Kapitel 4. werden die typischen Merkmale des Traumas in den literarischen Werken nach Fricke herausgearbeitet, welche zugleich als Untersuchungsinstrument fungieren. Anschließend erfolgen im Kapitel 5. neben den historischen Hintergründen der Werke und der Situation der Literatur in Ungarn zwischen 1945 und 1990, die Darstellungen der zu analysierenden Werke und ihrer Autoren. Hierbei werden auch wichtige Punkte aus der Forschung berücksichtigt und erwähnt, welche in irgendeinem Sinn zum Thema der Diplomarbeit als relevant erscheinen. Im Kapitel 6. werden die Merkmale des

⁹ **MENYHÉRT, Anna:** *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Budapest: Anonymus - Ráció Kiadó 2008.

¹⁰ **FRICKE, Hannes:** *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004.

¹¹ **DENNEMARCK-JÄGER, Brigitte; FISCHER, Gottfried:** *Der ungehörte Schrei. Ingeborg Bachmanns Roman Malina und seine Interpreten - eine psychotraumatologische Studie.* Psychotraumatologie, Psychotherapie, Psychoanalyse, Bd. 17, Kröning: Asanger Verlag 2008.

autobiographischen und des fiktiven Romans erwähnt, da die ausgewählten Werke in diese zwei Kategorien einordbar sind. Als nächstes erfolgt im Kapitel 7. die Analyse der literarischen Werke und anschließend im Kapitel 8. die Beantwortung der Forschungsfrage, sowie eine kurze Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse. Weiters folgen im Kapitel 9. das Literaturverzeichnis und im Kapitel 10. sowie 11. das Abstract, mit einer kurzen Beschreibung der Diplomarbeit. Das Abstract ist zweisprachig verfasst, einmal in der deutschen Sprache (Kapitel 10.) und einmal auf Ungarisch (Kapitel 11.).

2. Theoretischer Teil

Im Kapitel 2.1 werden zu Beginn unterschiedliche Herangehensweisen bzw. Definitionsversuche des Traumas vorgestellt. Im darauffolgenden Kapitel 2.2 folgen zwei unterschiedliche Konzepte des kollektiven Traumas, welche für die vorliegende Arbeit als nicht passend erschienen sind. Zuletzt im Kapitel 2.3 wird die Definition des kollektiven Traumas nach Angela Kühner genannt, welche als Ausgangsdefinition für die vorliegende Arbeit gewählt wurde.

2.1 Das Trauma – unterschiedliche Definitionsversuche

Als erstes soll die Definition des Traumas nach dem Dorsch – Lexikon der Psychologie (2014) genannt werden, nachdem wird in der Psychologie eine seelische Verletzung als psychisches, seelisches oder mentales Trauma oder Psychotrauma (Plural Traumata, Traumen; griechisch Wunde, τραύμα) bezeichnet.¹²

Laut dem Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache nach Kluge (2002), kommt das Wort Trauma aus dem Griechischen und bedeutet allgemein Verletzung, ohne dabei eine Festlegung zu treffen, wodurch diese hervorgerufen wurde. In der Medizin wird mit dem Begriff Trauma eine Verwundung bezeichnet, welche

¹² Vgl. **DORSCH, Friedrich; WIRTZ, Markus Antonius; STROHMER, Janina (Hrsg.):** *Dorsch - Lexikon der Psychologie*. 17. Ausgabe, Bern: Huber 2014, S. 1687.

durch einen Unfall oder eine Gewalteinwirkung hervorgerufen wurde. Diese Verwendung ist seit dem 19. Jahrhundert belegt.¹³

Hemminger beschreibt das psychische Trauma folgenderweise:

„Man kann immer dann von einem psychischen Trauma sprechen, wenn schmerzliche Erfahrungen nachweislich über lange Zeit hin negative Folgen für den Betroffenen hinterlassen. Unter diesen allgemeinen Traumabegriff, der sowohl in der Umgangssprache als auch in der Medizin benutzt wird, fallen sehr viele verschiedenartige Folgen belastender Erfahrungen.“¹⁴

Nach dem „*Wörterbuch Erziehung und Unterricht*“ von Köck und Ott (2002) steht in der Psychologie die Bezeichnung Trauma, für eine starke seelische Erschütterung mit nachhaltiger Wirkung wie z.B. Angst, Schreck oder Enttäuschung.¹⁵

Im Lexikoneintrag von Werner Stangl kommt der Begriff Angst auch vor. Er definiert ein Trauma im tiefenpsychologischen Sinn als jedes mit Angst, Schreck oder Scham verbundene Erlebnis, das zu einer psychischen Fehlentwicklung führen kann. Traumatisierende Ereignisse können beispielsweise Naturkatastrophen, Kriegserlebnisse, Geiselnahmen, Vergewaltigungen, Unfälle mit ernsthaften Verletzungen, sowie Entführungen, Terroranschläge, Folter, Lagerhaft, politische Haft oder gewalttätige Angriffe sein. Diese Ereignisse können in Menschen extremen Stress auslösen und Gefühle der Hilflosigkeit und Entsetzens erzeugen.¹⁶

In der Alltagssprache ist es in den letzten Jahrzehnten zu einem inflationären Gebrauch des Trauma Begriffs gekommen, besonders im Kreis der Medien. Der Begriff wurde immer in einem negativen Kontext und im Zuge von qualvollen Erfahrungen bzw. Ereignissen verwendet. Die medizinische und psychologische Fachliteratur fasst den Begriff viel enger, er bezieht sich ausschließlich auf Ereignisse, welche psychische Folgestörungen auslösen könnten. Laut Stahlschmidt zeigten Studien, dass weltweit ungefähr 75% der Bevölkerung im Laufe ihres Lebens eine traumatische Erfahrung

¹³ Vgl. **KLUGE, Friedrich; SEEBOLD, Elmar**: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. Ausgabe, Berlin: de Gruyter 2002, S. 927.

¹⁴ Vgl. **HEMMINGER, Hansjörg**: *Kindheit als Schicksal? Die Frage nach den Langzeitfolgen frühkindlicher seelischer Verletzungen*. 1. Ausgabe, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982, S. 18.

¹⁵ Vgl. **KÖCK, Peter; OTT, Hanns**: *Wörterbuch für Erziehung und Unterricht. 3100 Begriffe aus den Bereichen Pädagogik, Didaktik, Psychologie, Soziologie, Sozialwesen*. 7. Ausgabe, Donauwörth: Auer 2002, S.728.

¹⁶ Vgl. **STANGL, Werner**: *Trauma. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik*. Verfügbar unter: <https://lexikon.stangl.eu/647/trauma/>. Letzter Zugriff am: 21.02.2020.

hätten. Aber nicht alle, die ein traumatisches Ereignis erlebt hatten, würden auch eine Traumafolgestörung erleben. Bei nur etwa 25% der betroffenen Personen würde nach dem traumatischen Ereignis eine Traumafolgestörung auftreten.¹⁷

Die medizinische und die psychische Traumatologie trennten sich voneinander, es entstanden im Laufe der Zeit zwei getrennte Wissenschaftsgebiete.¹⁸ Die psychische Traumatologie erstellte für sich selbst Merkmale bzw. Kriterien, nach denen ein Trauma definierbar ist. Da gibt es allerdings auch nicht nur eine einheitliche Definition. Die Weltgesundheitsorganisation (WHO) hat das sogenannte ICD-10 System entwickelt, nach welchem 5 Hauptkriterien bestimmen ob ein Ereignis ein Trauma ist oder nicht. Laut dem ersten Traumakriterium nach der WHO werden Traumata als „[...] kurz- oder langanhaltende Ereignisse oder Geschehen von außergewöhnlicher Bedrohung mit katastrophalem Ausmaß, die nahezu bei jedem tiefgreifende Verzweiflung auslösen würde“¹⁹, definiert. Die American Psychiatric Association (APA) entwickelte das DSM-System, nach diesem werden Traumata beschrieben als „ein Ereignis oder Ereignisse, die eine Konfrontation mit tatsächlichem oder drohendem Tod oder ernsthafter Verletzung oder Gefahr für eigene oder fremde körperliche Unversehrtheit beinhalten.“²⁰

Als eine letzte Definition soll die von Frischer und Riedesser genannt werden. Nach ihnen kann ein psychisches Trauma als seelische Verletzung verstanden werden:

„Wie die verschiedenen somatischen Systeme des Menschen in ihrer Widerstandskraft überfordert werden können, so kann auch das seelische System durch punktuelle oder dauerhafte Belastungen in seinen Bewältigungsmöglichkeiten überfordert und schließlich traumatisiert/verletzt werden.“²¹

Zusammenfassend kann man festgehalten werden, dass nahezu bei allen Definitionen ein gravierendes Ereignis als Auslöser genannt wird, welches der Körper,

¹⁷ Vgl. **STAHLSCHMIDT, Stephan**: *Was ist ein Trauma? (und was es nicht ist)*. Verfügbar unter: <http://posttraumatische-belastungsstoerung.com/was-ist-ein-trauma>. Letzter Zugriff am: 11.03.2020.

¹⁸ Vgl. Fischer, Riedesser (2009) (wie Anm. 5), S. 17 und 19.

¹⁹ **MAERCKER, Andreas**: *Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie*. In: A. Maercker (Hrsg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Mit 40 Tabellen. 4. Ausgabe, Berlin: Springer 2013. Verfügbar unter: https://link-springer-com.uaccess.univie.ac.at/content/pdf/10.1007%2F978-3-642-35068-9_2.pdf. Letzter Zugriff am: 13.01.2020, S. 13–34, hier S. 14.

²⁰ Ebenda, S. 14.

²¹ Fischer, Riedesser (2009) (wie Anm. 5), S. 24.

genauer gesagt die Seele nicht aufarbeiten kann und dadurch eine, zu meist langanhaltende Wunde bzw. Verletzung entsteht, welche den Menschen im Laufe seines weiteren Lebens prägen, wenn man diese Wunden nicht heilt und so das Trauma nicht verarbeitet wird.

Auch im Falle des kollektiven Traumas gibt es unterschiedliche Annäherungen bzw. Konzepte. Bevor das Konzept von Angela Kühner vorgestellt wird, welches als Grundlage der Diplomarbeit gewählt wurde, werden erst auf zwei andere Konzepte von Volkan und Alexander eingegangen. Die beiden Konzepte werden nach dem Buch von Kühner dargestellt, da sie sich auch mit diesen auseinandersetzte und zugleich auch ihre Kritik ausgesprochen hatte.

2.2 Das „gewählte Trauma“ nach Vamik Volkan

Das Konzept von Volkan ist eine psychologische Annäherung an das kollektive Trauma und stammt aus dem Jahr 1999. Mit seinem Ausdruck „*Chosen Trauma*“, auf Deutsch „*gewähltes Trauma*“, will er zum Ausdruck bringen, dass nicht alle schrecklichen Ereignisse, welche eine große Gruppe von Menschen prägt, auch in den Kanon der prägenden geschichtlichen Tatsachen aufgenommen und sogleich für die nachfolgende Generation als Erinnerung bewahrt werden. Dies wird auch als kollektiviertes Trauma bezeichnet. Laut Volkan ist die Großgruppe aber nicht nur von diesen unglücklichen Ereignissen, sondern auch von glücklichen Ereignissen des Triumphes geprägt, welche er „*gewählte Ruhmesblätter*“ nennt, bezeichnet. Die Erinnerungen an die Traumata bzw. an die Ruhmesblätter würden nach ihm über die einzelnen Generationen hinweg bewusst weitergeführt und genährt. Beide könnten das Zusammengehörigkeitsgefühl verstärken und von den jeweiligen Machthabern positiv oder negativ beeinflusst werden, dass so ihre Funktionen in der Gesellschaft verändert werden könnten.²²

Nach Volkans Auffassung würden die Mitglieder einer Gemeinschaft nicht nur die Erinnerungen, sondern auch die Fantasien, die Vorstellungen und die Interpretationen an das ausgewählte Ereignis teilen, es würde sie so gemeinsam repräsentieren und auch einen mentalen Schutz bieten. So würde sich auch eine

²² Vgl. Kühner (2007) (wie Anm. 7), S. 101-103.

unerledigte Trauer auf die nachkommende Generation auswirken und das Trauma wäre auch stellvertretend zu bewältigen.²³

Kühner übt Kritik an diesem Konzept aus, indem sie meint, dass Volkan zu wenig differenziere und die allgemein formulierten Merkmale des „*gewählten Traumas*“ würden für verschiedene historische Ereignisse in sehr unterschiedlicher Weise und in einem sehr unterschiedlichem Ausmaß zutreffen. Außerdem würde Volkan das Psychologische überschätzen. Volkan würde den Holocaust bzw. den Nationalsozialismus als ein gewähltes Trauma der Juden, die die Erinnerung wachhalten aber auch der Deutschen bezeichnen, die ihr Selbstbild nicht reparieren könnten und unfähig zu trauern seien. Volkan nennt auch die Schlacht am Amsfeld (1389) als ein gewähltes Trauma der Serben, da die verlorene Schlacht gegen die Osmanen so starke Emotionen hervorrufen würden. Kühner warnt vor einer verallgemeinernden Benutzung des kollektiven Traumas, man muss zwischen tatsächlichen schwer bearbeitbaren massenhaften psychischen Verletzungen und beschädigten Selbstbildern und gefährlichen Mythen unterscheiden, denn letztere würden ausschließlich für die Rechtfertigung von Gewalt gegen die vermeintlichen ehemaligen Feinde benutzt werden können.²⁴

2.3 Das „*Cultural Trauma*“ nach Jeffrey Alexander

Das Konzept von Jeffrey Alexander nähert sich dem kollektiven Trauma aus der Perspektive der Kulturosoziologie. Er grenzt sich von den anderen Definitionen des kollektiven Traumas bewusst ab, indem er diese nicht als psychologische Auswirkungen kollektiv relevanter traumatischer Ergebnisse sieht. Im Gegensatz dazu, hebt er den soziokulturellen Aspekt hervor, indem er betont, dass Trauma eine kulturell bzw. sozial vermittelte Zuschreibung sei, die zeitgleich mit dem Ereignis stattfinden können. Für die Entstehung solcher Zuschreibungen seien Machtstrukturen und die Fähigkeit reflexiver sozialer Akteure wichtig. Zentral sei außerdem noch, dass das Ereignis so darstellbar sei, dass es die kollektive Identität betreffe.²⁵

²³ Vgl. Ebenda, S. 104-105.

²⁴ Vgl. Ebenda, S. 107-108.

²⁵ Vgl. Ebenda, S. 109.

Es muss noch erwähnt werden, dass nach Alexander nicht die Kollektive die Entscheidungen treffe, sondern die einzelnen Akteure, die ihre Meinung bzw. Interpretation des Ereignisses durchsetzen können und das Kollektiv darauf aufmerksam macht, dass eine fundamentale Verletzung passiert sei. So entstünde schließlich eine Narration über diesen destruktiven sozialen Prozess und zugleich auch Forderungen nach emotionaler, symbolischer aber auch institutioneller Wiedergutmachung. Dies sei aber ein sehr komplexer Vorgang.²⁶

Alexander nennt vier Dimensionen, nach welchen ein Ereignis besonders einflussreich sein könnte:

- *„die Art des Schmerzes;*
- *die Art der Opfer;*
- *die Identifikationsmöglichkeit / -bereitschaft der Zuschauer mit den Opfern (soziale Nähe);*
- *die Art der Verantwortungszuschreibung.“²⁷*

Die entstandene Erzählung würde nach Alexander in diversen Arenen, wie die Religion, die Kunst (Literatur, Theater), das Rechtssystem, die Wissenschaft, die Massenmedien und die Bürokratie, vermittelt werden. Dabei sei sie immer von Machtverhältnissen abhängig und von den diversen Akteuren, welche in den soeben genannten Arenen agieren und ihre eigenen Interessen verfolgen würden.²⁸

Kühner kritisiert am Konzept von Alexander aus dem Jahr 2004, dass zwar der Vergleich einzelner Phänomene und die Suche nach typischen Mustern ertragreich seien, aber es keine verallgemeinernden Definitionen gebe, welche den konkreten Einzelfällen gerecht werden könnten. Kühner sieht die Definitionsmerkmale von Alexander eher als Leitfragen, aber nicht als Rahmenmodell für das kollektive Trauma.²⁹

Nach den zwei unterschiedlichen Konzepten des kollektiven Traumas soll nun auf die ausgewählte Theorie eingegangen werden.

²⁶ Vgl. Ebenda, S. 109.

²⁷ Ebenda, S. 109.

²⁸ Vgl. Ebenda, S. 110.

²⁹ Vgl. Ebenda, S. 112-113.

2.4 Definition des kollektiven Traumas nach Angela Kühner

Nach einer langen Suche nach einem geeigneten Theoretischen Hintergrund des kollektiven Traumas wurde das Buch von Angela Kühner mit dem Titel „*Kollektive Traumata*“ gefunden. Die Autorin setzte sich in diesem Werk sehr genau und auf einer verständlichen Art und Weise mit diesem Themenkomplex auseinander. Als eine einfache Definition könnte man nach Kühner festhalten, dass sich der Begriff kollektives Trauma, für die Beschreibung und Interpretation unzähliger Situationen sich einbürgerte, in denen Menschen massenhaft Opfer der Gewaltausübung durch andere Menschen wurden.³⁰ Kollektive Traumata sind demnach „*schwerwiegende Erfahrungen, die große Gruppen von Menschen oder ganze Gesellschaften betreffen.*“³¹ Sie verwendet auch an anderer Stelle den Ausdruck „*man-made disaster*“³², welcher ebenso als passend erscheint, denn dadurch macht sie bewusst, dass die Ursachen der traumatischen Erfahrungen nicht durch Zufall, sondern gewollt durch einen menschlichen Eingriff bzw. einer menschlichen Entscheidung verursacht wurden.

Kühner macht noch eine wichtige Beobachtung, dass das kollektive Trauma über die Grenzen der Psychologie und auch über das Konzept des Traumas hinausgehe.³³ Sie behauptet folgendes:

„<<Kollektives Trauma>> ist nicht nur aus den Begriffen <<Kollektiv>> und <<Trauma>> zusammengesetzt, diese beiden Begriffe markieren auch zwei entgegengesetzte Perspektiven auf den Gegenstand: Man kann sich <<vom Trauma>> kommend nähern und sich fragen, inwiefern ein Trauma kollektiv werden kann, oder man nähert sich <<vom Kollektiv>> und fragt, ob ein Kollektiv traumatisiert werden kann.“³⁴

Wichtig ist festzuhalten, dass das kollektive Trauma ein, begriffliches Konstrukt, besser gesagt ein Konzept ist, welches einen Einordnungsversuch darstellt. Kühner übt einerseits Kritik am Konzept, andererseits schildert sie auch ihre Chancen die es bietet. Bei den Kritikpunkten weist sie daraufhin, dass jedes kollektive Trauma spezifische historische, wirtschaftliche und politische Hintergründe und so auch spezifische Folgen

³⁰ Vgl. Ebenda, S.19.

³¹ Ebenda, S. 15.

³² Ebenda, S. 23.

³³ Vgl. Ebenda, S. 10.

³⁴ Ebenda, S. 10.

habe. Die Vergleichbarkeit verschiedener kollektiver Traumata würde ein Problem darstellen, ebenso wie die Zusammenfassung unterschiedlicher Einzelschicksale zu einem kollektiven Trauma, die in unterschiedlichen Sequenzen traumatisiert werden, denn sie würden der individuellen Erfahrung nur bedingt gerecht werden. Außerdem bemerkt sie zutreffend, dass bei einer Beschreibung eines Ereignisses als kollektives Trauma, die Zuschauer der Gewalttaten nicht auftauchen würden und auch die Täter nicht deutlich im Blickfeld seien. Es werde ausschließlich auf die Opfer konzentriert.³⁵ So kann aber nur eine einseitige Beschäftigung mit der Thematik entstehen und keine multiperspektivische, die von der heutigen Wissenschaft erwartet wird.

Kühner betont aber trotz der oben erwähnten Kritik am Begriff des kollektiven Traumas auch die Möglichkeiten, die das Konzept bieten kann, wenn man bei der Untersuchung der gesellschaftlichen bzw. politischen Auswirkungen massenhafter kollektiver Gewalt (wie Genozid, verschwinden lassen von Oppositionellen, Folter oder gewaltsame Vertreibung) mit der Leitfrage nach dem kollektiven Trauma arbeite. So könne es bei aller Einzigartigkeit des eigenen Leidens für die einzelnen Traumatisierten von enormer Bedeutung sein, ihr Einzelschicksal in eine gemeinsame, von anderen geteilte Geschichte einbetten zu können.³⁶ „*<<Was mir passiert ist, hatte System, ist auch Teil einer kollektiven Erfahrung, die ich mit andern teile.>>*“³⁷ Den Begriff findet Kühner auch deshalb sinnvoll, da sich aus theoretischer Perspektive die Folgen massenhafter Gewalt, nicht einfach als Addition der einzelnen Gewalterfahrungen beschreiben ließen.³⁸

Ein wichtiges Moment wird noch von Kühner hervorgehoben, nämlich, dass für das Weiterleben nach den Gewaltakten sehr häufig ähnliche Fragen auftauchen würden: „*Wie ist mit den Tätern zu verfahren, wie können die Opfer entschädigt werden? Welche öffentlichen Formen der Anerkennung des Leidens kann es außerdem geben?*“³⁹

Kühner betont schlussendlich, dass die Annahme sinnvoll sei, dass es kollektive Traumata gebe, die auch bestimmte Grundregeln und Muster aufweisen so, wie die

³⁵ Vgl. Ebenda, S. 24.

³⁶ Vgl. Ebenda, S. 25.

³⁷ Ebenda, S. 25.

³⁸ Vgl. Ebenda, S. 25.

³⁹ Ebenda, S. 26.

individuellen Traumata, denn dadurch könne man sensibilisierende Konzepte bereitstellen, die in einem neuen Kontext einsetzbar wären. Man dürfe aber nicht behaupten, dass in einem Kollektiv tatsächlich die gleichen Vorgänge ablaufen wie im Falle eines Individuums. Es gibt aber für das kollektive Trauma keine interdisziplinäre Theorie, denn diese müsste den zwei Begriffen Trauma und Kollektiv gerecht werden, wie dieses aus dem weiter oben genannten Zitat auch herauszulesen ist, gibt es diese zwei Annäherungsperspektiven an das kollektive Trauma.⁴⁰ So wurde die praktische Relevanz des kollektiven Traumas von der Autorin kurz hervorgehoben und sinnvoll erläutert.

Im Weiteren wird in dieser Arbeit auf die Perspektive des Traumas eingegangen, die sich aus der Sicht der Individualpsychologie ergibt. Diese Herangehensweise scheint im Hinblick des zweiten Teils der Arbeit als sinnvoll, da in den literarischen Werken einerseits individuelle Schicksale und auch kollektive behandelt werden. Dabei wird wiederum die Arbeit von Kühner als Grundlage genommen.

2.5 Mögliche trauma-analoge Prozesse auf gesellschaftlicher Ebene

Kühner behauptet, wenn man den Ausdruck kollektives Trauma beim Wort nimmt, würde das bedeuten, dass die Prozesse die für die individuelle Traumatisierung beschrieben wurden auch in analoger Weise auf kollektiver Ebene stattfinden würden. Die Kategorien die für das individuelle Trauma⁴¹ bestimmt wurden sind folgende:

„[...] typische Gefühle, die als <<Traumasymptome>> auftauchen können (Scham, Schuldgefühle), typische Verhaltensweisen, mit denen Menschen auf Traumata reagieren (Rache, Schweigen, Aussprechen, Vermeiden) sowie ganz spezifische komplexe Mechanismen und Reaktionsmuster, die für Traumata charakteristisch sind (Dialektik zwischen Auseinandersetzung und Abwehr, Sequentielle Traumatisierung, Re-Inszenierungen).“⁴²

Ausgehend aus diesen Kategorien stellt Kühner fest, dass sich vergleichsweise bestimmte Gefühle gut auf die kollektive Ebene übertragen ließen: Wenn sehr viele

⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 26.

⁴¹ Auch Fischer nennt diese Kategorien in seinem Lehrbuch der Psychotraumatologie. Vgl. Fischer, Riedesser (2009) (wie Anm. 5), S. 175-180.

⁴² Kühner (2007) (wie Anm. 7), S. 85.

Menschen unter Scham- oder Schuldgefühle leiden, dann könne man sich so etwas wie eine kollektive Stimmung der Schuld und/oder der Scham, also ein kollektives von vielen geteiltes Grundgefühl vorstellen. Ethnopschoanalytiker_innen hätten dies für verschiedene Gruppen bzw. Kulturen beschrieben, demnach würde gelten, dass die Einzelnen mit ihren individuellen Gefühlen im traumatisierten Kollektiv aufgehoben seien bzw. umgekehrt, dass das Kollektiv eine bestimmte Art von Gefühlen nahelege und andere als unnormal klassifiziere und sanktioniere. Das vom Kollektiv geteilte Grundgefühl münde dann häufig in entsprechende Verhaltensweisen, wie zum Beispiel in Schweigen. Wenn viele diese spezifischen Verhaltensweisen teilen, dann ließe sich auch dieses als kollektives Verhalten bezeichnen, wie dies für das kollektive Schweigen geschehen könne. Kühner verfolgt diese Logik, demnach könnte man die traumaspezifischen Reaktionsmuster und Mechanismen auch vom Individuum aus auf das Kollektiv übertragen, dies sei aber viel komplexer. Dazu betont sie, auch wenn Latenz, Wiederholungszwang und die typische Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr für einzelne Individuen ähnliche Prozesse beschreiben würden, ließen sich diese nicht einfach kollektiv aufsummieren. Bei komplexen Traumaphänomenen gehe es um Muster, die bei unterschiedlichen Individuen unterschiedlich ablaufen würden und für die man sich eine mögliche Übertragung auf das Kollektiv grundsätzlich anders vorstellen müsste. Kühner zeigt aber Beispiele wie man komplexere Trauma-Reaktionsmuster auf die kollektive Ebene übertragen kann.⁴³ Diese Beispiele werden im nächsten Kapitel genauer ausgeführt.

2.6 Übertragung der Trauma-Reaktionsmuster auf die kollektive Ebene

Kühner verwendet zur Übertragung der Trauma-Reaktionsmuster auf die kollektive Ebene die folgenden, vorhin im Zitat schon erwähnten Kategorien des individuellen Traumas:

- die Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr (Latenz);
- die Stabilität und Erschütterung und

⁴³ Vgl. Ebenda, S. 85-86.

- die Re-Inszenierung, Aggression und Rache.⁴⁴

Nun werden sie alle der Reihe nach dargestellt.

2.6.1 Die Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr (Latenz)

Laut Kühner vergleichen einige Traumatherapeuten, wie z.B. Herman (1993, S. 37-39) die Intrusionssymptome mit Gespenstern, die einen verfolgen und sie vermuten, dass es ein kulturelles Wissen um dieses Phänomen gebe, dies zeige auch die weite Verbreitung der Gespenstergeschichten. Auch Reemtsma (1996, S. 10) nennt die Gespenstergeschichten als die literarische Repräsentanz des Traumas. Die Neigung, die Vergangenheit abschütteln zu wollen, die sich nicht abschütteln lässt, hätte eine eigene Literaturgattung hervorgebracht. Dies könne man als eine universelle Tendenz zu dieser Dialektik bezeichnen, die möglicherweise die ganze Gesellschaft betreffe. Für die Gesellschaft könne es dann auch Phasen von Taubheit, Erstarrung und Verleugnung geben, die dann wieder in Phasen der intensiven Konfrontation münden könnten. Empirische Untersuchungen zum Kollektiven Gedächtnis würden solche Phasierungen aufweisen. Auf diesen Aspekt weisen laut Kühner auch Pennebaker und Banasik (1997) hin. Bis zur Errichtung von Gedenkorten könnten 20 bis 25 Jahre vergehen. Dies würde nach der Autorin darauf hinweisen, dass auch kollektive Traumata phasenhafte Verläufe in der öffentlichen Auseinandersetzung hätten.⁴⁵

Ähnlichkeit gebe es aber nur an der Oberfläche, da es in der gesamten Gesellschaft radikal ganz andere Vorgänge gebe als bei den Phasen der individuellen Verarbeitung. Verleugnung und Abwehr könnten andere Interessen widerspiegeln. Die Phase der Abwehr gelte beim individuellen Trauma als Schutz des Opfers. Beim Kollektiven Trauma aber gelte es für den Schutz des Täters.⁴⁶

2.6.2 Die Stabilität und Erschütterung

Eine typische Kategorie seien nach Kühner die erschütterten Grundüberzeugungen. Individuen würden wesentliche Grundüberzeugungen mit den

⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 85.

⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 86.

⁴⁶ Vgl. Ebenda, S. 87.

meisten Mitgliedern ihrer Gruppe bzw. des Kollektivs teilen, wie z.B. den Glauben an eine relative Sicherheit in ihrer Umwelt. Durch ein kollektives Trauma würden dann nicht nur die Grundüberzeugungen der einzelnen traumatisierten Individuen erschüttert, sondern auch die der Gruppe insgesamt. Als ein Beispiel dafür nennt Kühner die Ereignisse des 11. September 2001. Bei kollektiver Erschütterung entstehe eine Solidarisierung. Das Kollektiv versuche gemeinsam mit der Erschütterung fertig zu werden und die Angst zu bewältigen. Die Wiederherstellung von Sicherheit stehe dabei oft im Mittelpunkt.⁴⁷

2.6.3 Die Re-Inszenierung, Aggression und Rache

Eine wichtige Erkenntnis ist laut Kühner, dass am Ende von Unterdrückungsregimen die Opfer und die Unterdrückten die selbst erfahrene Gewalt an anderen, oft in ähnlicher Weise, wiederholen würden. Das Bedürfnis nach Rache hätte aber beim Kollektiv einen anderen Effekt, und zwar könnte sich das Rachebedürfnis des Einzelnen im kollektiven Trauma leicht gegenseitig verstärken. Es gäbe keine Scham für Rachebedürfnisse. Es herrsche ein Drang bzw. ein Bedürfnis nach der Wiederherstellung von Stabilität und Gerechtigkeit.⁴⁸

Als Fazit kann man festhalten, dass es möglich ist, die individuellen Traumaphänomene auf die kollektive Ebene zu übertragen, es werden dabei aber andere Phänomene vom kollektiven Trauma hervorgebracht. Diese erwähnten Phänomene werden auch bei der Analyse der literarischen Werke berücksichtigt und im Resümee Kapitel im Rahmen der Ergebnisse ausgeführt.

3. Das Trauma und die Literatur

Im folgenden Kapitel der vorliegenden Arbeit wird auf die Verbindung des Traumas und der Literatur eingegangen. Zu Beginn werden diverse Ansätze aus der Forschung genannt, um im nächsten Kapitel auf die Arbeit von Fricke zu sprechen zu kommen und seine Punkte zu nennen, welche nach ihm auf ein Trauma in den literarischen Werken verweisen können.

⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 89.

⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 90-91.

Den Zusammenhang zwischen Literatur und Trauma untersuchte Martina Kopf, die während ihrer Lehrtätigkeit am Institut für Afrikanistik in Wien gemeinsam mit den Studierenden verschiedene Aspekte herausarbeitete. Während ihrer Forschungstätigkeit befasste sie sich mit dem Konzept des psychischen Traumas, mit den politischen und historischen Dimensionen der Traumaforschung und mit der Anwendung dieses Konzepts in der Literaturwissenschaft.⁴⁹

Kopf beruft sich im Laufe ihrer Untersuchung auf die US-amerikanische Ärztin und Theoretikerin Judith Herman. Hermann prägt den Begriff „*Dialektik des Traumas*“, damit meint sie eine Grundkonstante, welche auch bei Kühner betont wurde, nur nicht im Hinblick auf die Literatur. Laut Hermann bedeutet das eine paradoxe Struktur, die im Verhältnis von Trauma und der Erzählung selbst zum Vorschein kommt.⁵⁰

„Der Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen, und dem Wunsch sie laut auszusprechen, ist die zentrale Dialektik des psychischen Traumas. Menschen, die ein Trauma überlebt haben, erzählen davon oft so gefühlsbetont, widersprüchlich und bruchhaft, daß [sic!] sie unglaublich wirken. Damit ist ein Ausweg aus dem Dilemma gefunden, einerseits die Wahrheit sagen und andererseits Stillschweigen wahren zu müssen. Erst wenn die Wahrheit anerkannt ist, kann die Genesung des Opfers beginnen. Doch sehr viel häufiger wird das Schweigen aufrechterhalten, und die Geschichte des traumatischen Ereignisses taucht nicht als Erzählung auf, sondern als Symptom.“⁵¹

Laut Kopf werden da drei unterschiedliche Ebenen angesprochen. Erstens der innere Konflikt der vom Trauma betroffenen Person, dass er das Trauma aussprechen wolle, aber gleichzeitig auch zu verleugnen und verdrängen wolle. Diese Ebene sei das innere Verhältnis zum Trauma. Die zweite Ebene würde das Verhältnis zwischen der Außenwelt und dem Trauma darstellen. Nur wenn eine äußere Realität existiere, könne man von einer Anerkennung der Wahrheit sprechen. Die dritte Ebene beziehe sich auf das Problem der Repräsentation, dem Verhältnis von Trauma und der Sprache. Diese drei Ebenen würden im Laufe des Erzählens über traumatische Ereignisse gleichzeitig an die Oberfläche kommen. Das wichtigste Merkmal des psychischen Traumas sei, dass es sich der narrativen Repräsentation widersetzt. Dieser Widerstand beginne schon auf

⁴⁹ Vgl. **KOPF, Martina**: *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen - Assia Djebar und Yvonne Vera*. 1. Ausgabe. Wissen & Praxis, Bd. 134, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2005, S. 9-10.

⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 32.

⁵¹ Ebenda, S. 32. Hermann (1994), S. 9., zitiert nach Kopf (2005).

der Ebene der Erinnerung, denn was als traumatisch erlebt wurde, bleibe deswegen im Gedächtnis, weil es nicht erinnert werden könne. Dies stellt sogleich ein Paradoxon da. So sei der Begriff „traumatische Erinnerung“ nur eine sprachliche Konvention, behauptet Kopf in Anlehnung an van Alphen.⁵²

Im Falle der Verbindung von Trauma und Literatur ist somit dieser Konflikt nach dem Wunsch zu sprechen und dem Wunsch zu verleugnen und der Konflikt zwischen Erinnern und Vergessen immer mit zu denken.

Kopf verdeutlicht, dass eine traumatische Erinnerung nicht mit einer Erinnerung an ein schreckliches Ereignis gleichzusetzen sei, es würde nicht auf etwas abzielen was schon längst abgeschlossen sei, im Gegenteil, es würde auf etwas abzielen das noch gegenwärtig ist, vielmehr das nicht ist.⁵³ „Was schmerzt, ist nicht Etwas, das nicht gesagt werden kann, sondern vielmehr, dass nichts gesagt werden kann: Nicht der Schmerz ist unsagbar, sondern im Unsagbaren liegt der Schmerz.“⁵⁴

Das Hauptproblem sieht die Autorin darin, dass man für den Schmerz bzw. für ein Geschehen die Sprache und Worte finden müsste, was die Sprache normalerweise ausschaltet und zerstören würde. Der Moment des Ausschaltens müsse eben in die Sprache integriert werden.⁵⁵ So gesehen erschwert das Erzählen des Traumas nicht nur das Fehlen eines sprachlichen Ausdrucks, sondern auch das Fehlen des Gefühls dafür, dass es Sinn macht davon zu sprechen. Es würden nicht nur die entsprechenden Worte, sondern das Vertrauen in der Sprache, das Vertrauen in den Sinn der Sprache und der Kommunikation fehlen.⁵⁶

Kopf kommt auch auf die Seite der Täter zu sprechen und behauptet, dass die Täter die erzählten Versionen des traumatischen Ereignissen ihrer Opfer unterdrücken würden und ihre eigenen Geschichten kreieren, die allerdings nur so lange existieren könnten bis sie von einer gegengesetzten Version in Frage gestellt würden. Dies wäre auch der Fall im Zusammenhang mit den Prozessen des Nationalsozialismus gewesen.⁵⁷

⁵² Vgl. Ebenda, S. 32-33.

⁵³ Vgl. Ebenda, S. 35.

⁵⁴ Ebenda, S. 35.

⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 40.

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 42.

⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 50.

Nicht nur die schwierige Suche nach geeigneten sprachlichen Formen würde nach der Autorin die Probleme bereiten, sondern auch das Fehlen der aktiven und empathischen Zuhörer_innen. Erst die empathische andere Person würde das Entstehen und das Erzählen einer Geschichte ermöglichen. Ohne Zuhörer_innen würde sich eben das Gegenteil abspielen, die Vernichtung der Überlebenden Wiederholen sich auf diese Weise.⁵⁸ Die aktiven Zuhörer_innen müssten sich aber mit der Schwierigkeit eines schuldbehafteten Wissens und mit der eigenen Involviertheit auseinandersetzen.⁵⁹ „Zuhören bedeutet im Zusammenhang von Trauma und Erzählung auch, für eine Wahrheit ansprechbar zu sein, die sich nicht im Gesagten, sondern nur durch das gesagte hindurch ausdrücken kann [...]“⁶⁰ – merkt Kopf an.

Abschließend bemerkt Kopf, dass Dokumentationen, sowie historische und juristische Aufarbeitungen nötig wären, denn so könnte das Ereignis der Gewalt fassbar gemacht werden und zugleich Anerkennung geschaffen werden. So würde der Geschichte der unterdrückten Opfer ein Raum gegeben, indem sie schlussendlich auch erzählt werden kann. Fiktionalisierende, künstlerische und kreative Aufarbeitungen seien deshalb nötig, denn die Geschichte der Wunde wäre nur so erfassbar und vermittelbar, so könnte man nur der Erstarrung und Abgrenzung der traumatischen Inhalte entgegenwirken.⁶¹

In Anlehnung an Kopf kann man zusammenfassend sagen, dass die Gewalt und so auch das Trauma jedmöglichen Sinn zerstören, beide zerstören auch die Fähigkeit des Erzählens, die Literatur aber kann diesem Prozess der Zerstörung entgegenwirken und auch bei der Aufarbeitung des Traumas helfen.

Brigitte Dennemarck-Jäger beschäftigte sich in ihrem Werk „*Der ungehörte Schrei*“ mit den sprachlichen und formalen Aspekten des Traumas in der Literatur. Die Autorin ist der Meinung, dass das Trauma den subjektiven Sinnhorizont verstümmele, so müssten allererst Worte und entsprechende Textformen gefunden werden, welche „*nicht nur die Erschütterung des Selbst- und Weltverständnisses widerspiegeln, sondern ebenso das fragmentarisch dekontextuelle Erinnern der traumatischen*

⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 45-46.

⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 52.

⁶⁰ Ebenda, S. 52.

⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 53.

*Situation.*⁶² In der traumatischen Phase geschehe nach Dennemarck-Jäger eine Horizontverengung, die eine semantische Repräsentation finden müsse, denn nur so könnten die Leser_innen die Gefühlswelt des Traumas erschließen, wie auch die verwirrenden Symptome des Traumaprozesses. Um ein Trauma in der Literatur darstellen zu können wird nach der Autorin die Literatur selber vor gewissen Herausforderungen gestellt. Es reiche nicht nur die bloße Vermittlung der traumatischen Inhalte in einer „*Poesie des Schrecklichen*“, in einer gewalttätigen und dramatischen Bildsprache, durch welche das Unvorstellbare, das Unsagbare vorstellbar bzw. ausdrückbar gemacht werden könnte, es sei auch eine trauma-analoge Gestaltung und ein entsprechender Werkaufbau nötig.⁶³

Weiters befasste sich die Autorin mit der Frage ob alle Schriftsteller_innen die Traumadarstellungen ähnlich oder gleich aufbauen oder ob sie sich von Trauma zu Trauma ändern würden. Sind bestimmte Muster in den Darstellungen zu finden oder sind die Ähnlichkeiten nur zufällig.⁶⁴

Bei Dennemarck-Jäger bildet auch das Finden der Sprache und der geeigneten Form für die traumatischen Ereignisse den wichtigsten Punkt, denn nur so können die Traumata in die Literatur ihren Eingang finden.

Helmut Grugger befasste sich auch mit der Verbindung von Literatur und Trauma. Genauer gesagt untersuchte er die ästhetischen Bearbeitungen traumatischer Erfahrungen. Er behauptet, dass sich entlang von ästhetischen Strategien der Fiktionalisierung in den literarischen Werken persönliche traumatische Erfahrungen abzeichnen könnten, diese würden aus der Beobachtung oder aus eigener Betroffenheit kommen. Wenn sich aber die Codierung individueller oder kollektiver Traumata auf solchen Erfahrungsbereich bezieht dem die Autor_innen nicht unmittelbar zugehören, stehe für das unerträglich gewordene Geschehnis auf stellvertretender Weise eine allwissende Erzählstimme im Raum. Es werde dabei versucht, die Ereignisse nicht einfach zu schildern, sondern eine spezifische poetische Sprache für sie zu finden, die die Traumata nicht einfach an diverse Schablonen binde und in einen

⁶² Dennemarck-Jäger, Fischer (2008) (wie Anm. 11), S. 76.

⁶³ Vgl. Ebenda, S. 76.

⁶⁴ Vgl. Ebenda, S. 76.

instrumentalisierenden Kontext versetze oder nur zur Unterhaltung oder Spannungssteigerung einsetzen würde.⁶⁵

Bei Grugger spielt demnach ebenso die spezifische poetische Sprache für die traumatischen Ereignisse die wichtigste Rolle. Nur durch sie kann das Trauma fassbar gemacht werden.

Nicht nur im deutschen Sprachraum, sondern auch im ungarischen setzten sich Wissenschaftler_innen mit der Verbindung von Trauma und Literatur auseinander. Einen wichtigen Beitrag leistete hierzu Anna Menyhért, mit ihrem Buch „*Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*“. Die Autorin befasst sich mit dem Thema inwiefern die literarischen Texte aus den traumatischen Ereignissen Erzählungen erschaffen können, wie sie den erlebten Bruch sprachlich zum Ausdruck bringen können. Das Schweigen geht nicht nur mit dem Trauma Hand in Hand, sondern auch mit dem kulturellen Gedächtnis. Die Opfer traumatischer Ereignisse könnten nach Menyhért über das Erlebte nicht sprechen, sowie auch die Gesellschaft betreffenden traumatischen Ereignisse ein Schweigen auslösen würden. Der Schlüssel der Heilung liege aber in dem Erzählen dieser Geschichten. Das Erzählen wäre einerseits vom traumatischen Gedächtnis gehindert, welches sich komplett anders verhält als das normale Gedächtnis. Das traumatische Gedächtnis sei nicht narrativ, es sei eher fragmentarisch, unkontrollierbar, es sei des Weiteren von Flashbacks und starken Emotionen gekennzeichnet und würde zwischen der Vergangenheit und dem Jetzt als eine erstarrte Momentaufnahme einen Bruch bilden. Ebenso wie Kopf betont Menyhért, dass das Zuhören auch einen wichtigen Aspekt bedeute, denn selbst das Zuhören könnte man als ein kleineres Trauma verstehen, die Zuhörer_innen übernehmen einen Teil der schweren Last des Traumas. Man müsse sich auch für dieses Zuhören vorbereiten, denn nur so könne eine kohärente Narrative geschaffen werden. Der entstandene Bruch könnte nur so überwindbar sein.⁶⁶

Menyhért bezieht sich auf eine Traumadefinition, laut der das Opfer vom traumatischen Ereignis überfordert werde, es könne das Ereignis nicht aufarbeiten, es

⁶⁵ Vgl. **GRUGGER, Helmut**: *Trauma – Literatur – Moderne: Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*, Wiesbaden: Springer, J.B. Metzler Verlag 2018. Verfügbar unter: <https://books.google.at/books?id=S91ODwAAQBAJ>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020, S. 31.

⁶⁶ Vgl. Menyhért (2008) (wie Anm. 9), S. 5.

fühle sich unsicher und es entstehe bei ihm eine Wunde welche zu heilen sei. Das Opfer werde so auch aus der sprachlichen Wirklichkeit herausgerissen, es könne das Trauma nicht in Worte fassen, denn es ist unsagbar. Das Trauma kann nach der Autorin nur dann geheilt werden, wenn eine literarische Sprache gefunden wird, das unsagbare zu erzählen. Diese literarische Sprache beendet das Schweigen, das Trauma wird zu einer Erzählung und der erlebte Bruch wird dadurch sichtbar.⁶⁷

Die traumatischen Texte, behauptet die Autorin, seien viel persönlicher, hätten eine größere emotionelle Ladung, sie könnten aber auch eine größere Distanz und Leidenschaft enthalten. Sie nennt auch typische Gattungen, welche als traumaspezifisch bezeichnet werden können, wie Memoires, Lebensläufe, oder Tagebücher. Die Hauptfiguren seien keine heroischen Typen, sie würden unter verschiedenen Problemen leiden und sehr oft seien sie Kinder. Nach Menyhért existieren auch andere traumaspezifischen Texte, welche an die herkömmlichen literarischen Gattungen näher positioniert seien, wie die Romane oder die Gedichte über Traumata. In beiden Fällen würde aber der Dialog, das Erzählen eine zentrale Rolle spielen, da das Trauma zu einer Erzählung bzw. Narrative geformt werden müsse und Zuhörer_innen seien auch unentbehrlich.⁶⁸

Zur Thematik Trauma und Literatur gehört nach der Meinung von Menyhért auch die Ideologie dazu. Mit Hilfe der Ideologie würde ein kollektives Schweigen in der Gesellschaft ermöglicht, ein Schweigen über kollektives Trauma. Ein gutes Beispiel hierfür sei die totalitäre Diktatur, welche zu verleugnen versucht, dass ein Ereignis sich traumatisch auswirken könne, bis die einzelnen Personen nach den Worten suchen um das Trauma zum Ausdruck bringen zu können. Die Diktatur wolle auch das Schweigen selbst verdecken. Dies könnte nach der Autorin deshalb passieren, denn das kollektive Trauma (wie auch das persönliche Trauma) würde die Fähigkeit zerstören die Geschehnisse in eine Narrative umzuwandeln, die so für die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft nachvollziehbar gemacht werden könnten. Die Diktatur würde durch seine Fehlinterpretationen bzw. dem Schweigen verhindern, dass das Trauma zu einer Erzählung geformt werden könne. Die Diktatur versuche so ein falsches Sicherheitsgefühl herzustellen, indem sie die Sprache und das freie Denken beeinflusst.

⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 6.

⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 7.

Die Diktatur benutzt laut Menyhért die Sprache, es wird eine eigene Sprache geschaffen, die einzelnen Personen würden so ihrer Identität beraubt werden und die Gesellschaft könne so keine eigenen Narrativen mehr bilden. Menyhért bringt als ein Beispiel für diese Tatsache das Werk „*Roman eines Schicksallosen*“ von Imre Kertész, wo sich die Hauptfigur Gyurka Köves, dieser Macht der Sprache widersetzt. Diesen Prozess nennt Kertész „*makacsság*“ und er bezieht sich darauf, dass die Figur lernen muss nicht alles ohne Nachzudenken zu glauben, so kann er eine eigene persönliche Sprache entwickeln, die er aber auch nicht ohne Bedenken benutzen darf.⁶⁹

Im weiteren Verlauf ihres Buches kommt Menyhért auch an anderen Stellen auf Kertész und seine Werke zu sprechen, da sich aber die vorliegende Arbeit mit dem „*Roman eines Schicksallosen*“ beschäftigt, wird nur auf diesen Roman Bezug genommen. Auch im Falle dieses Werks spielt die Sprache eine wichtige Rolle. Mit Hilfe der Sprache wird die erlebte Grausamkeit der Konzentrationslager nachvollziehbar gemacht, das erlebte Trauma zum Ausdruck gebracht. Menyhért zeigt auf, dass die Hauptfigur Gyurka Köves, im Laufe des Romans seine Fähigkeit über seine eigene Sprache reflektieren zu können verlieren würde. Seine Sprache würde sich in Folge der Narration, welche oft in der indirekten Rede erfolgt, oft gänzlich der Sprache der anderen unterordnen. Es entstehe im Roman eine unreflektierte, nicht denkende, die eigene und fremde Meinung vermischende Sprache.⁷⁰

Dies ist der vorherrschenden Diktatur zu verdanken, wie es auch schon Menyhért aufgezeigt hatte und im vorigen Absatz geschildert wurde. Parallel zu diesem Verlust der reflektierenden Sprache, verliert auch die Hauptfigur seine eigene Identität und geht im Kollektiv auf, die totalitäre Diktatur oder hier genau der Nationalsozialismus, erreicht sein Ziel. Doch am Ende des Romans findet der Junge eine eigene Sprache, um sein Trauma der Außenwelt zu erzählen, es ist aber eine Sprache, die von den anderen Personen nur schwierig interpretierbar und nachvollziehbar ist.

Wichtig zu erwähnen ist noch, dass Menyhért das 20. Jahrhundert als das Jahrhundert des Traumas bezeichnet, denn die kollektiven Traumata dieses

⁶⁹ Vgl. Ebenda, S. 8-9.

⁷⁰ Vgl. NÉMETH, Gábor: *Száraz felületek*. Németh Gábor interjúja Kukorelly Endrével. In: Magyar Napló (1994), 4. Heft, S. 4-9, hier S. 8-9.

Jahrhunderts, sprich die Weltkriege, der Holocaust und die verschiedenen Diktaturen, hätten auch das vermehrte Auftreten des Traumas in der Literatur mit sich gebracht. Dies könne man aber nicht nur an Hand der Thematik, sondern auch an der Veränderung der literarischen Sprache sehen. Als Beweise dafür sieht die Autorin die Auflösung der konventionellen Werte und Rollen sowie die Vorstellung, dass die Sprache nicht beherrschbar sei.⁷¹

Weiters stellt Menyhért fest, dass die Sprache der Traumatisierten sehr persönlich und intim wäre und eben deshalb das Unausprechbare durch sie versprachlicht werden könne und das Trauma dadurch langsam bewältigbar wäre.⁷² Das erzählte Trauma würde auch im Falle der zweiten Generation eine wesentliche Rolle spielen, da sie das Trauma nicht an eigener Haut zu spüren bekamen und sie sich nur durch die Erzählungen an das Trauma erinnern können. So würden diese Erzählungen auch zum kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft beitragen.⁷³

Zusammenfassend lässt sich auch hier sagen, dass die Literatur und die Sprache über enorme Kräfte verfügen kann, die nicht nur den einzelnen traumatisierten Personen, sondern auch dem Kollektiv helfen können die erlebten Traumata überwinden zu können. Hierzu ist ein Zitat von Endre Kukorelly sehr passend: „[...] *a lélek üledékeit, a betokozódott lerakódásokat föl lehet piszkálni az írással.*“⁷⁴

Gábor Gyáni beschäftigte sich auch mit der Thematik des Traumas, allerdings geht er im Falle des Traumas aus der soziologischen Herangehensweise von Jeffrey Alexander aus, welche bereits im Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit kurz angesprochen wurde, deshalb werden nur die bisher noch nicht erwähnten Aspekte hervorgehoben. Gyáni wählt bewusst diese Herangehensweise, denn sie ist einerseits die neueste und andererseits erklärt sie die in der Gesellschaft sich abspielenden Prozesse hinsichtlich des kulturellen bzw. kollektiven Traumas.

In Anlehnung an Alexander behauptet Gyáni, dass das Trauma als Teil eines repräsentativen Vorgangs entstehe, welche das gesellschaftliche Leiden als eine Meistererzählung darstelle und mit Hilfe einer kulturellen Neu- bzw. Einordnung die

⁷¹ Vgl. Menyhért (2008) (wie Anm. 9), S. 6-7.

⁷² Vgl. Ebenda, S. 52.

⁷³ Vgl. Ebenda, S. 43.

⁷⁴ Ebenda, S. 11; Németh (1994) (wie Anm. 70), hier S. 7.

mentale Realität des kollektiven Traumas so erst erschaffen würde. Im Ablauf des Traumas würde sich so die Sprechakttheorie widerspiegeln, indem die Trägergruppe der Sprecher wäre, die zur Gesellschaft sprechen würde, die trotz ihrer soziologischen Gespaltenheit eine Einheit bildet und der Sprechakt vollziehe sich in einem Rahmen in welchem die kulturellen, geschichtlichen und institutionellen Bedingungen gegeben sein würden. So gesehen sei das Trauma ein performativer Akt.⁷⁵ Die Literatur kann diesen Sprechakt verschriftlichen und so der nächsten Generation weitergeben und bei der Aufarbeitung des Traumas somit helfen.

Dániel Bolgár beschäftigte sich mit der Frage, ob ein traumatisches Ereignis im Rahmen einer historischen Erzählung bearbeitbar ist oder nicht. Er kam zum Schluss, dass das unmöglich sei, denn dieser Versuch würde misslingen, denn eben die historische Erzählung sei im Falle des Traumas nicht herstellbar. Ein Historiker vermutet, dass was er schreibt auch stattgefunden hatte, der Historiker, welche das Trauma in den Vordergrund zu stellen versucht, versucht zugleich auch Beweise dafür zu finden und was ist wenn er das nicht beweisen kann? Nach Bolgár würde diese Sichtweise alleine um die Frage - Ist es geschehen oder nicht? - zirkulieren.⁷⁶

Die am Anfang des Kapitels bereits erwähnte Anna Menyhért befasste sich mit der Thematik des Traumas und der Literatur auch im Zusammenhang mit der Genderproblematik. Hierbei erwähnt sie die Arbeiten von Marianne Hirsch und Leo Spitzer, die den Film „*Shoa*“ von Claude Lanzmann analysierten und einen wichtigen Aspekt hervorgehoben hatten. Sie sind der Meinung, dass durch die Erfahrungen des Krieges die Männer und die Frauen grundsätzlich in verschiedene Positionen kommen würden - die Männer gehen an die Front, die Frauen bleiben zu Hause - der Holocaust aber würde die geschlechtsspezifischen Unterschiede aufheben, er würde die Kategorie des Geschlechts verwischen. Hirsch und Spitzer behauptet, dass der Film „*Shoa*“ auf ironischer Weise auch selber die geschlechtsspezifischen Unterschiede als nichtig darstellten würde, da der Film im Laufe der Darstellung des Holocaust die Frauen in den Hintergrund dränge. Die Interviewpartner_innen im Film seien nur vereinzelt

⁷⁵ Vgl. **GYÁNI, Gábor**: *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?* In: M. Dánél, P. Fodor, P. L. Varga (Hrsg.): *Esemény - trauma - nyilvánosság, Ráció-tudomány*, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012, S. 38-57, hier S. 46-47.

⁷⁶ Vgl. **BOLGÁR, Dániel**: *A múlttal végképp szembenézni? Traumatikus történelem és történelmi elbeszélés*. In: M. Dánél, P. Fodor, P. L. Varga (Hrsg.): *Esemény - trauma - nyilvánosság, Ráció-tudomány*, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012, S. 134-148, hier S. 147-148.

Frauen, ihre Interviews wären wesentlich kürzer und der Film komme nie auf ihren weiteren Lebensweg zurück, wie im Falle der Männer. Oft zeige man auch nicht ihre Gesichter, sondern nur andere Hintergrundbilder, nur ihre Stimme sei zu hören und häufig werden ihre Geschichten durch Männer bzw. Männerstimmen zu Ende erzählt. So kommen Hirsch und Spitzer zur Behauptung, dass der Film so den Eindruck erwecken könnte, dass Frauen und Männer den Holocaust in gleicherweise erfahren bzw. zu spüren bekommen hätten. Menyhért hebt treffend hervor, dass hier die gleiche Logik zur Anwendung kommt, was auch durch die Genderstudies betont wird, dass die westliche Geschichtsschreibung, Kultur und literarische Perspektive nur an die Erfahrungen der Männerwelt anknüpfe, diese repräsentiere und als Norm gelten würde. Menyhért sieht aber Unterschiede und beruft sich dabei auf Hirsch und Spitzer, die wesentliche Unterschiede bei der Holocaust Erfahrung der Männer bzw. Frauen festgestellt hatten. Eine Frau zu sein bedeutete einen viel größeren Nachteil, als ein Mann zu sein. Frauen hätten auch andere Überlebensstrategien gehabt, sie hätten andere und vor allem tiefere menschliche Beziehungen ausgebaut, damit sie die Konzentrationslager, die Verfolgungen überleben können.⁷⁷

Menyhért betont außerdem einen sehr wichtigen Aspekt, dass die Frauen über den Holocaust auch anders in einer völlig unterschiedlichen Art und Weise schreiben würden. Sie beruft sich auf Andreas Lixl-Purcell, der behauptet, dass die Holocaustmemoires der Frauen auf die Beziehungen zwischen den Opfern und den Tätern fokussieren würden, die einzelnen Details des alltäglichen Lebens in den Mittelpunkt stellen würden und die Erzählungen viel offener aufgebaut wären. Der Aufbau sei auch nicht streng linear und chronologisch. Weiters würde eine Art Vogelperspektive zu beobachten, durch die der Bruch zwischen den kindlichen Erinnerungen und den Zurückerinnerungen als Erwachsener, das Zusammenspiel der Vergangenheit und dem jetzt ermöglichen würde. Die Autorinnen würden keine Rache verspüren, sie versuchen die starken Emotionen zu meiden und somit erreichen sie, dass die Leser_innen sich geschützt fühlen. Im Falle der weiblichen Autorinnen würde auch nicht der einsame Kampf des Ichs geschildert, sondern das Beziehungsnetzwerk

⁷⁷ Vgl. **MENYHÉRT, Anna**: *Trauma és diszletek*. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: Tüzes Cípőben. In: M. Dánél, P. Fodor, P. L. Varga (Hrsg.): *Esemény - trauma - nyilvánosság, Ráció-tudomány*, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012, S. 149-160, hier S. 149-150.

dargestellt, sondern dass, wie ihre Geschichte sich mit den Geschichten anderer Personen sich verknüpfen würde.⁷⁸

Nach Menyhért muss man also darauf achten, wer die Texte schrieb, um diese auch adäquat lesen und analysieren zu können. Die Werke, welche in dieser Arbeit analysiert werden, zeigen die Traumata alle aus der Perspektive von männlichen Autoren.

Zu Letzt soll noch Zoltán Z. Varga im Zusammenhang mit Trauma und Literatur erwähnt werden, der sich mit dem Trauma in der Geschichte, der Zeugenschaft und den literarischen Narrativen auseinandersetzt. Er sieht die Wichtigkeit der Texte, die sich beispielweise der Thematik des Holocausts widmen oder anderen wichtigen geschichtlichen Ereignissen, da nach einer Zeit die nachfolgenden Generationen nur diese Narrative bzw. Zeugenschaft als Quelle besitzen werden. Die Aufarbeitung der Vergangenheit, das Sprechen darüber, trennen die geschichtlichen Ereignisse nicht von der Vergangenheit, denn gerade der aufrechterhaltene Diskurs und die Interpretationen heben die intellektuelle, gesellschaftliche, moralische zukunfts- und gesellschaftsformende Kraft hervor und betonen diese. Diesen Vorgang, wobei das Trauma innerhalb einer Familie, einer Gesellschaft oder einer virtuellen Gemeinschaft weitervererbt wird, bezeichnet Marianne Hirsch mit dem Begriff „*utóemlékezet*“ (*postmemory*).⁷⁹ In diesem Sinne kann auch die Literatur als Vermittler traumatischer Ereignisse gesehen werden. Sie ist einerseits ein Medium der Weitergabe von Erinnerungen, welche so im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft erhalten bleiben, andererseits ist sie aber auch ein Mittel bzw. ein Tool dafür, dass die Autor_innen die Traumata aufarbeiten können.

Nach der ausführlichen Beschreibung der engen Verbindung des Traumas und der Literatur kann man eindeutig festhalten, dass nicht nur der Holocaust sondern, dass auch das Trauma selbst ein sprachliches Paradigma ist, welches mit Hilfe der Literatur an die Außenwelt kommunizierbar ist und somit eine wesentliche Rolle bei der

⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 151.

⁷⁹ Vgl. **Z. VARGA, Zoltán**: *A történelmi fikciótól a fikcionalizált történelemig: történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító perspektívából*. In: Helikon Irodalomtudományi Szemle, 62. Jahrgang (2016), 3. Heft. Verfügbar unter: http://epa.oszk.hu/03500/03580/00005/pdf/EPA03580_helikon_2016_3_467-483.pdf. Letzter Zugriff am: 14.02.2020, S. 467–483, hier S. 468-469

Aufarbeitung der traumatischen Geschehnisse spielt. Es ist aber nicht nur ein einfaches Schildern der Traumata, man muss zuerst eine passende Sprache, sowie eine Form finden und den Wunsch des Erzählens bzw. den Wunsch des Verleugnens gleichzeitig überwinden. Außerdem spielen die Leser_innen im Verarbeitungsprozess eine unentbehrlich wichtige Rolle.

4. Typische Merkmale die auf das Trauma verweisen

In diesem Kapitel werden die typischen Merkmale der literarischen Werke nach Hannes Fricke vorgestellt, welche auf ein Trauma verweisen können. Bevor aber genauer auf seine Punkte eingegangen wird, sollen noch einige Worte über seine Untersuchung und das daraus entstandene Buch fallen.

Fricke näherte sich der Verbindung von Literatur und Trauma aus der psychologischen Perspektive, genauer gesagt mit Hilfe der Erkenntnisse aus der Traumaforschung. Der Titel seines Buches „*Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*“, ist selber aussagekräftig und verweist bereits auf seine wissenschaftlich fundierte Herangehensweise an die Thematik. In dem einleitenden Kapitel des Buches schildert er ausführlich die Erkenntnisse der Traumaforschung und beruft sich auf die Erkenntnisse von Fischer und Riedesser und ihr Werk „*Lehrbuch der Psychotraumatologie*“, welches auch schon in dieser Arbeit, in Kapitel 2 erwähnt wurde. In der Einleitung führt er die wichtigsten Begriffe ein und erklärt auch diese anhand eines ausgewählten Beispiels, nämlich der Kerkerszene aus Faust von Johann Wolfgang von Goethe, wo Margarethe im Kerker sitzt, da sie ihre Mutter und ihr eigenes Kind ermordet hatte. Margarethe wird von Flashbacks des Kindsmordes gequält und versucht sich mit dem Erzählen von Märchen aus der ausweglosen Situation zu befreien. Schlussendlich wird sie vom Opfer zum Täter und wird von jeglicher Beteiligung nicht freigesprochen.⁸⁰

Fricke analysiert diverse literarische Werke quer durch die Epochen und Gattungen, die er Fallbeispiele nennt. Er teilt diese in sieben Themenschwerpunkte und folgt dabei dem Aufbau des Lehrbuches der Psychotraumatologie von Fischer und Riedesser: Krieg, Folter, Flucht und Vertreibung, sexualisierte Gewalt sowie Täter. Er

⁸⁰ Vgl. Fricke (2004) (wie Anm. 10), S. 14-27.

bemerkt aber, dass sich die eben genannten Problemfelder auch mischen könnten und sich in der Realität oft überlagern würden.⁸¹ Den Autor beschäftigten während seiner Arbeit folgende Fragen:

„Wie und zu welchen Zeiten werden traumatische Situationen und daraus resultierende Posttraumatische Belastungsstörungen durch welche sprachlichen Mittel und Strukturen beschrieben? Welche Tabus lassen sich in diesen Zusammenhängen vermuten?“⁸²

Mit diesen Fragen im Hinterkopf analysierte Fricke mehrere Werke unterschiedlicher Autoren und Genres bis er schlussendlich gemeinsame Merkmale herausarbeiten konnte, die auf ein Trauma verweisen können. Die beobachteten Merkmale leitete er einerseits aus den typischen Einzelstellen, andererseits auch von der Gesamtheit der Texte ab.

Die schon erwähnte Autorin Brigitte Dennemarck-Jäger fasst die Tätigkeit von Hannes Fricke mit folgenden passenden Worten zusammen:

„[...] [er stellt fest], dass und wie sich die Traumadarstellungen hauptsächlich durch sprachliche Repräsentationen des fragmentierten, unverbundenen Erinnerungsmodus auszeichnen. Er zeigt, wie die spezifische Art und Weise der Speicherung von Erinnerungen an traumatische Ereignisse eine Struktur bildende Komponente der literarischen Traumakunst darstellt und in hohem Maße Aufbau, Einteilung, Zeitwahl und Sprachmodus [...] bestimmt.“⁸³

Wie man aus dem Zitat sehen kann, untersuchte Fricke die jeweiligen Werke aus sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten.

An dieser Stelle der Diplomarbeit sollen nun die einzelnen Merkmale der Reihe nach vorgestellt und detailliert erläutert werden, welche nach Fricke auf ein Trauma verweisen können:

1) Figuren der Verbindung und Trennung

Einzelne Textstellen, welche das Trauma symbolisieren bzw. auszudrücken versuchen, werden von spezifischen Motiven gekennzeichnet, welche eingeleitet

⁸¹ Vgl. Ebenda, S. 28.

⁸² Ebenda, S. 28.

⁸³ Dennemarck-Jäger, Fischer (2008) (wie Anm. 11), S. 76-77.

werden und im Laufe des Textes oft aufscheinen später aber wieder fallen gelassen werden. Sie durchweben schleifenartig den gesamten Text.⁸⁴

2) Sprache und Satzbau

Wenn Traumatisierte versuchen das sprachlich gerade Unsagbare auszudrücken, rutschen sie oft in einfache Ausdrucksweisen ab und verwenden einen gleichgeordneten parataktischen Satzbau. Sie verwenden gleichberechtigte Hauptsätze nacheinander. Es werden ganz simple Worte gewählt. Oft kommt es auch zur indirekten Rede, zu Satzabbrüchen bzw. Anakoluthe, Auslassungen, Ellipsen, Interjektionen oder zu Ein-Wort-Sätzen, welche alle eine Funktion haben, dass sie ein einzelnes Moment des Geschehens bedeutungsschwer herauszustellen versuchen. Die verwendeten Figuren können temporale bzw. kausale Zusammenhänge auflösen, so erschweren sie die Einordnung der Aussagen in einen größeren Zusammenhang. Dies sei nach Fricke auch für die Kindersprache typisch, demnach ähneln die Sprache und der Satzbau des eines Kindes, wenn etwas Traumatisches ausgedrückt wird.⁸⁵

3) Zeitform

Die Geschichte wird wie üblich in Präteritum erzählt, als aber traumatische Erlebnisse geschildert werden, erfolgt ein Tempuswechsel ins Präsens. So werden die flashbackartigen Erinnerungen in den jeweiligen Texten markiert. Dieser Tempuswechsel ist für Fricke unmittelbar auf den Charakter der traumatischen Erfahrung ohne temporale Tiefenstaffelung zurückzuführen.⁸⁶

4) Wiederkehrende Motive

Auch wiederkehrende Motive können auf traumatische Ereignisse hinweisen. Ein früheres Motiv wird an anderen Stellen in neuen Gestalten wieder aufgenommen und diese wiederum legen sich dann als ein verbindendes Netz über den gesamten Text. Es können bestimmte Klammermotive, Redestile, Schemata oder Denkfiguren

⁸⁴ Vgl. Fricke (2004) (wie Anm. 10), S. 224.

⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. 224.

⁸⁶ Vgl. Ebenda, S. 224.

auftauchen, welche an unterschiedlichen Stellen des Textes erscheinen und dadurch eine strukturelle Verbindung der einzelnen früheren Stellen ihrer Erscheinung erschaffen.⁸⁷

5) **Wiederkehrende Inhalte bzw. bestimmte/spezifische Kräftekonstellationen**

Durch wiederkehrende Inhalte können in den Texten makrokosmische Verknüpfungen entstehen. Es können spezifische Kräftekonstellationen mehrfach auftauchen, die durch verschiedene Figuren ausgedrückt werden. Nach Fricke wird mit Hilfe dieser Verknüpfungen den traumatischen Inhalten immer wieder Raum gegeben. Durch die Wiederaufnahme älterer Strukturen des Textes werden die Ausweglosigkeit und der geschlossene Horizont der Protagonisten ausgedrückt. Oft kommt dazu noch der Wunsch nach Rache, welche die Handlung ebenso zusammenhalten kann.⁸⁸

6) **Abwandlung der Sprache, der sprachlichen Figuren**

Als ein geschlossener Horizont bzw. die Ausweglosigkeit der Protagonisten ausgedrückt wird, kommt es oft zur Wiederaufnahme und Abwandlung der sprachlichen Figuren. Wie z.B. Mehrstimmigkeit, Verwendung von Indefinitpronomen (man, niemand, jemand, etwas, nichts, jede usw.). Sie sind laut Fricke alle Techniken für die Umsetzung traumatischer Inhalte.⁸⁹

7) **Auswahl des Erzählstandpunktes**

Die Auswahl des Erzählstandpunktes spielt auf makro- sowie mikrokosmischer Ebene eine essenziell entscheidende Rolle bei den literarischen Werken, meint Fricke. Eine Ich-Erzählung kann in Folge der Schilderung eines traumatischen Ereignisses einen viel größeren Eindruck hinterlassen, als eine Schilderung durch einen auktorialen, allwissenden Erzähler, der aber nicht direkt am Geschehen beteiligt ist und somit schon eine Filtrierung der Ereignisse vornehmen kann.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Ebenda, S. 225.

⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 225.

⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 225.

⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 226.

8) Der Erzählstrang

Fricke behauptet, dass die traumatischen Ereignisse immer aus einem späteren Zeitpunkt gesehen werden und in der Rückschau, möglichst genau, rekonstruiert werden. Dabei kann aber eigentlich keine kausale oder temporale Ordnung aufgebaut werden und das Geschehen verläuft auch nicht nur entlang eines Erzählstranges. Die Flachbacks lassen dies nicht zu. Es kann keine geordnete Erzählung ohne Unterbrechungen aufgebaut werden, es seien sehr oft Sprünge enthalten.⁹¹

9) Fiktionalität vs. Wirklichkeit

Bei traumatischen Erzählungen würden nach Fricke die Grenzen zwischen der Fiktionalität und der Wirklichkeit verschwimmen, denn Erinnerungen wären selten verlässliche oder nur halbwegs genaue Wiedergaben von Geschehen; besonders wenn es sich um Erinnerungen an traumatische Ereignisse handelt, welche oft nur schwer oder gar nicht in Bezug auf ihre Referenz auf das tatsächliche Geschehen einschätzbar sind. Die Grenzen seien somit aufgeweicht.⁹²

10) Eine Nicht-Ordnung im Text

In den Texten beobachtete Fricke eine Nicht-Ordnung, welche zuerst nicht erklärbar ist, wird aber die traumatische Vorgeschichte berücksichtigt, entsteht eine neue Anordnung der Dinge bzw. des Geschehens. Falls man dann die Texte unter Einbezug der traumatheoretischen Vorgaben untersucht, entsteht die Nicht-Ordnung als ein neues Weltbild, welches durch die traumatische Erfahrung geordnet ist.⁹³

11) Protagonisten können sich schwer ausdrücken

Ein weiteres Merkmal nach Fricke ist, dass sich die Protagonisten oft nur sehr schwer ausdrücken und ihre traumatischen Erfahrungen versprachlichen können. Diese Tatsache wurde bereits auch schon von anderen Autor_innen erwähnt, wie dies bereits in der vorliegenden Arbeit, in Kapitel 3 erläutert wurde.⁹⁴

⁹¹ Vgl. Ebenda, S. 226.

⁹² Vgl. Ebenda, S. 227.

⁹³ Vgl. Ebenda, S. 228.

⁹⁴ Vgl. Ebenda, S. 228.

12) Art und Weise der Verbundenheit bestimmter Protagonisten

Es gibt bestimmte Personen, die sich als Zwillingenbrüder im Geiste durch die traumatische Erfahrung, aneinander gekettet fühlen. Auch die Folteropfer erscheinen durch das Trauma von seinen Folterern untrennbar zu sein. Zur Veranschaulichung bringt Fricke das Beispiel von der Verbindung zwischen Batman und Robin. Von beiden wurden die Eltern als sie Kinder waren ermordet und auf Grund der traumatischen Lebensgeschichte Robins wird er somit als Kampfgefährte für Batman akzeptabel. Eine ähnlich enge Beziehung besteht in Moby Dick zwischen dem Schiffsjungen Pip und dem Kapitän Ahab oder zwischen Hannibal Lecter und der FBI-Agentin Clarice Starling.⁹⁵

13) Geschützte Bereiche bzw. geschützte Orte und schützende Inhalte

Viele Figuren richten sich geschützte Bereiche ein, welche als innere Bereiche fungieren, wohin nur ausgewählte Personen einen Eintritt erlangen können. Bestimmte Inhalte können bei den Protagonisten auch Sicherheit gebende Funktionen erfüllen.⁹⁶

Nach Fricke sind die bisher aufgezählten Merkmale, welche ich in 13 Punkte zusammengefasst habe, für literarische Werke charakteristisch, die traumatische Ereignisse behandeln und aufzuarbeiten versuchen. Wie man sehen kann, untersuchte Fricke nicht nur die Gesamtheit der Werke, er ging auch in die Tiefenstruktur hinein und hielt die so gesammelten Erkenntnisse fest, welche er immer mit Beispielen untermauerte.

In dieser Diplomarbeit sollen die oben genannten 13 Merkmale als Untersuchungswerkzeug dienen und mit ihrer Hilfe die ausgewählten Werke analysiert werden. Es soll untersucht werden ob in den ausgewählten Werken der drei ungarischen Autoren diese traumareflektierenden Strukturelemente zu finden sind oder ob die Autoren auch alternative sprachliche bzw. förmliche Lösungen zum Ausdruck der traumatischen Erfahrungen gefunden haben.

⁹⁵ Vgl. Ebenda, S. 229.

⁹⁶ Vgl. Ebenda, S. 229.

5. Darstellung der literarischen Werke

In diesem Kapitel geht es um die Darstellung der literarischen Werke. Zu Beginn werden in den Unterkapiteln 5.1 und 5.2 die geschichtlichen Hintergründe der einzelnen Werke dargestellt, welche beim Verständnis sowie auch bei der Analyse eine wichtige Rolle spielen. Kapitel 5.3 beschäftigt sich mit der ungarischen Literatur zwischen 1945 und 1990. Weiters sollen im Kapitel 5.4 die zu analysierenden Werke samt ihren Autoren vorgestellt werden. Dabei werden die Biografien der Autoren und die wichtigsten Merkmale der Werke erläutert, sowie auch relevante Aspekte aus der Forschungsliteratur diskutiert.

5.1 Geschichtlicher Hintergrund des Nationalsozialismus bzw. die Situation in Ungarn

In diesem Unterkapitel erfolgt eine Darstellung des Nationalsozialismus und der damaligen Situation in Ungarn. Diese Zeit ist der geschichtliche Hintergrund in dem sich das Werk von Imre Kertész „*Roman eines Schicksallosen*“ abspielt.

Die Rassentheorie war von Anfang an ein Teil der nationalsozialistischen Ideologie, welche die Menschen in verschiedene Rassen einteilte. Als sie an die Macht kamen, fingen sie an, die von ihnen als niedriger angesehenen Menschen der Gesellschaft zu verfolgen, ihr Leben mit diversen Maßnahmen zu erschweren. Zu dieser Gruppe gehörten die Homosexuellen, körperlich und seelisch Behinderten, die Zigeuner, aber vor allem die Juden. Man betrachtete sie als Feinde und behandelte sie auch so. Sie wurden langsam von ihren politischen, wirtschaftlichen Rechten beraubt und sogar ihre persönliche Freiheit wurde eingeschränkt. Es kam auch zu gezielten Pogromen gegen sie, wie in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938, die unter Reichskristallnacht bekannt geworden ist. Im Laufe des II. Weltkriegs begann man die systematische Vernichtung der gesamten Juden. Das Programm der „*Endlösung*“ wurde 1942 auf der Konferenz von Wannsee ausgearbeitet. Von den Nationalsozialisten wurden zahlreiche Konzentrations- und Vernichtungslager errichtet (z.B. Auschwitz-Birkenau, Buchenwald, Dachau, Mauthausen oder Treblinka), wohin sie die Juden aus den besetzten Gebieten deportierten, die vorher schon in Gettos zusammengeschlossen wurden. In den Konzentrationslagern wurden die Kinder, die Kranken und die Alten sofort ermordet. Die waren zur Arbeit gezwungen und fanden mit der Zeit in den

Gaskammern ihren Tod, als sie schon schwach geworden waren. Ihre Leichen verbrannte man in den Krematorien. Die Nationalsozialisten haben die Vernichtung der Juden am Ende schon in industrieller Größe betrieben. Aus den nahe 10 Millionen Juden in Europa vernichteten sie bis zu 6 Millionen.⁹⁷

Die Deportationen erfolgten ohne jeglichen Widerstand, denn man hatte Angst und der Antisemitismus konnte sich leider immer mehr verbreiten. Die deportierten Menschen wussten nur, dass sie zur Zwangsarbeit fahren und Anfangs durften sie auch Wertsachen mitnehmen. Neben den Juden wurden auch bis zu 200 Tausend Zigeuner getötet und es gab auch den Versuch, die polnische Kultur auszurotten. Die polnischen Intellektuellen wurden ermordet und die Städte zerstört, wie Warschau.⁹⁸

Leider verbreitete sich der Antisemitismus auch in Ungarn im großen Maß. Von der Teleki Regierung wurden auch Gesetze gegen die Juden eingeführt. Nach dem sogenannten 2. Judengesetz aus 1939 galt jemand als Jude, wenn ein Elternteil oder mindestens 2 Großeltern beim Erlass des Gesetzes Mitglied der jüdischen Gemeinde war oder vorher gewesen ist bzw. auch die nach dem Inkrafttreten des Gesetzes geborenen Kinder. Die Rechte wurden hier schon massiv eingeschränkt. Juden durften z.B. nicht mehr unterrichten, durften für den Staat nicht mehr arbeiten und kein Gewerbe mehr betreiben.⁹⁹ Auf den Druck der Nationalsozialisten und der Pfeilkreuzler wurde das sogenannte 3. Judengesetz am 8. August 1941 erlassen, da wurde auch schon die Heirat von jüdischen und nicht jüdischen Menschen verboten.¹⁰⁰ Die Verhältnisse verschlechterten sich in Ungarn auch. Die Juden mussten einen gelben Stern als Zeichen tragen, sie wurden in Gettos gesperrt und Mitte Mai 1944 begann die Deportierung der ungarischen Juden in die Konzentrationslager. Auf die Nachricht der Eröffnung der zweiten Front und Dank des internationalen Drucks stoppte Admiral Miklós Horthy im Spätsommer die Deportierungen, der große Teil der Budapester Juden blieben so verschont, es wurden dennoch zahlreiche verschleppt. Doch nach dem unglücklichen nichtgelungenen Ausbruch Horthys aus dem Krieg kamen die Pfeilkreuzler unter der Führung von Ferenc Szálasi an die Macht. Die Pfeilkreuzler hatten keine Möglichkeit

⁹⁷ Vgl. SZÁRAY, Miklós; KAPOSI, József: *Történelem IV*. 1. Ausgabe. Forrásközpontú történelem, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 2009, S. 128.

⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 129.

⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 132.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 138.

mehr für die Deportation, so erschossen sie viele Juden in verlassenen Ziegelfabriken, Bergwerken und am Donauufer. Es gab aber Menschen, die den Juden halfen und sie zu verstecken versuchten, indem sie ihr eigenes Leben aufs Spiel setzten, denn die Pfeilkreuzler bestraften jegliche Unterstützung. Leider wurden in dieser Zeit etwa eine halbe Million Juden aus Ungarn getötet.¹⁰¹

Das Buch von Kertész handelt von dieser schlimmen Zeit und gibt uns aus der Perspektive eines Jungen Einblick in die tatsächlichen Geschehnisse des Konzentrationslagers.

5.2 Geschichtlicher Hintergrund der kommunistischen Machtübernahme und die Revolution von 1956 in Ungarn

Dieses Unterkapitel widmet sich dem Thema der kommunistischen Machtübernahme bzw. der Revolution von 1956 und der nachfolgenden Vergeltung in Ungarn. Dieser Zeitraum ist wegen der „*Liebe*“ von Tibor Déry und dem „*Verruf*“ von György Spiró wichtig, da sich beide Werke in dieser Epoche der Geschichte abspielen.

Als die Sowjets Ungarn von den Nationalsozialisten befreit hatten, war ihr hauptsächliches Ziel nicht die Befreiung, sondern die Erweiterung ihrer Macht und die Verbreitung ihrer kommunistischen Ideologie. Langsam aber sicher konnten die Sowjets und die Kommunisten ihre Macht ausbauen und warfen das Land unter ihre Herrschaft, auch wenn sie am Anfang den Schein einer Demokratie aufrechterhalten hatten. Sie kontrollierten bereits das Heer, die Polizei und das Innenministerium, auch wenn es noch mehrere Parteien gab.¹⁰² 1948 wurde die Ungarische Arbeiterpartei (MDP) ins Leben gerufen und das Mehrparteiensystem verboten, so entstand eine offene kommunistische Diktatur.¹⁰³ Damals stand Mátyás Rákosi an der Spitze und vernichtete seine Gegner mit Hilfe von Schauprozessen und Standgerichten. Auch die Veränderung der Bevölkerungsstruktur durch die Vertreibung und Zwangsaussiedlung von etwa 200.000 Ungarndeutschen, trug zur Stabilisierung der Macht bei, während die verbliebenen Deutschen politisch wie gesellschaftlich diskriminiert und ihrer

¹⁰¹ Vgl. Ebenda, S. 140.

¹⁰² Vgl. Ebenda, S. 178.

¹⁰³ Vgl. Ebenda, S. 184.

bürgerlichen Rechte weitgehend beraubt wurden.¹⁰⁴ Ähnlich wie Stalin, baute auch Rákosi einen starken Personenkult aus. Doch nach dem Tod von Stalin im Jahre 1953 kam Chruschtschow an die Macht und Rákosi blieb Parteisekretär, aber Imre Nagy wurde zum Ministerpräsidenten ernannt. Nagy begann Reformen einzuführen und wollte den Ungerechtigkeiten ein Ende bereiten. Das Sagen hatte aber immer noch Moskau und Rákosi konnte Imre Nagy 1955 absetzen lassen, so gelangte die Macht erneut in die Hände von Rákosi.¹⁰⁵ Die Unzufriedenheit wurde immer größer, Rákosi wurde abgesetzt, ihm folgt Ernő Gerő, aber das war auch keine Lösung. Man wollte unter anderem die Wiederherstellung des demokratischen Systems, die Änderung der Planwirtschaft, die Trennung von Partei und Staat, sowie den Auszug der sowjetischen Truppen aus Ungarn. Am 23. Oktober 1956 fand eine Demonstration statt, es versammelten sich viele Menschen. Es fielen aber Schüsse und so entstand eine Revolution mit Waffen. Die Kämpfe wurden immer größer und blutiger, im ganzen Land gab es Demonstrationen. Die Sowjets setzten vergeblich auch Panzer ein, dennoch liefen die Kämpfe am 25. Oktober in Budapest weiter. Ungefähr 200 Menschen fanden ihren Tod am Kossuth Platz. Imre Nagy wurde zum Ministerpräsident ernannt, er versprach die Durchführung der Forderungen. Es wurde ein Waffenstillstand geschlossen und am 1. November verließen sogar die sowjetischen Truppen Budapest. Doch die Freude dauerte nur kurz an. Am 4. November starteten die Sowjets einen Angriff auf Ungarn, ihre Truppen besetzten das Land und bis zum 12. November schlugen sie die Revolution nieder. Die Ungarn konnten sich gegen die Übermacht der Sowjets nicht länger halten.¹⁰⁶

An den Platz von Imre Nagy kam János Kádár. Die neue Regierung nannte die Revolution von Oktober 1956 als eine Gegenrevolution und 1957 begannen die Prozesse gegen die Beteiligten der Revolution. Imre Nagy sowie auch andere führende Politiker wurden grausam hingerichtet. Die Revolution galt lange als ein Tabu. Die Bevölkerung hatte Angst und stellte sich an die Seite der Regierung. Am 1 Mai 1957 versammelte sich eine große Masse und bekräftigte die Regierung von ihrer

¹⁰⁴ Vgl. **KLIMÓ, Árpád von:** *Trianon und „1956“ – Öffentliche Erinnerung in Ungarn.* In: OST-WEST. Europäische Perspektiven (OWEP) (2007), 2. Heft. Verfügbar unter: <https://www.owep.de/artikel/85-trianon-und-1956-oeffentliche-erinnerung-in-ungarn>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020., S. 100–109.

¹⁰⁵ Vgl. Száray, Kaposi (2009) (wie Anm. 97), S. 190.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda, S. 196-197.

Unterstützung. Kádár lernte aus den Fehlern der Vergangenheit und vermied die Einführung eines Personenkults und der drastischen Gesetzwidrigkeit.¹⁰⁷ In den nachfolgenden Jahren kam es zu einer Konsolidierung. Es entstand der sogenannte „Gulaschkommunismus“, das Lebensniveau der Menschen erhöhte sich und auch die Presse bzw. die Publikation der Bücher wurde freier. Damals entwickelte sich das Konzept der „Drei T-s“ (támogatott, túrt, tiltott), welches im nachfolgenden Kapitel näher ausgeführt wird.¹⁰⁸

Die Novelle von Déry gibt uns einen Einblick in die Zeit der Verhaftung der politischen Gegner der kommunistischen Diktatur. Das Buch von Spiró spielt sich genau in der Zeit der Oktoberrevolution und zeigt auch die nachfolgende Vergeltung.

5.3 Die ungarische Literatur zwischen 1945 und 1990

In diesem Unterkapitel wird auf die Lage der ungarischen Literatur in den Jahren von 1945 und 1990 eingegangen.

Nach den 1945er Jahren konnte noch einige Jahre lang das mehrpolige und das mehr Stilrichtungen vertretende literarische Leben der Zwischenkriegszeit bzw. der Vorkriegszeit in Ungarn weitergeführt werden. Dem entsprechend positionierten sich auch die Zeitschriften der Nachkriegszeit. Die Zeitschrift „*Magyarok*“ (1945-1949) vertrat weiterhin die bürgerlichen Werte, „*Válasz*“ (1946-1949), welche auch schon zwischen den Jahren 1934 und 1938 existierte, stand weiterhin für die bürgerliche Schriftstellerbewegung, die Zeitung „*Újhold*“ (1946-1948) stand für jene jungen Schriftsteller_innen, welche die Richtung von Mihály Babits vertraten. Die Zeitschrift „*Csillag*“ (1947-1956) konzipierte sich im marxistischen Sinne, bis die „*Vigília*“ sich rund um den Katholizismus positionierte und die Zeitschrift „*Kortárs*“ (1947-1948) im Sinne von Lajos Kassák ein Forum für die literarischen Kreise bildete.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 202.

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 207-208.

¹⁰⁹ Vgl. **SULINET TUDÁSBÁZIS: A magyar irodalom 1945 és 1980 között - Bevezetés | Irodalom - 12. osztály.** Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-1945-utani-nemzedekkek/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-bevezetes>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

Danach kam es zu einer Wende, die sozialistische Literatur erkämpfte sich schön langsam zu der alleinigen bestimmenden Stilrichtung. Das literarische Leben wird zentralisiert. Die sozialistische Politik bestimmt alle Bereiche des Lebens, auch die Kultur wird von ihr beeinflusst. Die Themen, worüber man schreiben durfte, wurden vorgeschrieben. Die Planwirtschaft wurde auch für die Literatur bestimmend. Dank dessen, werden viele Schriftsteller_innen aus dem offiziellen literarischen Leben ausgeschlossen, wie z.B. Lőrinc Szabó, László Németh, Sándor Weöres, Iván Mándy, Miklós Mészöly, János Pilinszky und noch viele andere. Sie konnten sich nur mehr mit dem Verfassen von Kinder und Jugendliteratur und Übersetzungen ihr Geld verdienen. Einige mussten aber komplett schweigen, wie Lajos Kassák, János Kodolányi, István Sinka oder sie haben selber entschieden, dass sie schweigen. Gyula Illyés wählte auch den Weg des Schweigens, ab 1956 gab er kein neues Gedichtband mehr heraus. Die Politik bestimmte die Aufgaben der Literatur und beurteilte welches Werk weshalb gut bzw. schlecht war. Ab 1953 waren die Regelungen nicht mehr so streng, aber im Jahre 1958 sagte eine Parteibestimmung noch aus, wenn es keine starke Parteiführung und keine staatliche Führung gäbe, würde es auch keine sozialistische Kultur geben und der reaktionären Sichtweise der Bourgeoisie würde auf dieser Weise freier Lauf gewährt. Die strengen Regelungen wurden bis zu den 1990er Jahren aufrechterhalten, aber in den 1980er Jahren wurden die Regelungen nicht mehr ganz so streng kontrolliert und gewisse Lockerungen waren auch in den anderen Lebensbereichen spürbar.¹¹⁰

Bis zu diesem Zeitpunkt war aber die Kulturpolitik von den „Drei T-s“ bestimmt. Das bedeutete, dass die Werke in drei große Gruppen eingeteilt wurden, „*támogatott*“ vom Staat unterstützt, „*tűrt*“ vom Staat geduldet und „*tiltott*“ vom Staat verboten. Diese Einteilung wurde sehr lange auch für die jeweiligen Schriftsteller_innen verwendet, erst ab den 1970er Jahren wurden die einzelnen Werke und die Schriftsteller_innen extra behandelt und beurteilt. Die Liste der unterstützten Werke wurde natürlich von Zeit zu Zeit laufend verändert. In den 1950er Jahren wurden nur die schematischen Werke der sozialistischen Künstler_innen bzw. Schriftsteller_innen wertgeschätzt und erst gegen Ende der sozialistischen Ära bestand die Möglichkeit, dass auch die bürgerlichen Schriftsteller_innen geehrt werden konnten, indem sie beispielsweise den Kossuth-Preis verliehen bekamen. Die vom Staat geduldeten Werke

¹¹⁰ Vgl. Ebenda.

durften nur in einem sehr engen Kreis erscheinen und die Theaterstücke wurden nach einigen Aufführungen von dem Programm genommen. Prinzipiell wurde von jedem Kulturprodukt ein Nutzen für die Politik bzw. dem Staat verlangt. So konnte es vorkommen, dass in der Schule Jahre lang solche Autor_innen unterrichtet wurden, die rein nur aus politischem Sinne als wertvoll betrachtet wurden, wiederum aber nur einen geringen kulturellen Wert verkörperten.¹¹¹

Die Jahre nach 1948 waren zu Gunst der realistischen Werke, aus der Vergangenheit wurden Werke, welche in diese Stilrichtung gegangen sind, herausgehoben. Babits, Kosztolányi und Krúdy erlangten erst ab den 1970er Jahren in der literarischen Szene ihren wohl verdienten Platz. Die inneren Geschehnisse bzw. Vorgänge der Literatur konnten aber von der Politik nicht langfristig beeinflusst werden. In der Dichtung entfalteten sich bereits in den 1950er Jahren monumentale Veränderungen was die poetische Sichtweise angeht. Als erstes kann sich die Dichtung von Sándor Weöres entfalten, natürlich erst fern von der Öffentlichkeit. Damals konnte sich auch die visionäre-symbolistische-mythische Dichtung entfalten, dessen Wegbereiter Ferenc Juhász und László Nagy waren. Ebenso konnte die sachlich-abstrakte-objektive Lira erst nach den Jahren 1956 Fuß fassen. Ágnes Nemes Nagy und János Pilinszky waren ihre ersten Vertreter, sowie auch andere aus dem Kreis der Zeitschrift „Újhold“. Diese komplett entgegengesetzten Stilrichtungen verändern den gesamten Horizont der ungarischen Dichtung, man darf auch die Tendenzen der Weltliteratur nicht vergessen. Diese massiven Veränderungen konnten auch noch die ältere Generation der Schriftsteller_innen beeinflussen, denke man nur an Gyula Illyés oder István Vas.¹¹²

Die Politik war gezwungen mit der Dichtung nicht so streng umzugehen als mit der Epik oder dem Drama. So konnte es geschehen, dass es zwar auch schon im Fall der letzten Beiden in den 1950er Jahren frühe innovative und neue Sichtweisen verfolgende Bestrebungen erschienen sind, diese aber am Rand verdrängt geblieben sind und ihre Wirkungen so nur später ausüben konnten. Beispielweise der Roman von Géza Ottlik,

¹¹¹ Vgl. Ebenda.

¹¹² Vgl. **SULINET TUDÁSBÁZIS: Ábrázolásmódok a műfajokban | Irodalom - 12. osztály.** Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-1945-utani-nemzedek/abrazolasmodok-a-mufajokban>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

die Prosa von Iván Mándy und Miklós Mészöly. Die Epik und das Drama konnten erst viel langsamer und überhaupt in kleineren Schritten ihre spätere Vielseitigkeit erlangen. Neben den bereits genannten Personen ist die innovative Arbeit von Tibor Déry, Imre Sarkadi, Ferenc Sánta und István Örkény zu erwähnen. Jedenfalls können die 1960er Jahre als das Jahrzehnt des Erwachsenwerdens sowohl der ungarischen Prosa als auch des Dramas betrachtet werden. Der Realismus wird bestimmend, sowie auch die Reflexion, weiterst tritt die exakte Beschreibung der Geschehnisse in den Hintergrund und neben der allwissenden Erzählperspektive erscheinen auch neue.¹¹³

Die Literatur nach den 1945er Jahre kann man auch in verschiedene Generationen der Schriftsteller_innen einteilen. Es gibt die sog. „weiterlebenden“ Generationen, wie die „*Nyugat*“ Generation, genauer gesagt ist das die zweite bzw. die dritte Generation des Jahrhunderts und es gab auch noch vereinzelt Schriftsteller_innen aus der ersten Generation. Die neu auftretende Generation ab dem Jahre 1945 teilte sich schon sehr früh in zwei große Gruppen: in die „*fényes szelek*“/„*helle Winde*“, welche eine sozialistische Sichtweise vertraten und in die bürgerlichen „*újholdasok*“. Diese Tatsache ist auch der Literaturpolitik zu verdanken. Diese im Grunde zweipolige Generation schuf in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren zahlreiche wichtige Lebenswerke, welche schon aus literaturgeschichtlicher Sichtweise anerkannt werden konnten. Auch Schriftsteller_innen, die ihre Tätigkeit ab 1956 begonnen hatten, erschufen herausragende Werke, von denen man schon damals gewusst hatte, dass sie auch für die nachkommenden Generationen wichtig sein werden. Was die literarische Epoche zwischen 1945 und 1980 betrifft, kann man auch festhalten, dass auch diese sehr reich an vorzüglichen Schriftsteller_innen und ihren Werken war. Trotz der determinierten politischen Lage, haben Autor_innen der Reihe nach beeindruckende Lebenswerke erschaffen. Obwohl die Literatur an der Oberfläche eintönig ausgeschaut hatte, war das lange nicht der Fall, in Wirklichkeit konnte die ungarische Literatur ihre Mehrstimmigkeit behalten und konnte sowohl die universellen als auch den nationalen Ansprüchen gerecht werden.¹¹⁴

¹¹³ Vgl. Ebenda.

¹¹⁴ Vgl. **SULINET TUDÁSBÁZIS**: *Nemzedékek a magyar irodalomban 1945 után* | *Irodalom - 12. osztály*. Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-1945-utani-nemzedekkek/nemzedekkek-a-magyar-irodalomban-1945-utan>. Letzter Zugriff am: 10.06.2020.

Nach der langsamen Milderung des ideologischen Zwanges, welcher von Seiten der kommunistischen Regierung seit 1948 auf das kulturelle Leben ausgeübt wurde, konnte sich die Literatur in gewisser Weise bis zum Ende der 1960er Jahren erholen. Die erschienenen Werke und Ihre Rezeption übertrafen eindeutig das Niveau der 1950er Jahre. In dieser Zeit war nur die Literatur in der Lage, meistens durch ihre parabelhafte Ausdrucksweise, die nach der Revolution von 1956 die aktuelle soziale Lage und die moralischen Fragen zu thematisieren. In dieser Zeit kam es zu einem erneuten Aufleben der literarischen Soziographie (Sándor Csoóri: „*Tudósítás a toronyból*“/„*Bericht aus dem Turm*“ 1963; Gyula Csák: „*Mélytengeri áramlás*“/„*Tiefseeströmung*“ 1963; András Sütő: „*Anyám könnyű álmat ígér*“/„*Meine Mutter verspricht einen leichten Traum*“), der autobiographischen Erzählung (Gyula Illyés: „*Ebéd a kastélyban*“ 1962/„*Mittagessen im Schloß*“ 1969 übersetzt von G. Engl), der literarischen Reportage (Ferenc Sánta: „*Húsz óra*“/„*Zwanzig Stunden*“ 1964) und der erneuerten moralisch-historischen Parabel (Imre Sarkadi: „*A gyáva*“/„*Der Feigling*“ 1961; Ferenc Sánta: „*Az ötödik Pecset*“ 1963/„*Das fünfte Siegel*“ 1985 übersetzt von A. Csongár). Nach einer politisch-ideologische Filterung durfte ein Teil der früher verbotenen Werke wieder gelesen werden, diese waren hauptsächlich Werke der bürgerlichen literarischen Tradition der Zwischenkriegszeit, z.B. von Mihály Babits oder Dezső Kosztolányi. Ab Mitte der 1960er Jahren durften auch Werke westlicher Autoren, wie Kafka oder Hemingway erscheinen, allerdings mit ideologischen Kommentaren. Die Kulturpolitik im Kádár-Regime war bemüht die literarische Öffentlichkeit in ein elastischeres ideologisches System zu fassen, man verzichtete auf die ästhetische Doktrin des sozialistischen Realismus. Zu dieser Zeit waren Lesungen in der eingeschränkten gesellschaftlichen Öffentlichkeit wichtige Ereignisse.¹¹⁵

Langsam aber sicher konnte sich der ungarische literarische Diskurs entfalten. Nach Jahrzehnter Isolierung konnten Werke von András Sütő und István Szilágyi aus Rumänien und Werke von Nándor Gion aus Jugoslawien erscheinen, und es wurde den Leser_innen bewusst, dass es auch außerhalb der Grenzen Ungarns ungarische

¹¹⁵ Vgl. SZIRÁK, Péter: *VIII.A Im Sog des Schrifttextes. Der literalistic turn in der ungarischen Nachmoderne ab 1960/1970*. In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.502/9783110241105.502.pdf>. Letzter Zugriff am: 16.02.2020, S. 502–554, hier S. 502-503.

Literatur, Kultur bzw. Bevölkerung existierten. Es kam zur Erweiterung des Genrerepertoires. Der Roman „*G. A. úr X.ben*“ aus 1966 von Tibor Déry weist die Struktur der Gegen Utopien auf. István Örkány erneuerte die Muster der Erzählungen von Dezső Kosztolányi und Sándor Márai. Mit seinen Kurzgeschichten, den „*Minutennovellen*“ ebnet er den Weg schon für die postmodernen Kurzgeschichten.¹¹⁶

Die jungen Autor_innen widersetzten sich der Verhandlung mit der politischen Macht und den politischen und sozialen Aufgaben der Literatur. Sie wollten sich nur der Schriftkunst widmen. Zu diesem Kreis gehörte z.B. Péter Lengyel, Péter Nádas und auch Péter Esterházy. So konnte in den 1970er und 1980er Jahren eine bedeutende Wende in der ungarischen Literatur entstehen, welche auch als Prosawende bezeichnet werden kann. Die Literaturwissenschaft, wie es auch Péter Szirák und Christina Kunze schreibt, sehen sie den Höhepunkt dieser Wende im Jahr 1986, als die postmodernen Werke von Péter Esterházy („*Bevezetés a szépirodalomba*“/„*Einführung in die schöne Literatur*“) und von Péter Nádas („*Emlékiratok könyve*“/„*Buch der Erinnerung*“) erschienen. Das Gedächtnis der ungarischen Erzählprosa wurde durch den erneuerten Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart in einen neuen Zusammenhang gestellt. Die wichtigsten Wirkungsfaktoren der Prosawende waren die Simultaneität, die imaginäre Variation der Raum- und Zeitverhältnisse und die häufigen Brüche in den Erzählprozessen. Der Werthorizont wird zu einem bestimmenden Faktor, welcher durch die Persönlichkeiten der zeitgenössischen ungarischen Erzählprosa (Géza Ottlik, Miklós Mészöly, Péter Nádas, Péter Esterházy, Imre Kertész) geschaffen wurde. Dies bestimmt auch heutzutage die wesentlichen Interpretationsstrategien der Prosa. Szirák ist der Meinung, dass die ungarische Literatur ihren politisch-kulturellen Freiheitskampf schon in den 1970er und 1980er Jahren ausgefochten hatte und somit ihre Autonomie zurückgewinnen konnte. Die politische Wende von 1989/90 hatte auf die Literatur keinen wesentlichen Einfluss mehr, diese löste eine grundlegende Umgestaltung des diskursiven Raumes aus, die Umgebung des Literatursystems veränderten sich.¹¹⁷ Die Umgestaltung der Literatur begann schon lange davor, mit Hilfe unserer herausragenden Autor_innen, die sich der Macht nicht fügen wollten.

¹¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 503-504.

¹¹⁷ Vgl. Ebenda, S. 504-506; Vgl. **KUNZE, Christina**: *Literatur aus Ungarn*. In: OST-WEST. Europäische Perspektiven (OWEP) (2007), 2. Heft. Verfügbar unter: <https://www.owep.de/artikel/601-literatur-aus-ungarn>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020, S. 141–148.

5.4 Die Autoren und ihre Werke

In diesem Kapitel werden zu Beginn immer zuerst die Autoren vorgestellt, dem folgt anschließend eine Beschreibung der zu analysierenden Werke. Dabei werden einige als relevant erscheinende Aspekte aus der bisher veröffentlichten Forschungsliteratur beschrieben.

5.4.1 Imre Kertész

Imre Kertész ist am 9. November 1929 in Budapest in einer assimilierten jüdischen Familie geboren und am 31. März 2016 in Budapest gestorben. Er ist als Schriftsteller, Essayist und Übersetzer tätig. Im Jahre 1944 wurde er nach Auschwitz deportiert, dann nach Buchenwald und Zeitz, einem kleinen Nebenlager von Buchenwald, gebracht. Damals war er 15 Jahre alt. Sein Vater war damals schon in einer Gruppe von Zwangsarbeitern und er kam im Laufe eines Gewaltmarsches ums Leben. Die Großeltern mütterlicherseits und die Eltern der ersten Frau wurden von den Nationalsozialisten ermordet. Die Großeltern väterlicherseits wurden zwangsweise umgesiedelt und sind unter der Herrschaft von Mátyás Rákosi gestorben. Kertész wurde 1945 in Buchenwald befreit. Er kehrte nach Budapest zurück, wo er anfangs als Hilfsarbeiter tätig war. Er diente aber auch zwei Jahre lang im ungarischen Heer.¹¹⁸ 1948 legte er das Abitur ab. Nachher arbeitete er als Journalist, bis er 1951 von der kommunistischen Leitung entlassen wurde. Seit 1953 war er Verfasser von Libretti und Übersetzer deutscher literarischer sowie philosophischer Klassiker. Er übersetzte Werke von Nietzsche, Hofmannsthal und Wittgenstein. Zwischen den Jahren 1963 und 1973 arbeitete er an seinem ersten Roman „*Sorstalanság*“, welcher auch ins Deutsche übersetzt wurde. Die deutsche Übersetzung hat sogar zwei Varianten was den Titel betrifft „*Roman eines Schicksallosen*“ und „*Mensch ohne Schicksal*“. Der Roman erscheint schlussendlich 1975, dem folgt ein anderer im Jahre 1988 „*A kudarc (Fiasko)*“. Erst gegen Ende der 1980er Jahre erreichte Kertész eine große Anerkennung in Ungarn und auch in den internationalen literarischen Kreisen. 1990 erschien sein nächstes Werk mit dem Titel „*Kaddis a meg nem született gyermekért*“, auf Deutsch

¹¹⁸ .Vgl. ROSENFELD, Alvin H.: *Das Ende des Holocaust*. 1. Ausgabe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015. Verfügbar unter: <https://www-vr-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/doi/book/10.13109/9783666540424>, S. 206-207

„*Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*“. Diese 3 Werke werden als Tetralogie bezeichnet, in denen auch die Hauptfigur György Köves vom „*Roman eines Schicksallosen*“ erneut vorkommt. Als abschließendes Werk der Tetralogie wird der Roman „*Felszámolás*“ aus dem Jahre 2003 betrachtet.¹¹⁹ Zum Schreiben dieses Werks erhielt Kertész 2002/2003 ein Stipendium vom Wissenschaftskolleg zu Berlin, das sowohl literarische und als auch interdisziplinäre Forschungen unterstützt.¹²⁰

Kertész schrieb auch Erzählungen, wie z.B. „*A nyomkereső*“ 1977 oder „*Az angol lobogó*“ 1991, diese sind in Erzählbänden zu finden. Das Werk „*A Gályanapló*“ 1992 ist ein Tagebuch, welches die Jahre zwischen 1961 und 1991 behandeln. „*A változás krónikája*“ 1997 enthalten die Aufzeichnung des Autors zwischen dem Zeitintervall 1991 und 1995. Seine Vorträge und Essays hat er in 3 Bänden zusammengefasst: „*A holocaust mint kultúra*“ 1993, „*A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*“ 1998 und „*A száműzött nyelv*“ 2001.¹²¹

Ab den 1980er Jahren erhielt er zahlreiche ungarische sowie auch internationale Ankerkennungen bzw. Auszeichnungen wie z.B. den József Attila-Preis, den Kossuth-Preis, 1995 den Brandenburgischen Literaturpreis, 2000 den Herder-Preis und 2002 erhielt er die höchste Auszeichnung, den literarischen Nobel-Preis, als erster ungarischer Autor.¹²² Von der Schwedischen Akademie erfolgte folgende Begründung: „*egy írói munkásságért, amely az egyén sérülékeny tapasztalatának szószólója a történelem barbár önkényével szemben*“.¹²³ Diese Worte drücken äußerst zutreffend den Verdienst von Kertész literarischer Tätigkeit aus.

¹¹⁹ .Vgl. **KULCSÁR SZABÓ, Ernő**: *Biogramme*. In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.629/9783110241105.629.pdf>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020, S. 629–645, hier S. 635; Vgl. **SULINET TUDÁSBÁZIS**: *Kertész Imre - Életrajz, pályakép; Sorstalanság | Irodalom - 12. osztály*. Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/kerteszmre/kerteszmre-élettrajz-palyakép-sortalanság>. Letzter Zugriff am: 10.06.2020

¹²⁰ .Vgl. **HORVÁTH, Péter**: *Kertész Imre német fogadtatástörténete. (Kutatási beszámoló, Berlin 2013, Collegium Hungaricum)*. Verfügbar unter: [http://www.balassiintezet.hu/attachments/article/562/Kerteszm%20Imre%20nemmet%20fogadtatortenet%20\(Horvath%20Peter\).pdf](http://www.balassiintezet.hu/attachments/article/562/Kerteszm%20Imre%20nemmet%20fogadtatortenet%20(Horvath%20Peter).pdf). Letzter Zugriff am: 15.02.2020, S. 3

¹²¹ Vgl. Sulinet Tudásbázis (2020) (wie Anm. 119).

¹²² Vgl. Kulcsár Szabó (2013) (wie Anm. 119), S. 635; Vgl. Sulinet Tudásbázis (2020) (wie Anm. 119); Vgl. Szirák (2013) (wie Anm. 115), S. 531.

¹²³ Sulinet Tudásbázis (2020) (wie Anm. 119).

Unglücklicherweise lebte Kertész unter zwei Diktaturen, einmal unter der von den Nazis besetzten Ungarn und in der Nachkriegszeit unter dem kommunistischen Regime Ungarns.¹²⁴ Diese Erfahrungen prägten sein ganzes Leben, denn in seinen wichtigsten Werken thematisierte er das Leid, welches dem Individuum durch die totalitären Systeme zugefügt wird. Er versuchte dieses Leid zu erläutern und bloßzustellen.¹²⁵ Auch nach seiner Befreiung war er nicht frei, wie auch das Volk unter dem er sein Leben geführt hatte. Wahrscheinlich konnte er deshalb so herausragende literarische Werke erschaffen.

Péter Horváth untersuchte 2013 die Rezeptionen von Imre Kertész im deutschen Sprachraum und er kam zum Schluss, dass es an einer internationalen Zusammenarbeit mangelt, da die ungarischen Rezeptionen Großteils leider nicht auf die deutschen Rezeptionen des Autors eine Beziehung herstellen würden. Dies sei ein großer Fehler, denn im Ausland seien zahlreiche herausragende Arbeiten zum Lebenswerk von Kertész entstanden, die vielleicht auch einen neuen Blickwinkel in die ungarischen Rezeptionen des Autors bringen könnten.¹²⁶

Eine ausführliche Bibliographie zu den Werken von Imre Kertész ist auf der Seite der *Petőfi Irodalmi Múzeum*¹²⁷ zu finden, wo auch zahlreiche Informationen, Fotos, Handschriften bzw. auch Audiodateien zu finden sind. Abschließend kann man festhalten, dass auch im ungarischen Raum dem Autor Kertész eine immer größer werdende Bedeutung zugeschrieben wird. Ein Zeichen dafür ist auch das *Imre Kertész Intézet*¹²⁸, welches im Jahr 2017 ins Leben gerufen wurde, um den Nachlass des Autors zu verwalten.

¹²⁴ Vgl. Rosenfeld (2015) (wie Anm. 118), S. 205.

¹²⁵ Vgl. Ebenda, S. 206.

¹²⁶ Vgl. Horváth (2013) (wie Anm. 120), S. 11-12.

¹²⁷ Vgl. **PETŐFI IRODALMI MÚZEUM: Kertész Imre | Bibliográfia.** Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/kertes-z-imre#bibliografia>. Letzter Zugriff am: 13.11.2020.

¹²⁸ Vgl. **KERTÉSZ IMRE INTÉZET: Kertész Intézet – Bemutakozás.** Verfügbar unter: <https://www.kertes-zintezet.hu/bemutakozas>. Letzter Zugriff am: 13.11.2020.

5.4.2 Roman eines Schicksallosen

„Heute wissen wir: das Überleben ist nicht nur das persönliche Problem der Überlebenden, der lange dunkle Schatten des Holocaust legt sich über die gesamte Zivilisation, in der er geschah und die mit der Last und den Folgen des Geschehen weiterleben muß [sic!]“, schreibt Imre Kertész in seinem Essay Der Holocaust als Kultur.¹²⁹

Dieses Zitat drückt aus, wie sich der Holocaust in den Alltag der Überlebenden, aber auch der anderen Menschen einschlich und das Leben veränderte. Imre Kertész gehörte zu den Holocaustüberlebenden und zehn Jahre nach seiner Befreiung aus dem Konzentrationslager entschied er sich dafür, ein Buch darüber zu schreiben. In seinem Roman „*Fiasko*“ begründete er sein Vorhaben mit folgenden Worten:

„Vielleicht fing ich an zu schreiben, um mich an der Welt zu rächen... In der Darstellung liegt schließlich eine Macht, in der sich der Aggressionstrieb für einen Augenblick legen, die einen Ausgleich, einen Übergangsfrieden erzeugen kann..., ich wollte aus einem Bezeichneten zu einem werden, der bezeichnet.“¹³⁰

Kertész bestätigt hier mit seinen Worten die schon am Anfang der Arbeit, in Kapitel 3 behandelten Behauptungen, dass die Literatur durchaus bei der Überwindung und Aufarbeitung der überlebten Traumata behilflich sein kann. Kertész entschied sich schlussendlich dazu, sich dem Trauma zu stellen und es mit Hilfe der schriftstellerischen Tätigkeit zu thematisieren und es auf diese Weise einerseits für die Nachwelt festzuhalten, andererseits für sich selber mit diesem Kapitel seines Lebens abschließen zu können.

Er wählte eine äußerst ungewöhnliche und provokante Erzählweise die Geschehnisse über Auschwitz seinen Leser_innen mitzuteilen. Im „*Roman eines Schicksallosen*“ berichtet ein vierzehnjähriger Junge, Gyurka Köves, wie er ins KZ verschleppt wurde, von der Ankunft ins Lager, von der Einteilung der Häftlinge hin bis zu den Prozeduren der Menschenvernichtung. Der Junge berichtet über diese ungewöhnlichen Ereignisse äußerst sachlich, er akzeptiert die Verhältnisse im Lager und findet diese als selbstverständlich. Er bewundert sogar die Organisiertheit des Lagers und der deutschen Soldaten. Eben in dieser Tatsache sahen die

¹²⁹ JANNI, Magdolna: *Vorwort*. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 13-15, hier S. 13.

¹³⁰ Ebenda, S. 13.

Literaturkritiker_innen die Schwierigkeit der Rezeption des Werks, sei es in Ungarn oder in internationalen Kreisen. Zudem lässt Kertész keine Identifikation mit der Hauptfigur zu, es wird auch kein Mitleid zugelassen. Weiters nimmt der Autor die Rolle des Zeitzeugen nicht an, was auf die Leser_innen auch irritierend wirken kann. Er selber betrachtet das Werk als keinen autobiographischen Roman.¹³¹

Durch die bewusste Wahl der Erzählperspektive, des eines scheinbar naiven Jungens, drückt die kindliche Unbefangenheit des Erzählers zugleich die bittere Ironie des Autors aus. Stilistisch verstärkt das Ganze Kertész indem die Hauptfigur seiner Erzählung immer wieder Zugeständnisse einer logischen Akzeptanz einbringt, wie z.B. „das sehe ich ein“; „das fand ich auch verständlich“ oder die häufige Verwendung des Wortes „natürlich“, vor allem in solchen Situationen, die eigentlich nur aus der Täter Perspektive als selbstverständlich gesehen werden können, nicht aber aus der Perspektive der Häftlinge. Auf diese Art und Weise verstärkt Kertész die Unmenschlichkeit der Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten. Der Protagonist will die Gräueltaten des KZ's zuerst gar nicht wahrnehmen, er nimmt anfangs alles wortlos hin, er fügt sich, er analysiert stattdessen die Ereignisse und sucht den Sinn und die dahinter steckende Logik.¹³²

Péter Szirák behauptet, dass man aus den Erläuterungen von Kertész zu seinem Werk herausnehmen kann, dass die wichtigste Voraussetzung für den Autor das Auffinden einer geeigneten Sprache war, welche als ein geeignetes Medium zur Inszenierung von Auschwitz und seinen Geschehnissen als passend erscheint. Szirák meint, dass es Kertész nicht darum ginge Auschwitz authentisch darzustellen, sondern er wollte eine Perspektive erschaffen, von der aus die Leser_innen ihr Verhältnis zum Holocaust überprüfen könnten, den Sinn oder die Sinnlosigkeit der Geschehnisse neu denken könnten und sogleich auch neue Möglichkeiten ihrer Deutung eröffnet werden könnten.¹³³ Auch Ágnes Proksza ist der Meinung, dass Kertész die semantische Invarianz der Sprache aufzulösen versuchte, um so einen geeigneten Wortschatz für

¹³¹ Vgl. Ebenda, S. 14-15; Vgl. Szirák (2013) (wie Anm. 115), S. 529.

¹³² Vgl. Janni (2004) (wie Anm. 129), S. 14.

¹³³ Vgl. **SZIRÁK, Péter**: *Die Bewahrung des Unverständlichen*. Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen. Aus dem Ungarischen von Karl Vajda. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 17-66, hier S. 17.

seinen Roman erschaffen zu können. Laut Proksza strebte Kertész um eine durchgängig in sich konsequente Sprache zu erschaffen, die die Regeln des Tonfalls und Stils der belletristischen und nicht-belletristischen Texte zum Thema Auschwitz über den Haufen wirft. So kann er die früheren Schemata der tragischen Welt des Lagers umstoßen, denn er verzichtet auf die Klage und auch auf den Gesichtspunkt des Opfers.¹³⁴

Szirák sieht im Fall des Werks „*Roman eines Schicksallosen*“ eine Tagebuchperspektive in der Erzählung der Ereignisse, da der Erzähler den Anschein erwecken würde, dass er die Geschehnisse dann, oder nahezu dann festgehalten habe, als sich diese begeben hätten. Auch die notwendigerweise nachzeitige Erzählung würde eine Gleichzeitigkeit simulieren. Außerdem verfüge der erzählende Protagonist nicht über die Fähigkeit, die Kluft zwischen Erwartung und Erfahrung im Nachhinein überbrücken zu können. Der Gebrauch einer Quasi-Gegenwart würde nach Szirák den Horizont des nachträglichen Wissens ausschalten und würde dem Protagonisten die Erfahrung einer historischen Sukzessivität vorschreiben. Diese Art und Weise des Erzählens kodiere auch eine Leser_innenrolle, welche die Leser_innen ohne ideologische Überlegungen in den Mechanismus von Auschwitz einführen würde. Diese Tagebuchperspektive ähnelt laut Szirák den erzähltechnischen Lösungen von Albert Camus‘ „*Der Fremde*“ oder Miklós Mézöly „*Saulus*“.¹³⁵ Gleich der erste Satz des Romans bekräftigt diese Aussage: „*Heute war ich nicht in der Schule*“ oder „*Ich war heute morgen ziemlich müde*“,¹³⁶ in den ersten Kapiteln des Buches gibt es zahlreiche Hinweise auf die Erzählperspektive und auf den temporalen Status des Erzählers. Der Erzähler-Protagonist schildert auch Auschwitz nicht aus einer Perspektive mit nachträglichem Wissensstand, laut Szirák wird eine kindliche pseudo-naive Perspektive verwendet. Gyurka Köves behält diese naive perspektive lange bei, er muss alles selber am eigenen Leib und mit eigenen Augen erfahren, dass er eine Bedeutung zu den

¹³⁴ Vgl. **PROKSZA, Ágnes**: *Entscheidung und Urteil. Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen. (Döntés és Ítélet. Kertész Imre: Sorstalanság)*. Aus dem Ungarischen von Éva Zádor. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 139-164, hier S. 157; Vgl. **FÖLDÉNYI, László F.**: *Große Wahrhaftigkeit. Roman eines Schicksallosen von Imre Kertész*. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 103-115, hier S. 105.

¹³⁵ Vgl. Szirák (2004) (wie Anm. 133), S. 37.

¹³⁶ Kertész (2012) (wie Anm. 2), S. 2.

Bezeichnungen zuordnen kann. Er dachte zuerst, dass das Krematorium eine Lederfabrik sei.¹³⁷

Szirák befasste sich auch mit dem Zusammenhang des Holocaust-Diskurses und dem Roman eines Schicksallosen. Neben den Aussagen der Augenzeugen, tauchten die betont nachträglichen fiktiven Erinnerungen, mit unterschiedlichen narrativen Schemata auf und es erschienen auch die verschiedenen Perspektiven. Primo Levi, Jean Améry, Tadeusz Borowsky, Jorge Semprun und Imre Kertész haben als Überlebende sich dafür entschieden, dass sie ihre eigenen Erfahrungen mit bzw. durch die Medien der Literatur veröffentlichen. Einige Autoren aber hätten sich der Thematik auf einer schöpferischen Weise genähert, wie Paul Celan, János Pilinszky oder Steven Spielberg. Der Film „*Schindlers Liste*“¹³⁸ aus dem Jahre 1993 hatte einen Mythos erschaffen, der etliche Fragen des Holocaust, wie z.B. den Widerstand, das Überleben oder das Problem der Trennlinie zwischen Opfern und Tätern, ohne es absichtlich zu wollen, neutralisiert hatte. Auch Roberto Benignis Film „*Das Leben ist schön*“¹³⁹ aus 1997 widmet sich dem Thema des historischen Vergessens in einer tragikomisch-melodramatischen Perspektive. Art Spiegelmann näherte sich aus einer ganz anderen Perspektive dem Thema. Sein Werk „*Maus*“ mit dem Untertitel „*Die Geschichte eines Überlebenden*“¹⁴⁰ aus 1980 schildert die Geschehnisse in Form einer Tierfabel, die Ereignisse des Holocaust werden in Form von einem schwarzweißen Comic erzählt, indem die Deutschen als Katzen, die Juden als Mäuse und die Polen als Schweine dargestellt werden. Eben dieses Multiplizieren der grundsätzlichen Fragen des Holocaust-Diskurses wirft das Dilemma der Singularität und der Undarstellbarkeit, aber auch der Verstehbarkeit durch die anderen auf.¹⁴¹

¹³⁷ Vgl. Szirák (2004) (wie Anm. 133), S. 39-41.

¹³⁸ **STEVEN, Spielberg:** *Schindlers Liste. Schindler's List* 1993. Der Film „Schindlers Liste“ stammt aus dem Jahre 1993 und erzählt die Geschichte von Oskar Schindler, der in seiner Fabrik zahlreiche Juden beschäftigte und ihnen das Leben zu retten versuchte. Spielberg hat das Buch von Thomas Keneally gelesen und anhand dessen entstand die Grundidee des Films, welcher auch zahlreiche Preise gewonnen hatte. Vgl. Port.hu. Schindler listája. Verfügbar unter: <https://port.hu/adatlap/film/tv/schindler-listaja-schindlers-list/movie-2180> Letzter Zugriff am: 16.10.2020.

¹³⁹ **BENIGNI, Roberto:** *Das Leben ist schön. La vita e bella* 1999.

¹⁴⁰ **SPIEGELMAN, Art:** *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden*. 11. Ausgabe. Fischer, Bd. 18094, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2017.

¹⁴¹ Vgl. Szirák (2004) (wie Anm. 133), S. 45-48.

Szirák ist der Meinung, dass der ästhetischen, literarischen Vermittlung des Holocaust eine wichtige Rolle zukommen würde, denn die historische Narrative bleibe notwendigerweise partikular und würde teilweise mit moralischen, politischen und ideologischen Zusammenhängen der Gegenwart aufgeladen und somit würde es das kulturelle Gedächtnis instrumentalisieren und die Erinnerung erschweren. Gerade durch die ästhetische Erfahrung kann man die Grenzen des Verstehens überschreiten und Nicht-Erlebtes vorstellbar und begreifbar machen. Die ideologischen Bindungen werden aufgelockert. Auch Kertész gehöre zu den Mitgestaltern des Holocaust-Diskurses, denn nach Szirák widmete er jedes seiner Werke der Erhaltung der Erinnerung.¹⁴² Kertész formuliert dies folgendermaßen: „*Vom Holocaust, dieser unfaßbaren [sic!] und unüberblickbaren Wirklichkeit, können wir uns allein mit Hilfe der ästhetischen Einbildungskraft eine wahrhafte Vorstellung machen.*“¹⁴³ Dies gelang ihm allerdings mit seinem herausragenden Werk „*Roman eines Schicksallosen*“.

Szirák sieht im Werk eine Art des Bildungs- bzw. Entwicklungsromans, denn die Hauptfigur könne Auschwitz nicht realistisch schildern, da er weder das dazu benötigte sprachliche Repertoire noch die nötige Perspektive besitze, er erscheint als ein Teilnehmer eines Lernprozesses, der völlig unvorbereitet ist und folglich keine Kontinuität zwischen Erwartung und Erfahrung, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Gegenwart und Zukunft herzustellen im Stande ist. Bedeutend am Roman ist, dass die primären Erfahrungen von György Köves wegen der fiktiven Verdrängung der Perspektive eines nachträglichen Wissens erst aufgrund des simultanen Wissens der Erlebnisvergangenheit nach und nach gedeutet werden können. Nach der Rückkehr aus dem Lager ist für die Hauptfigur eine Sinngebung im Nachhinein inakzeptabel.¹⁴⁴

Gerade durch diese Stilmittel (Tagebuchperspektive, Entwicklungsroman, viele Zitate, direkte Rede, naive-kindliche Perspektive) erreicht Kertész eine empörende bzw. schockierende Reaktion bei den Leser_innen des Buches, die ja weitaus mehr über

¹⁴² Vgl. Ebenda, S. 49-50.

¹⁴³ **KERTÉSZ, Imre:** *Ein langer, dunkler Schatten.* In: I. Kertész (Hrsg.): *Eine Gedankenlänge Stille,* während das Erschießungskommando neu lädt., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, hier S. 85.

¹⁴⁴ Vgl. Szirák (2004) (wie Anm. 133), S. 55-57; Vgl. **SZEGEDY-MASZÁK, Mihály:** *Der Außenstehende und der Betroffene: Die Ironie des Verstehens.* Aus dem Ungarischen von Karl Vajda. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész,* Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 127-138, hier S. 131.

Auschwitz und seiner Vernichtungsmaschinerie wissen. Kertész will auf diese Art und Weise die Ausweglosigkeit oder nennen wir es Schicksallosigkeit, in Erinnerung behalten.

An einer anderen Stelle nennt Szirák das Werk von Kertész *„eine Anklageschrift gegen das Vergessen, drei Jahrzehnte nach der Verschleppung und Vernichtung der meisten ungarischen Juden.“*¹⁴⁵ Es problematisiere nicht nur das Verhältnis zwischen dem Geschehensein und dem Gedächtnis, sondern auch das Verhältnis des sich erinnernden Ichs zu seinem eigenen Gedächtnis und zeige so eine breite Streuung der Identität des sich Erinnernden in der Zeit. Dieses Merkmal verbindet Szirák mit der Zeitbetrachtung von Thomas Manns *„Zauberberg“*, mit William James' *„Bewusstseinsstrom“* und Bergsons *„Dauer“*. Er sieht aber auch Einflüsse von Géza Ottlik, insbesondere seines Werkes *„Iskola a határon“*, worin auch ähnliche gedächtnis- bzw. erzähltechnische Methoden angewandt wurden. Bei Kertész macht laut Szirák der ungegliederte Wechsel der Erzählperspektive die Position des Erzählers unbestimmbar.

Dávid Kaposi befasste sich mit der Narrativlosigkeit und der kulturellen Schemata im Buch von Kertész. Nach ihm handle die Hauptfigur gemäß den Ergebnissen der Untersuchungen, die unter den Holocaust-Berichten beobachtet wurden. Besonders bei den mündlichen Erinnerungsberichten des Holocausts hätte man narrative (kontinuierliche) und antinarrative (diskontinuierliche) Deutungsweisen beobachtet, wie das auch bei Kertész der Fall sei. Kaposi zeigt etliche Beispiele wo der Erzähler-Protagonist bestimmte Deutungsschemata erhält, also einen allgemeinen Interpretationsrahmen, diese aber dann nicht bereit bzw. nicht fähig ist anzuwenden.¹⁴⁶ Köves muss laut Kaposi, als er vom Holocaust erzählt, mit einer Vielzahl an kulturellen Rahmen und so auch mit der Gemeinschaft selbst und auch mit sich selbst fertig werden:

„...denn wenn er in seinen Erinnerungen die Erlebnisse entsprechend dieser antinarrativen Stimme formt, dann wird er in der Gemeinschaft nicht verstanden (so wie Köves, als er mit dem Ehepaar Steiner oder dem

¹⁴⁵ Szirák (2013) (wie Anm. 115), S. 529.

¹⁴⁶ Vgl. **KAPOSI, Dávid**: *Narrativlosigkeit. Kulturelle Schemata und der Roman eines Schicksallosen. (Narratívátlanóság. Kulturális sémák és a Sorstalanság)*. Aus dem Ungarischen von Éva Zádor. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 67-102., hier S. 77-78.

*Journalisten spricht), und er wird auch für sich selbst unverständlich, unannehmbar. Wenn er sich aber gemäß den zur Verfügung stehenden Narrativen formt, dann wird er mit der Authentizität der tiefen Erinnerung konfrontiert.*¹⁴⁷

Köves macht nach der Meinung von Kaposi einen radikalen Schritt, indem er nicht bereit ist seine jüdische Identität anzunehmen, denn dies würde die durchlebten Ereignisse erklären und sie mit einer Bedeutung ausstatten. Wenn ein Mensch den Holocaust durchlebt hatte, dann verberge sich in dem eine Stimme, die den bestehenden Narrativen widerspricht, eine Stimme, welche die Schicksallosigkeit akzeptieren würde. Diese Stimme wird im Roman von Kertész durchgehend thematisiert.¹⁴⁸

László F. Földényi behauptet, dass der Roman von Kertész frei von Vorurteilen sei, das erreiche er so, indem er sich immer in den Zustand des vorangeschrittenen Nicht-Wissens sich hineinzwänge und eben auf dieser Art und Weise erreiche er eine völlige Freiheit. Kertész schreibe ohne Voreingenommenheit, er baue nach Földényi seinen Roman Szene für Szene auf, als würde er immer das große Ganze vor seinen Augen behalten, dabei selektiere er aber nicht, deshalb sei ihm der Roman so gut gelungen.¹⁴⁹ Er habe auch auf Seelendarstellung und auf anekdotisches verzichten, seine Hauptfigur ist von Szene zu Szene unpersönlicher und als er mit vereiterten Beinen ins Lazarett gebracht wird, erinnert er gar nicht mehr an einen Menschen. Földényi sieht hier eine Parallele zu Kafkas Helden Gregor Samsa, der sich in einen Käfer verwandelt.¹⁵⁰ Kertész bringt so die Geschehnisse den Leser_innen auf seine eigene Weise nahe, er beschuldigt niemanden, er spricht aber auch niemanden von der Schuld frei.

Bei Szegedy-Maszák wird die Ironie als ein wichtiges Mittel des Romans hervorgehoben, die er eigentlich als sehr herb bezeichnet. Das sieht er deshalb so, denn das Verurteilt und das Gebrandmarkt sein erwecke in diesem Roman in ungewohnter Weise einen komischen Anschein. Ein feierlicher und erhabener Ton sei diesem Roman fremd. Hierfür bringt er einige Beispiele:¹⁵¹ „*In einem Geschäft sind hübschere*

¹⁴⁷ Ebenda, S. 96.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 96-97.

¹⁴⁹ Vgl. Földényi (2004) (wie Anm. 134), S. 108.

¹⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 112-113.

¹⁵¹ Vgl. Szegedy-Maszák (2004) (wie Anm. 144), S. 132.

*Judensterne zu bekommen. Die Ladenbesitzer selbst tragen gelbe Sterne aus eigener Herstellung. und das war, als würden sie es nur tragen, um die Käufer zu animieren.*¹⁵² Auch die Personenbeschreibung erscheint laut Szegedy-Maszák als gnadenlos und träge zur Steigerung der Ironie bei: „*Der Erzähler läßt [sic!] die Augen der Großmutter hinter den dicken, von Tränen beschlagenen Vergrößerungsgläsern, wie zwei seltsame, Schweiß absondernde Insekten vorkommen.*“¹⁵³

Gábor Schein beschäftigt sich auch mit der Sprache des Romans und er hält fest, dass sie ihre eigenen rhetorischen Verzerrungen enthülle, ihre ästhetische Konstruktion, ihre unbeherrschbare Bewegung ließe sich in keinerlei Bedeutung fixieren. Dies würde die Sprache des Romans mit dem häufigen Gebrauch des Wortes *natürlich* zum Ausdruck bringen. Wo es vorkommt, würde es laut Schein einerseits ausdrücken was gerade geschieht, von der Normalität des Lebens im Konzentrationslager her verstanden, andererseits drücke es auch aus, dass das Konzentrationslager als Normalität inakzeptabel sei. In diesem Wort würden die Ironie und ein Bruch zwischen Außergeschichtlichkeit und der bereits erfolgten Einschreibung in die Geschichte erscheinen. Zwischen diesen zwei Ebenen kann kein Dialog entstehen, dies kann man nach Schein im letzten Teil des Romans im Gespräch zwischen Köves und dem Journalisten sehen, die über die Bedeutung bzw. den Gebrauch des Wortes *natürlich* streiten.¹⁵⁴

Ákos Szilágyi behauptet, dass Kertész auf dem Weg der Radikalisierung der ästhetischen Einbildungskraft gehe und er eigentlich keine andere Wahl gehabt hätte. Schriftsteller zu sein bzw. zu werden hätte für ihn auch keine literarische Ambition bedeutet, es wäre immer schon eine existenzielle Frage des bloßen Seins und Nichtseins, wie für alle Überlebenden von Auschwitz, wenn sie zum Überleben ihres Überlebens die ästhetische Einbildungskraft, den Weg der Literatur gewählt haben. Im künstlerischen Radikalismus komme die existentielle Wende des Geistes zum

¹⁵² Ebenda, S. 132.

¹⁵³ Ebenda, S. 132.

¹⁵⁴ Vgl. SCHEIN, Gábor: *Das Unverbindbare verbinden. Anmerkungen zur Prosa von Imre Kertész. (Összekötni az összeköthetlent.)*. Aus dem Ungarischen von Karl Vajda. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész, Passagen Literaturtheorie*, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 165-180, hier S. 177-178.

Vorschein.¹⁵⁵ Szilágyi verwendet den Ausdruck als „Zugabe für Auschwitz erhaltenes Leben“¹⁵⁶. Einzig die Literatur biete die Möglichkeit des Erlebens und des Zu-Ende-Lebens dieser Zugabe, wobei sich alle geistige und seelische Kraft, sowie auch die künstlerische Begabung auf das Überleben konzentrieren.¹⁵⁷

Endre Bojtár kommt auf einen sehr wichtigen Punkt zu sprechen, und zwar auf die Wortneuschöpfung von Kertész, nämlich *die Schicksallosigkeit*, mit anderen Worten, die Schicksalsberaubung. Nach Bojtár versuche Kertész mit seinem Neologismus auszudrücken, dass das Individuum institutionell seiner Entscheidungsfreiheit beraubt wurde. Die freie Person sei zu einem Gefangenen degradiert, der keine Rechte mehr habe, dies hat jedes totalitäre System gemacht bzw. tut es auch noch heute. Kertész habe mit Hilfe seiner Werke Auschwitz zu einem Symbol der europäischen Kultur gemacht, die sich seit diesem Zeitpunkt weiterentwickelt hat. Und was das ist, was dort geschehen ist, das komme in dem Neologismus, der auch im Titel des Romans vorkommt, zum Ausdruck.¹⁵⁸

Kertész bezeichnet sein Werk als einen sprachkritischen Roman:

„weil er die Sprache der Ideologie (nämlich die Sprache der Ideologien, die den über Auschwitz geführten Diskurs bestimmen) annulliert, sich gleichsam dessen bewußt [sic!] ist, daß [sic!] die Sprache selbst ideologisch ist, weshalb er nicht mehr versucht, die adäquate Handlungsform von Auschwitz zu finden.“¹⁵⁹

Kertész setzt die Ideologie bzw. die Prägungen außer Kraft, in deren Sprache man bis jetzt über Auschwitz sprach. Der Roman erzählt über den Holocaust auf eine ganz besondere Weise, wie wir es auch schon aus den zahlreichen Untersuchungen in diesem Kapitel gesehen haben.

¹⁵⁵ Vgl. **SZILÁGYI, Ákos**: *Die historische Erbsünde. Auschwitz als "idealer Ausgangspunkt" in den Romanen von Imre Kertész*. Aus dem Ungarischen von Christine Rác. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 343-364, hier S. 350.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 351.

¹⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 351.

¹⁵⁸ Vgl. **BOJTÁR, Endre**: *Die Winterreise des Sisyphos*. Aus dem Ungarischen von Éva Zádor. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 327- 341, hier S. 328-329.

¹⁵⁹ **VÁRI, György**: *A Sorstalanság történelem-szemléletéről (Über die Geschichtsbetrachtung des Roman eines Schicksallosen)*. In: *Élet és Irodalom*, XLVI. Jahrgang (2002), 42. Heft. Verfügbar unter: <https://www.es.hu/old/0242/kertesz.htm>. Letzter Zugriff am: 16.10.2020, hier S. 7.

Auch Szirák nimmt zu dieser Behauptung Stellung, indem er sagt, dass der Roman die gängigen und bisher vertrauten Konstruktionen des Redens über Auschwitz in Frage stelle und er bringe so die Brutalität des KZ's vor die Augen der Leser_innen. Für die Protagonisten sei ein Abschluss der Geschichte undenkbar und unakzeptabel, denn das würde eine Beruhigung und somit das Vergessen bedeuten. Mit Hilfe der Literatur könne der Leser oder die Leserin die Leiden eines anderen Menschen ohne relativierenden Begründungen empfinden und auf dieser Weise kann sie auch gegen das Vergessen wirken.¹⁶⁰ György Vári analysiert diese Sprachkritik von Kertész auch. Er kommt auf den gleichen Punkt wie Szirák, er fügt aber noch hinzu, dass die sich oft wiederholende Antwort von Köves „*natürlich/természetesen*“, ein Zeichen dafür sei, dass die Hauptfigur die Ideologien der Sprache zur Kenntnis nehme und er sich an diese assimiliere. Kertész wählte laut Vári auch deshalb das Stilmittel der Ironie, da sie überhaupt nicht zur Narrative von Auschwitz beitragen würde, sondern im Gegenteil, eine destruktive Wirkung auslösen würde. Der Roman wolle und könne so die Sinnlosigkeit von Auschwitz beibehalten, auch wenn durch die Narrativen und der Ideologie der Sprache die Erinnerungen an Auschwitz instrumentalisiert, ritualisiert und abstrahiert werden.¹⁶¹ Die Absicht von Kertész war eindeutig, man soll den Holocaust niemals vergessen.

2004 wurde der Roman unter dem ungarischen Titel „*Sorstalanság*“ im Rahmen einer internationalen Zusammenarbeit von Lajos Koltai verfilmt.¹⁶² Auch die Verfilmung ist ein Zeichen dafür, dass man das Thema Auschwitz in den unterschiedlichsten Medien aufzuarbeiten versuchte, wie dies auch schon Péter Szirák feststellte.

Abschließend sollen noch einige Gedanken von Sándor Radnóti erwähnt werden, der der Meinung ist, dass der „*Roman eines Schicksallosen*“ seinem Autor eine Verpflichtung geschaffen hatte: jedes weitere Werk könnte man als eine Art Interpretation oder Weiterverflechtung dessen sehen. Anhand des ersten Werks sei das spätere Lebenswerk von Kertész analysierbar, denn der Autor hätte darin was die

¹⁶⁰ Vgl. Szirák (2013) (wie Anm. 115), S. 530-531.

¹⁶¹ Vgl. VÁRI, György: *Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészet*. In: T. Scheibner, Z. G. Szűcs (Hrsg.): *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*, Dayka-könyvek, Bd. 1, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2002, S. 119-136, hier S. 125-127.

¹⁶² Vgl. Szirák (2013) (wie Anm. 115), S. 531.

Hauptfigur betrifft keine endgültigen Schlussfolgerungen gezogen.¹⁶³ Der Roman bestimmt eindeutig das gesamte literarische Kunstwerk von Imre Kertész und man kann ihn zu den großen Autoren unserer Zeit zählen.

In einem Interview mit Iris Radisch äußerte sich Kertész aber folgenderweise: *"Ich wollte nie ein großer Schriftsteller werden, ich wollte nur verstehen, warum die Menschen so sind."*¹⁶⁴

5.4.3 Tibor Déry

Tibor Déry ist am 18. Oktober 1894 in einer wohlhabenden bürgerlichen Familie geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt, seine Mutter stammte aus einer reichen österreichischen Familie ab. Da er in seiner Kindheit an Knochentuberkulose litt, wurde er öfter operiert und verbrachte einige Jahre in deutschen Heilanstalten. Nach vier Jahren an der Handelsakademie maturierte er und ging ein Jahr nach St. Gallen um Sprachen zu lernen. Von 1913 bis 1918 arbeitete er in der Firma seines Onkels. Er hätte die Firma übernehmen können, aber der junge Déry entwickelte mit der Zeit negative Gefühle gegen die reiche bürgerliche Welt, zur Welt der Künstler_innen fühlte er sich hingegen aber immer mehr hingezogen, so, dass er sogar angefangen hatte eigene Gedichte zu schreiben. Seinen ersten Roman mit dem Titel „*Lia*“ schrieb er 1917, welcher auch in der *Nyugat* literarischen Zeitschrift publiziert wurde. Anfangs unterstützte er den Weltkrieg, am Ende entwickelte er sich zu einem Pazifisten. Auch die russische Revolution beeinflusste ihn, er zettelte in der Firma seines Onkels einen Streik an, daraufhin wurde er seines Amtes entlassen. Déry schloss sich der Kommunistischen Partei Ungarns an. 1919 heiratete er geheim Olga Pfeiffer, die in Wien als Sekretärin arbeitete. 1921 emigrierten sie gemeinsam ins Ausland. Sie verbrachten längere Zeit in Paris und Perugia in Italien, bis sie schließlich 1927 heimkehrten. In der Zeit in Wien lernte er Lajos Kassák und die Avantgarde Richtung kennen. Sein erster Essayband wurde noch 1919 von der Zensur verboten, so konnten seine ersten Bücher erst in der Emigration erscheinen („*A két nővér*“ 1921; „*Ló, búza,*

¹⁶³ Vgl. **RADNÓTI, Sándor**: *Utószó a Nobel-díj után*. In: T. Scheibner, Z. G. Szűcs (Hrsg.): *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről, Dayka-könyvek, Bd. 1, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2002, S. 211-217, hier S. 216-217.*

¹⁶⁴ Vgl. **RADISCH, Iris**: *Schriftsteller Imre Kertész beklagt die "Holocaust-Industrie"*. In: *Die Zeit Online*, 11.09.2013. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-09/Imre-Kertesz-Vorab?page=3#comments>. Letzter Zugriff am: 14.02.2020.

ember“ Gedichtband 1922). Die Werke, die in den 1920er Jahren entstanden, sind im Sinne der Avantgarde vom Expressionismus, Dadaismus und dem Surrealismus gekennzeichnet.¹⁶⁵

Nach Dérys Heimkehr aus der freiwilligen Emigration, ließ er sich von seiner Frau scheiden. Er fand in diesen Jahren seinen Platz nicht, weder im Privatleben, noch im literarischen Leben, er blieb an der Peripherie. Er reiste in den 30er Jahren viel herum (Dubrovnik, Wien, Palma de Mallorca), er war eine längere Zeit in Berlin als Fotograf tätig. Mit der Zeit verließ er die Avantgarde und näherte sich der Arbeiterschicht und seinen Problemen. Zwischen 1933 und 1937 verfasste er sein Werk „*A befejezetlen mondat*“/„*Der unvollendete Satz*“, das erst 1947 erschienen konnte. Déry arbeitete in dieser Zeit für seine Schreibtischschublade, da die damalige Politik seine Werke über das schwierige Leben der Arbeiterklasse nicht gern gesehen hatte. Zur Zeit des II. Weltkrieges hatte er noch weniger Möglichkeiten als vorher. Er war als Übersetzer tätig, arbeitete allerdings unter Pseudonymen oder benutzte die Namen seiner Freunde. Als die Pfeilkreuzler an die Macht kamen, musste er sich verstecken, er wurde inhaftiert, konnte aber fliehen.¹⁶⁶

1945 war ein Wendepunkt im Leben von Tibor Déry, denn seine Werke konnten der Reihe nach erscheinen und er gehörte zu den bekanntesten Schriftstellern dieser Zeit. 1948 erhielt er unter den ersten den Kossuth Preis. Er schloss sich der Kommunistischen Partei an, seine Situation war aber doch nicht so eindeutig wegen seinem schon erwähnten Werk „*Der unvollendete Satz*“. 1951 und 1952 wurde er mehrmals angeklagt, auch von József Révai selber, dass er in seinen Werken die Arbeiterschicht und die Arbeiterbewegung nicht richtig abbilde würde. Zu dieser Zeit (1946-1954) war er schon mit seiner zweiten Frau, Paula Oravec verheiratet, die ebenso Schriftstellerin war.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. **PETŐFI IRODALMI MÚZEUM**: *Déry Tibor | Életrajz*. Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/dery-tibor#eletrajz>. Letzter Zugriff am: 16.11.2020; Vgl. **SULINET TUDÁSBÁZIS**: *Déry Tibor - Életpályája 1945-ig | Irodalom - 12. osztály*. Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/dery-tibor-eletpalyaja/dery-tibor-eletpalyaja-1945-ig>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

¹⁶⁶ Vgl. Sulinet Tudásbázis (2020) (wie Anm. 165).

¹⁶⁷ Vgl. Petőfi Irodalmi Múzeum (2020) (wie Anm. 165).

Nach diesen Ereignissen sympathisierte er mit der Reformpolitik von Imre Nagy, so musste er die Kommunistische Partei verlassen. 1956 hielt er eine berühmte Rede im Petőfi Kreis, wo er sich gegen die Einschränkung des geistlichen Lebens äußerte und die dafür verantwortlichen Personen auch am Namen genannt hatte. Er unterstützte die Revolution in Ungarn und griff den berühmten russischen Schriftsteller Solohov an, der die Ereignisse in Ungarn als eine Gegenrevolution bezeichnete. Im April 1957 wurde er verhaftet und im November zur Haftstrafe von 9 Jahren verurteilt. Wahrscheinlich entging er der Todesstrafe nur deshalb, da es im Ausland heftige Proteste gab. In Paris entstand eine Déry Kommission, außerdem unterstützte Sartre und Camus Dérys Familie aktiv in dieser Zeit. Die Frau von Déry war damals eine Schauspielerin, Mária Kunsági. Ihre Beziehung verstärkte sich in den Jahren der Gefangenschaft, welche Déry wegen seiner Klaustrophobie und den anderen Krankheiten sehr schwer vertragen hatte. Einzig die Arbeit an seinen Werken erhielt ihn am Leben. 1960 wurde er durch Amnestie freigelassen. Anfangs durfte er nur als Übersetzer tätig sein, mit der Zeit konnte er auch ins literarische Leben zurückkehren, mit seiner Selbstkritik „*Számadás*“. 1963 erschien sein Novellenband „*Szerelem*“. Ab da erhielt er auch zahlreiche Einladungen ins Ausland. Nach seiner Freilassung war er politisch nicht mehr aktiv, er widmete sich voll seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Er starb am 18. August 1977.¹⁶⁸

Jetzt sollen noch ein paar Wörter über die literarische Tätigkeit von Déry fallen. Wie schon weiter oben erwähnt schloss sich Tibor Déry erst nach 1919 dem Kreis von Lajos Kassák an, welcher eine führende Persönlichkeit der ungarischen Avantgarde Literatur war. Déry gehörte nicht zum Kreise der Budapester Aktivisten an, da er eher aus einem bürgerlichen gesellschaftlichen Hintergrund kam und politisch nicht radikal war.¹⁶⁹ Kassák sowie auch Déry wandte sich nach den 1920er Jahren in Richtung des

¹⁶⁸ Vgl. **SULINET TUDÁSBÁZIS**: *Déry Tibor életpályája 1945-től haláláig | Irodalom - 12. osztály*. Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/dery-tibor-eletpalyaja/dery-tibor-eletpalyaja-1945-tol-halalaig>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

¹⁶⁹ Vgl. **KÉKESI, Zoltán**: *VI Materialisierung der Sprache: Strömungen der Historischen Avantgarde 1915–1929/1938*. In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.381/9783110241105.381.pdf>. Letzter Zugriff am: 15.02.2020, S. 381–418, hier S. 385.

Dadaismus.¹⁷⁰ Die Jahre 1921 und 1922 waren nicht nur durch den Konstruktivismus gekennzeichnet, sondern auch von den spielerischen Experimenten in den Schrift- und Bildmedien.¹⁷¹ Auch Déry hat in dieser Zeit ein erwähnenswertes Experiment 1922 verfasst, der den Titel „*Az ámokfutó*“, auf Deutsch „*Amokläufer*“ trägt. Déry war in dieser Zeit im Kreis der Ma-Gruppe tätig und er veröffentlichte in dieser Zeit zahlreiche Novellen, Gedichte und Dramen, welche expressionistische, dadaistische aber später auch surrealistische Einflüsse zeigten. Das Gedicht „*Amokläufer*“ wurde erst aus dem Nachlass des Schriftstellers 1985 veröffentlicht. Es ist ein langes Gedicht im Stil des Expressionismus, mit eingeklebten Pressefotos, welche aus den damaligen Zeitungen ausgeschnitten wurden. Als Umschlag zu diesem Gedicht benutzte Déry eine Mappe, in denen die Abonnenten ihre Zeitungen geliefert bekamen. Mit dieser Geste bezog sich Déry auf das neue Medium der Illustrierten.¹⁷² Laut Kékesi sei dieses Gedicht in der ungarischen Literatur ein einzigartiger „*Versuch, die Bezugnahme auf das mediale Umfeld explizit zu machen und strategisch auszuloten.*“¹⁷³

Mit seinen Dramen aus dem Jahr 1926 („*Óriáscsecsemő*“/„*Der Riesensäugling*“; „*A kék kerékpáros*“/„*Der blaue Radfahrer*“; „*Mit eszik reggelire?*“/„*Was möchten Sie frühstücken?*“) schuf Déry die Grundlagen der dadaistischen und surrealistischen Dramenpoetik. Mit einem spielerischen Umgang mit Autor und Zuhörerschaft löst er die Düsterei und den Ernst der frühen expressionistischen Dramen ab. Zu seinem Drama „*Was möchten Sie frühstücken?*“ schrieb er ein Vor- und Nachwort, in dem er die Grundzüge der Dramenpoetik verschriftlichte. Déry verfolgt dabei die poetologische Grundüberzeugung der Avantgarde, dass es im Werk nichts gebe, was nicht nur sich selbst bedeute. Kékesi bringt als Beispiel, dass das Engelhaar nur ein Engelhaar sei und nichts mehr. Das Spiel auf der Bühne wird als eine Fortsetzung der Wirklichkeit angesehen, in der die realen Sinnzusammenhänge aufgehoben sind. Der Einsatz von Masken und Puppen gehörte auch zur dramatischen und theatralischen Zeichensystem der Zeit.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl. Ebenda, S. 394.

¹⁷¹ Vgl. Ebenda, S. 397.

¹⁷² Vgl. Ebenda, S. 401-402.

¹⁷³ Ebenda, S. 403.

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 408-409.

Nach der Meinung von Gabriella Kiss entstanden in den 1920er Jahren die innovativsten Theaterstücke der ungarischen Avantgarde. Zu diesen gehörten auch die im vorherigen Absatz genannten Werke von Déry. Sie schufen es aber leider nicht in den Kanon, da sich der Kreis des ungarischen Avantgarde Theaters programmatisch von der offiziellen Theaterstruktur abgrenzte. Das sei laut Kiss die Ursache, wieso die dramatischen Texte der ungarischen Avantgarde kaum aufgeführt worden sind und sie zu keinen Repertoire-Stücken geworden sind.¹⁷⁵

Ernő Kulcsár Szabó betrachtet Déry als einen sehr vielseitigen Schriftsteller seiner Zeit. Er hebt seine experimentierende Vielfältigkeit vom avantgardistischen Bühnenstück („*Óriáscsecsemő*“) über den Zeitroman („*A befejezetlen mondat*“, 1947/„*Der unvollendete Satz*“, 1954, übersetzt von I. Szent-Iványi – R. Flierl und 1962 von Ch. Ujlaky), und dessen sozialistisch-realistische Neuschreibung („*Felelet*“, 1950-1952/„*Die Antwort*“, 1964/65 übersetzt von I. Szent-Iványi – R. Flierl) bis zur kafkaesken Utopie von „*G. A. úr X-ben*“, 1964 („*Herr G. A. in X*“, 1966 übersetzt von E. Vajda – St. Vajda) hervor.¹⁷⁶ Dieses Werk verfasste Déry im Zuchthaus und kann als eine Gegenutopie betrachtet werden.¹⁷⁷

Déry zähle laut Kulcsár Szabó zu denjenigen Klassikern der 1960er und 1970er Jahren, deren Parabelhafte und Plot orientierte Schreibweise mit der Zeit einiges an Aussagekraft verloren habe. Als ein Beispiel nennt Kulcsár Szabó auch das Werk „*Szerelem*“ aus dem Jahre 1956, welches 1992 auch eine deutsch-englische zweisprachige Ausgabe mit dem Titel „*Liebe – Love*“ in der Übersetzung von I. Nagel – H. Schade-Engl erlebte. Die Novelle wurde 1970 sogar von Károly Makk verfilmt und ist Teil des ungarischen Lektürekansons in den Schulen.¹⁷⁸

¹⁷⁵ .Vgl. **KISS, Gabriella**: *IX Wege der Moderne: Drama und Theater*. In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.600/9783110241105.600.pdf>. Letzter Zugriff am: 15.02.2020, S. 600–628, hier S. 617

¹⁷⁶ .Vgl. **KULCSÁR SZABÓ, Ernő**: *VII Medialisierung des Literarischen*. In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.419/9783110241105.419.pdf>. Letzter Zugriff am: 16.02.2020, S. 419–501, hier S. 496-497

¹⁷⁷ Vgl. Szirák (2013) (wie Anm. 115), S. 504.

¹⁷⁸ Vgl. Kulcsár Szabó (2013) (wie Anm. 176), S. 496-497.

Nach dieser Behauptung von Kulcsár Szabó war es interessant zu bemerken, dass Déry in den Biogrammen der Literaturgeschichte von Kulcsár Szabó doch keinen Platz gefunden hatte, obwohl zahlreiche Kurzbiographien am Ende angeführt werden.

5.4.4 Liebe

Edit Erdődy und András Veres untersuchten die Novellen der ungarischen Literatur im Zeitrahmen von 1945 und 1956, dabei kamen sie auch auf die „*Liebe*“ von Tibor Déry zu sprechen, wobei sie das Werk in die letzte Periode von 1953-1956 einreichten. Die Novelle erschien am 28. Juli 1956 in der Zeitschrift „*Irodalmi Újság*“, wenige Tage nach der Ablösung von Mátyás Rákosi.¹⁷⁹

In der Novelle spielt die Privatsphäre eine herausragende Rolle, sie dient dem Erhalt der ganzen Menschheit und steht im Gegensatz zu den gesetzbrechenden Gerichtsverfahren der damaligen Zeit. Die Hauptfigur B. sitzt 7 Jahre lang unschuldig in der Haft und wird ganz plötzlich freigelassen. Ohne Erklärungen. Das Werk berichtet über die ersten freien Stunden der Hauptfigur, wie er staunend die einzelnen Menschen und die Umgebung mustert, bis er schließlich zu seiner Frau heimkehrt. Die Leute, denen er begegnet sind voller Mitgefühl und hilfsbereit. Im Lebenswerk von Déry kann man nur sehr wenig so streng und mit so knappen Worten konstruierte Texte finden, wie diese Novelle. Wir erfahren Garnichts über die Vergangenheit der Hauptfigur, über seine politische Einstellung oder weshalb er inhaftiert wurde, umso größere Aussagekraft bewirkt die Tatsache was wir als Leser_innen erfahren können, dass er unschuldig war, aber trotzdem bestraft wurde. Dérys Werk wird zu einem Symbol der damaligen Zeit. Ab dem Sommer 1953 öffneten sich die Tore der Gefängnisse, B. und seine Freunde durften nach Hause. Die Freiheit, die Rechte und die Demokratie erscheinen erneut am Horizont der Geschichte. Dies kommt auch in der dreimaligen Wiederholung des Wortes „atmen“ zum Ausdruck. Auch das Land kann langsam wieder aufatmen. Die Mitmenschen fangen an wieder Spaß zu machen und sind B. gegenüber nicht abweisend. Déry beschreibt eine sehr liebevolle und hingebende

¹⁷⁹ .Vgl. **ERDŐDY, Edit; VERES, András**: *Kételyek és kényszerek szorításában (Ember- és életeszemény alakulása az 1945 és 1956 közötti novellairodalmunkban)*. In: Forrás, 20. Jahrgang (1988), 2. Heft. Verfügbar unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/Forras_1988/?query=d%C3%A9ry%20tibor%20szerelem&pg=194&layout=s. Letzter Zugriff am: 07.12.2020, S. 70-80, hier S. 77-78

Beziehung zwischen B. und seiner Frau. Die Frau wartete auf seinen Mann und gab seinem Sohn das Leben, den B. bisher noch gar nicht gesehen hatte. Déry zeigt hiermit ein gutes Beispiel dafür, dass man die Menschlichkeit aus den Menschen nicht ausrotten kann, auch in der Diktatur nicht. Die Widerstandskraft der Privatsphäre kann ein Zeichen für ein neues Menschen- bzw. Lebensideal bedeuten.¹⁸⁰

Béla Pomogáts behauptet, dass in den Werken der 50er Jahre ein Programm den Grundton beherrschte, das mit Hilfe der politischen und ethischen Werte gegen die Krise gekämpft hatte. Als Beispiel nannte er folgende Werke: „*Vidám temetés*“, „*Vendéglátás*“, „*Niki*“ oder die Novelle „*Liebe*“. Sie ziehen mit den durchgemachten tragischen Lebenserfahrungen Bilanz und suchen einen Ausweg. Dies siehe man laut Pomogáts vor allem in den letzten zwei aufgezählten Werken. In „*Niki*“ wird durch die Perspektive eines Foxterriers die Diktatur des Rákosi Regimes erläutert, es wird aber auch ein möglicher Neuanfang angesprochen, indem ein unschuldig eingesperrter Mann nach Hause kommt und mit seiner Frau, die auf ihn gewartet hatte nach den Hindernissen ein neues Leben anfangen will. Man kann aber die Wunden bzw. die schlechten Erinnerungen der Diktatur nicht vergessen. Eine ähnliche Nachricht will die Novelle mit dem Titel „*Liebe*“ vermitteln. Dieses Werk drückt in einem großen poetischen Bild die unschuldig bloßgestellten und eingesperrten Opfer der Diktatur da und zeigt die neu erkämpften menschlichen Werte und Ideale. Diese sind die persönliche Integrität und die Solidarität der menschlichen Moral, welche durch die Treue und durch die Liebe ihre Bestätigung erhalten. In beiden Werken wird von Déry der Glaube bzw. die Möglichkeit eines Neuanfangs aufrechterhalten, auch wenn dieser schmerzhaft sein wird.¹⁸¹

Pomogáts behauptet in einer früheren Arbeit, dass sich Déry in seinen Werken gegen die Einschränkung der persönlichen Freiheit und gegen die dogmatische Manipulation äußere. In den Novellen der 50er Jahre entfaltete sich diese Ablehnung komplett. Déry wolle gegen die Diktatur und der von ihr eingeführten politischen

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda, S. 79-80.

¹⁸¹ Vgl. **POMOGÁTS, Béla**: *Déry és 1956*. In: F. Botka (Hrsg.): *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai* (2002. december 5 - 6.), A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, Bd. 12, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 2003. Verfügbar unter:
https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_Pimkonyvei_12_Merlegen/?pg=102&layout=s.
Letzter Zugriff am: 07.12.2020, S. 101-107, hier S. 104-105.

Einschränkungen und Methoden in der Literatur bzw. in der Gesellschaft äußern und ein demokratisches, humanistisches und linkes gesellschaftliches Ideal unterstützen. Laut Pomogáts komme dieser Wunsch besonders in den Novellen „*A téglafal mögött*“, „*Vendéglátásban*“ und in der „*Liebe*“ zum Ausdruck.¹⁸²

Sowohl Erdődy, Veres als auch Pomogáts sehen die Novelle „*Liebe*“ als ein herausragendes Werk dieser Zeit, welches die menschlichen Werte, vor allem die Moral und die Widerstandskraft der Privatsphäre und die Kraft der Liebe als ein verbindendes Element und als ein Zeichen für einen Neuanfang bedeuten konnten. Die Literatur kann in schwierigen Zeiten ein guter Stützpunkt sein, denn einzelnen die Menschen können sehen, dass sie nicht die einzigen sind, die von der Diktatur unterdrückt, gedemütigt und zerstört wurden. Solche Werke geben ihnen Kraft und Hoffnung zum Weiterleben.

Gábor Reichert behauptet, dass die Werke „*Niki*“ und die „*Liebe*“ in gewisser Weise als eine Fortsetzung von dem großen Romanzyklus „*Felelet*“ betrachtet werden können, denn die Auseinandersetzungen um den Romanzyklus hätten die nachfolgenden Werke von Déry stark geprägt.¹⁸³

László Cselényi beschäftigte sich in einem seiner Zeitungsartikel mit vergessenen ungarischen Schriftsteller_innen, die aber nicht in Vergessenheit geraten sollten. Er hebt u.a. Personen wie Áron Tamási, Lőrinc Szabó, Tersánszky und auch Tibor Déry hervor. Im Fall von Déry ist Cselényi der Meinung, dass heutzutage eher die Musical Versionen wie beim Werk „*Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*“ oder Verfilmungen wie bei der Novelle „*Liebe*“ bekannt geblieben seien, die Originale aber eher weniger. Doch weshalb ist der Film so unvergesslich? Er sieht die Antwort in zwei Dingen. Erstens sei das literarische Rohmaterial schuld daran, da der Film zwei fabelhafte Déry Novellen, nämlich die „*Liebe*“ und „*Két asszony*“, „*Zwei Frauen*“, miteinander verschmelzen lässt. Zweitens lege es an der Problematik, welches der Film bzw. die Novellen behandeln. Es werden nicht nur vereinzelt tragische, traumatische Geschehnisse dargestellt, die Geschichte selber - was damals passiert ist - und die Wahrheit wird zur Schau gestellt. Die Rechtsverletzungen der 50er Jahre, die Tragödie

¹⁸² Vgl. **POMOGÁTS, Béla**: *Élet a zsarnokság szorításában. A Niki című regényről*. In: F. Botka (Hrsg.): „D.T. úr X.-ben“. (Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról), Déry archívum, Bd. 4, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 1995, S. 90-99, hier S. 90-91.

¹⁸³ Vgl. **REICHERT, Gábor**: *Megfelelési kényszer. Politikum és esztétikum összefüggései Déry Tibor ötvenes évekbeli művészetében*. MIT füzetek, Bd. 6, Budapest: MIT 2018, S. 11-12.

der internationalen und ungarischen Arbeiterbewegungen. Dazu kommt noch die Tatsache wie diese Thematik im Werk aufgearbeitet wird: die Rahmengeschichte bietet die Novelle „*Két asszony*“, in der eine junge Frau die kranke Schwiegermutter im Glauben leben lässt, dass sein Sohn in Amerika auf einer Dreharbeit sei und nicht wie in der Wirklichkeit, ins Gefängnis gesperrt wurde. Die junge Frau will der Alten das Herz nicht zerreißen und tut alles, damit das Leben in diesen schwierigen Zeiten etwas erträglicher ist, obwohl sie auch selber mit den schweren Umständen zu kämpfen hat.¹⁸⁴

Cselényi zitiert abschließend die Worte von Béla Pomogáts aus seiner Déry-Monographie, der die literarische Arbeit von Déry als eine einzig große und abwechslungsreiche Polemik sieht, da anhand der Werke nicht nur die Geschehnisse der Geschichte, sondern auch die Veränderungen des Weltbildes von Déry und seiner Persönlichkeit sichtbar werden.¹⁸⁵

Hiermit sollen noch einige Worte über das Drehbuch und die Produktion des vorhin schon angesprochenen Filmes fallen, da sie eng mit der Novelle verbunden sind. Ferenc Botka hat die Geschichte der Nachwelt wie folgt aufgezeichnet: Das Hunnia Filmstudio gab am 21. März 1964 den Auftrag zur Verfassung der Filmnovelle, am 17. April ist Déry schon fertig und fragt nach seinem Honorar. Danach folgte ein langes Schweigen, bis zum Brief am 26. Juli, welcher mitteilt, dass das Drehbuch leider abgelehnt wurde. Die Politik spielte erneut eine wichtige Rolle, der Leiter des Filmstudios, Szilárd Újhelyi konnte Garnichts machen, obwohl er ein guter Freund von Déry war. Der Regisseur stand auch schon fest, in der Person von Károly Makk, der ursprünglich die Idee der Verfilmung hatte. Er schlug vor, dass man die zwei Novellen, „*Két asszony*“ und „*Liebe*“ in eine Erzählung verflechten sollte. Der Film konnte letztendlich fertiggestellt werden, davor verkaufte aber Déry die Filmrechte an West-Deutschland, was der ungarischen kulturellen Führung nicht gefallen hatte. Sofort wurden die Rechte zurückgekauft und 1970 konnten die Dreharbeiten beginnen. Makk überarbeitete aber das Drehbuch, denn er fand es für einen Film nicht gut genug, es wurde erweitert mit Hilfe von György Konrád. Das Drehbuch wurde natürlich Dank der

¹⁸⁴ .Vgl. **CSELÉNYI, László**: *Cselényi László: Elfelejtett írók? (Tersánszky Józsi Jenő, Déry Tibor. Szabó Lőrinc, Tamási Áron, Kodolányi János, Szabó Pál, Bibó István) (miniportré)*. In: Irodalmi Szemle, XLIII. Jahrgang (2000), 5-6. Heft. Verfügbar unter : https://library.hungaricana.hu/hu/view/IrodalmiSzemle_2000/?query=d%C3%A9ry%20tibor%20szerelem&pg=422&layout=s. Letzter Zugriff am: 17.11.2020, S. 97-106, hier S. 99-100

¹⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. 100.

herausragenden Schauspieler_innen (Lili Darvas, Mari Töröcsik, Iván Darvas) und dem Operateur (János Tóth) zum Leben erweckt und ist in Ungarn sowie auch international bekannt geworden. 1971 erhielt er in Cannes sogar zwei Auszeichnungen.¹⁸⁶

Zum Schluss dieses Unterkapitels wird noch auf die Verbindung Dérys zum Medium Film eingegangen, welches Thema von István B. Szabó untersucht wurde. Er konnte dabei feststellen, dass der Autor nie besonders für die Filme offen bzw. seine Verbindung zu diesem Medium nur ganz oberflächlich war. Als einen wichtigen Aspekt erwähnt Szabó den Rückkauf der Filmrechte als einen erzwungenen Schritt, denn wenn der Film in einer westlichen Produktion realisiert worden wäre, hätte er als eine Waffe gegen das sozialistische Regime gegolten. Dass er aber in ungarischer Produktion realisiert wurde, drücke er so die Toleranz des sozialistischen Regimes aus.¹⁸⁷ Es kann sein, dass Déry den Verkauf bewusst ins Spiel brachte, da sich die Politik erneut in seine „Tätigkeit“ einmischte.

Szabó berichtet auch über Telefongespräche zwischen Déry und Makk während der schon angefangenen Produktion des Films. Im ersten Gespräch war Déry überhaupt nicht mit der Arbeit von Makk zufrieden, er kritisierte die Schauspieler und die filmische Adaption. Makk war deswegen sehr aufgewühlt und wütend.¹⁸⁸ Im zweiten entschuldigte er sich überraschenderweise mit folgenden Worten:

„[...] Tibor vagyok. – Parancsolj! – Karcsikám, csak azt akartam mondani neked, hogy én egy szenilis, önző vén marha vagyok. Ha lehetséges, kérlek, felejtsd el egészen, amit este mondtam, és csináld a filmet, ahogy jónak látod s ahogy kell. Csak ezért hívtalak. Isten áldjon, aludj jól!“¹⁸⁹

Dieses Zitat ist auch ein Beweis dafür, dass Déry sich mit dem Medium Film nicht gut auskannte, er wollte alles seinen Vorstellungen gemäß gestaltet haben.

¹⁸⁶ Vgl. **BOTKA, Ferenc**: *(Filmforgatókönyvek) Szerelem (1964-1967)*. In: T. Déry, F. Botka (Hrsg.): *Sorsfordító évek X.-ben. Kihallgatási jegyzőkönyvek, periratok, börtönírások, interjúk és egyéb művek (1957 - 1964)*, Déry archívum, Bd. 16, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 2002. Verfügbar unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_DA_16_X_ben/?pg=426&layout=s. Letzter Zugriff am: 07.12.2020, S. 425-459, hier S. 425-426

¹⁸⁷ Vgl. **SZABÓ, István B.**: *Déry Tibor és a film*. In: F. Botka (Hrsg.): „D.T. úr X.-ben“. (Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról), Déry archívum, Bd. 4, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 1995, S. 115-126, hier S. 121.

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 122.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 122.

Wie schon bereits von Botka erwähnt wurde, hat der Film auch in Cannes Preise gewonnen und auch Déry war vor Ort anwesend. Im Rahmen einer Pressekonferenz wurde der Autor mit der Frage konfrontiert wie bzw. was er zurzeit (1971) über 1956 in Ungarn denkt. Déry wich der Frage nicht aus, er antwortete in perfekter französischer Sprache mit folgenden Worten:¹⁹⁰ „*Ugyanúgy itélem meg, mint akkor: Magyarországon forradalom volt 1956-ban. Forradalom, amelyet leverték.*“¹⁹¹ Déry stand auch noch Jahre danach zu seiner Meinung und bekräftigte diese auch in der internationalen Presse. Er war sich durchaus bewusst, dass diese Äußerung auch in die ungarische Presse kommen wird.

Wichtig zu erwähnen ist noch, dass zahlreiche Werke von Déry verfilmt wurden. Szabó erklärt diese Tatsache erstens damit, dass Déry ein sehr realistischer Schriftsteller war, er schrieb nur solche Sachen auf das Papier, die er mit eigenen Augen sah oder mit Hilfe von Dokumenten oder im Gespräch mit Zeugen notiert hatte. Dank dessen, konnte man seine Werke als Fotografien betrachten. Zweitens haben die Werke eine sehr starke moralisierende Wirkung, was auch bei den Filmen eine wichtige Rolle spielt. Drittens bekommen die Leser_innen, (beim Film der Regisseur), wegen seiner skeptischen Natur, einen großen Freiraum bei der Interpretation.¹⁹²

Obwohl die „*Liebe*“ nur eine kurze Novelle ist, hinterließ das angesprochene Werk von Déry eine enorme Wirkung in der damaligen Zeit, wie im Inland so auch in internationalen Kreisen. Hoffentlich kann es auch heutzutage weiterleben und die Menschen daran erinnern, dass man gegen die Diktatur ankämpfen kann und muss, bzw. welche Kraft die menschliche Liebe und Solidarität ausüben kann. Dazu soll auch die vorliegende Arbeit beitragen, in der es aus einem neuen Gesichtspunkt analysiert wird.

5.4.5 György Spiró

György Spiró ist am 4. April im Jahre 1946 in Budapest geboren. Sein Vater war Ingenieur, seine Mutter Schauspielerin.¹⁹³ Er ist eine sehr vielseitige Person, da er

¹⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 122-123.

¹⁹¹ Ebenda, S. 123.

¹⁹² Vgl. Ebenda, S. 124.

¹⁹³ Vgl. **PETŐFI IRODALMI MÚZEUM: Spiró György | Életrajz.** Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/spiro-gyorgy#eletrajz>. Letzter Zugriff am: 08.01.2021.

zugleich auch Schriftsteller, Dramatiker, Dichter und Übersetzer ist. Zwischen 1965-1970 studierte er ungarische, russische und kroatische Literatur sowie Sprachwissenschaft an der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest.¹⁹⁴ 1972 studierte er Soziologie an der Újságíró Főiskola. Zwischen 1970 und 1971 war er als Journalist Praktikant beim Ungarischen Radio. In den Jahren 1971-1975 war er Redakteur im Corvina Verlag. Seit 1975 war er Mitarbeiter an der ELTE und habilitierte als Professor im Jahre 1997 und war Dozent für den Lehrstuhl Ästhetik und Kommunikation. seit 2008 ist er in Pension.¹⁹⁵

Ab 1974 beginnt er mit seiner literarischen Tätigkeit. In der Zeit von 1987 bis 1995 war er als Dramaturg im Csiky Gergely Theater in Kaposvár und als Direktor im Szigligeti Theater in Szolnok tätig.¹⁹⁶ Zwischen 1975 und 1998 war er Mitglied der Magyar Írószövetség, von dem er ausgetreten ist. Außerdem ist er Mitglied des ungarischen P.E.N. Clubs. Er hat über 20 Dramen, Komödien und Kabarettstücke geschaffen und auch einige Romane, von denen „*Der Verruf*“/„*Tavaszi Tárlat*“ als erster 2012 auf Deutsch publiziert wurde. Für sein Schaffen hat er auch zahlreiche Preise erhalten, u.a. 1982 den József-Attila-Preis; 1994 den Madách-Preis; 1998 den Lorbeerkranz der Republik Ungarn; 2005 die Auszeichnung der Ungarischen Republik für seine ausgezeichnete Tätigkeit als Schriftsteller, Dramaturg und Essayist; 2006 den Kossuth-Preis, 2010 den Angelus Preis für seinen Roman „*Messiások*“, der eines der höchsten polnischen literarischen Preise ist; 2015 die Auszeichnung für das beste Drama der Saison (für „*Helló, dr. Mengele!*“) und 2020 den Preis Hazám. Er lebt in Budapest und hat zwei Kinder.¹⁹⁷

Spiró ist ein wirklich vielseitiger Autor, er hat zahlreiche Romane („*Az Ikszek*“ 1981, „*Kőbéka*“ 2017), Novellen („*T-boy*“ 1994, „*Kémjelentés*“ 2013), Dramenbände („*Kaccanás*“ 2004, „*Széljegy*“ 2019), Gedichte („*História*“ 1977), Übersetzungen (u.a. von Wyspianski, Krleža, Gombrowicz, Csehov, Shaw), diverse Vorträge, Zeitungsartikel, sowie auch Aufsätze verfasst. Eine ausführliche Bibliographie zu den

¹⁹⁴ Vgl. Kulcsár Szabó (2013) (wie Anm. 119), S. 642.

¹⁹⁵ Vgl. Petőfi Irodalmi Múzeum (2021) (wie Anm. 193).

¹⁹⁶ Vgl. Kulcsár Szabó (2013) (wie Anm. 119), S. 642.

¹⁹⁷ Vgl. Petőfi Irodalmi Múzeum (2021) (wie Anm. 193).

Werken von Imre Kertész ist auf der Seite der *Petőfi Irodalmi Múzeum*¹⁹⁸ zu finden, wo auch zahlreiche Informationen, Fotos, Handschriften bzw. auch Audiodateien zu finden sind.

János Szegő beschäftigte sich sehr ausführlich mit der literarischen Tätigkeit von Spiró. Zusammen mit István Pócsi gab er auch einen Sammelband über ihn heraus. In den folgenden Zeilen wird Spirós Stellung bzw. Meinung über die ungarische Literatur erläutert, da diese auch seine eigene literarische Tätigkeit stark beeinflusste.

Laut Szegő untersuchte Spiró in den 70er und 80er Jahren die diversen literarischen Gattungen. Demnach sei Spiró der Meinung, dass die Lyrik ihre führende Rolle verloren habe. In den 60er Jahren hätte man aber nur mittels Gedichte Aufregung erwecken können, dies sei der Grund gewesen, weshalb in dieser Zeit so zahlreiche Dichter_innen tätig waren. Szegő behauptet, dass Spirós Schilderung einer Produktionskrise gleiche, in der am Ende das selbstständige Gedicht verschwindet, denn die Gedichtbände würden am Ende langsam der Prosa, der lyrischen Novelle und sogar dem Roman ähneln. Spiró hätte den Verlauf wie einen Evolutionsprozess geschildert.¹⁹⁹ Als nächsten Schritt kam in diesem Prozess die Novelle, die aber auf dem Markt der damaligen sozialistischen Literatur mit der Zeit auch das Schicksal des Gedichtes teilen musste, indem sie verschwand. Als letztes bleibe nach Spirós Meinung der Roman, welcher an der Spitze der Pyramide der Gattungen der ungarischen Literatur stehen würde und die führende Rolle übernommen hätte.²⁰⁰

Spiró stelle, laut Szegő, an dieser Stelle eine bedenkliche Frage, aus der er seine Behauptungen zu den ungarischen Romanen schlussfolgert:

„A nagy kérdés, mely évszázadok óta jelen van irodalmunkban, többé-kevésbé meg is fogalmazva: hogyan lehet ábrázolni a világ (a történelem) konfliktusait és folyamatait egy olyan országban, ahol a világtörténelmet nem csinálják?“²⁰¹

¹⁹⁸ Vgl. **PETŐFI IRODALMI MÚZEUM: Spiró György | Bibliográfia.** Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/spiro-gyorgy#bibliografia>. Letzter Zugriff am: 11.01.2021.

¹⁹⁹ Vgl. **SZEGŐ, János: Fixek.** Spiró György alternatív „irodalomtörténete“. In: I. Pócsi, J. Szegő (Hrsg.): *Spirományok. Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről*, Dayka könyvek, Bd. 7, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2010, S. 389-428, hier S. 410-411.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda, S. 412.

²⁰¹ Ebenda, S. 413.

Aus diesem Zitat kann man herauslesen, dass nach Spiró die einzige Aufgabe der Autor_innen darin besteht, dass sie die Konflikte und den Verlauf der Geschichte und der Welt abbilden müssten. Doch wie geschieht das in Ungarn, in einem Land, wo die Weltgeschichte laut Spiró nicht betrieben wird?

Spiró ist der Meinung, dass die ungarischen Autor_innen einfach die westlichen Produkte an die ungarischen Verhältnisse adaptiert hätten. Als Beispiel nennt er hier das Werk von Endre Fejes mit dem Titel „*Rozsdatemető*“ und das Werk von Péter Nádas „*Egy családregény vége*“. Es entstanden in der Zeit sämtliche experimentelle Texte und man versuchte die klassischen Gattungen zu erneuern.²⁰²

Nach der gründlichen Analyse von Spiros literarischem Kanon behauptet Szegő, dass alle darin vorkommenden Autor_innen als „népi írók“ genannt werden können, da sie die Mentalität des Volkes bzw. die zurzeit herrschenden Atmosphäre authentisch darstellen würden. Zum Kanon gehören u.a. János Pilinszky, Sándor Weöres, Ferenc Juhász, István Örkény, Gyula Illyés, György Kardos G., Béla Hamvas und Imre Kertész. Als Gründungsvater wird Zsigmond Móricz gesehen, den Spiró als eines der größten Personen der ungarischen Prosa anerkennt.²⁰³

Folgendes Zitat von Spiró drückt eindeutig seine Einstellung zur Literatur aus: „*Atyai mesterem, [Kardos G. György] a nevéhez méltón gyomláló szellemű író szokta volt nekem mondogatni: 'Ami nem radikális, az nincs is.' Jó mondás, maga az írás. Ami nem szélsőséges, azt az emlékezet kiveti.*“²⁰⁴ Diese Sätze können als ein Motto von Spiró betrachtet werden, denn diese Herangehensweise ist in der Zusammenstellung seines literarischen Kanons sowie auch an seinem eigenen Schriftstellerdasein erkennbar. Im Fall seines Kanons nennt er solche Autor_innen, die etwas Herausragendes, Neuartiges, Bahnbrechendes, aber auch Erschreckendes oder Empörendes geschaffen haben, womit sie aus der Menge der Anderen herausragen. Ein gutes Beispiel ist dafür Kertész mit seinem Werk „*Roman eines Schicksallosen*“, der mit den Gewohnheiten bricht und einen ganz anderen Roman über Auschwitz verfasste,

²⁰² Vgl. Ebenda, S. 414-418.

²⁰³ Vgl. Ebenda, S. 419-423.

²⁰⁴ SPIRÓ, György: *A jövevény*, Budapest: Szépirodalmi - Európa 1990, S. 375.

als seine Vorgänger.²⁰⁵ Im Fall von Spiró ist das auch war, denn seine Werke erregen starke Aufmerksamkeit, sie werden oft widersprüchlich kritisiert, trotzdem gehört er seit den 2000er Jahren zu den populärsten ungarischen Autor_innen.

Hierfür spricht auch die Behauptung von Gabriella Kiss, dass die soziopsychologische Lektüre mit dem Titel „*Csirkefej*“ aus dem Jahre 1985 („*Hühnerköpfe*“, übersetzt von H. Skirecki 1988) eines der größten Publikumserfolge war. Das Werk hat einen empörend groben Sprachton und enthält zahlreiche Schimpfwörter, es stellt aber eben deswegen die stereotypen Verhaltens- und Kommunikationssituationen bzw. –formen der sozialen Typen die in einem Mietshaus der Vorstadt wohnen dar, somit spiegelt das Werk die ungarische Wirklichkeit dieser Zeit wider.²⁰⁶

Daraus kann man erkennen, dass auch Spiró in die Fußstapfen der vorhin angesprochenen „*népi írók*“ getreten ist. Mit seinem literarischen Schaffen will er die Aufregung des Publikums erregen und somit seinem Motto getreu Werke erschaffen, die im Gedächtnis für lange Zeit hängen bleiben und Aufregung erschaffen.

5.4.6 Der Verruf

„*Das Leben kann größere Verrücktheiten produzieren als das, was ich erfinde.*“²⁰⁷ - kann man auf dem deutschen Klappentext des Buches lesen.

Bevor Spiró ein Werk schreibt forscht er immer viel zum Thema, egal ob er einen Roman oder ein Drama schreibt. Es gehört laut Spiró einfach zur Arbeit des Autors dazu und hilft auch beim Verständnis der Lektüre. Dies war auch hier der Fall. Sein Buch „*Tavaszi Tárlat*“/„*Der Verruf*“ basiert auf einen Zeitungsartikel, den der Autor noch als Kind gelesen hat und nach dem er später gesucht hatte. Sofort entstand in seinem Kopf der Anfang und das Ende einer Geschichte, nur der verbindende rote Faden musste ausgebaut werden.²⁰⁸

²⁰⁵ Der Roman wurde bereits im Kapitel 5.4.2 ausführlich behandelt, somit werden die einzelnen Aspekte nicht mehr erneut erwähnt.

²⁰⁶ Vgl. Kiss (2013) (wie Anm. 175), S. 621.

²⁰⁷ Zitat auf dem Klappentext: Spiró, Zeltner, Dalos (2012) (wie Anm. 4).

²⁰⁸ Vgl. KASSAI, Zsigmond: *Spiró György: Ha olyat sikerül írnom, amire nem voltam képes. Interjú - 19.09.2010 Litera.hu - Az irodalmi portál.* Verfügbar unter: <https://litera.hu/magazin/interju/spiro-gyorgy-ha-olyat-sikerul-irnom-amire-nem-voltam-kepes.html>. Letzter Zugriff am: 14.01.2021.

Im Jahre 1956 war Spiró noch ein Kind, er war 11 Jahre alt. Er meint, dass die Leute die damals Erwachsenen waren, die Geschehnisse nur aus einer Perspektive und verzerrt gezeigt hätten, worüber man sich auch nicht wundern müsse, das sei in so schweren geschichtlichen Perioden durchaus üblich. Die aber noch gar nicht geboren sind, würden es nicht verstehen was sich in den Seelen der Menschen abgespielt hatten. Spiró selber hatte noch blasse Bilder und Erinnerungen, die restlichen Sachen erforschte er gerne, um in seinem Roman den geschichtlichen Hintergrund genau abzubilden. Während dieser Forschungsarbeit rund um die Kádár Ära, machte er interessante Erkenntnisse, worüber folgendes Zitat berichtet:²⁰⁹

„Olyan korszak volt ez, amikor igen erélyesen meg akarták félemlíteni a társadalmat. És az a mulatságos - erre kutatás közben jöttem rá -, hogy szükségtelenül tették. Az derült ki az anyagokból, hogy a társadalom már jóval előbb feltalálta a Kádár-korszakot, mintsem ezt a Kádárék észrevették volna. Tragikus hogy sok embert végeztek ki megfélemlítés végett, amikor már ki kellett volna egyezni.”²¹⁰

In der Diktatur werden die Menschen eingeschüchtert und mittels Angst und Terror unterdrückt, wie das auch der Fall im Kádár Regime in Ungarn war. Diese Atmosphäre konnte Spiró mit Hilfe seiner Forschungsarbeit bzw. seiner eigenen Erfahrungen sehr gut wiedergeben.

Der Roman ist 2010 auf Ungarisch und 2012 auf Deutsch, in der Übersetzung von Ernő Zeltner erschienen. Zeltner ist 1935 geboren. Er studierte in Budapest ungarische Literatur- und Sprachwissenschaft und ab 1956 in Wien Germanistik und Theaterwissenschaft. Nach einer erfolgreichen Verlagslaufbahn lebt er seit einigen Jahren als freier Lektor, Übersetzer und Autor in Tirol.²¹¹

In den nächsten Zeilen erfolgt eine kurze Zusammenfassung über die wichtigsten Momente des Romans nach den eigenen Leseerfahrungen. Das Werk umfasst ca. ein halbes Jahr vom 17. Oktober bis zum 1. Mai 1957. Der Ort wo sich die Geschichte hauptsächlich abspielt ist Újlipótváros ein Stadtteil innerhalb Budapests. Gyula Fátray, ist „unser Held“, wie ihn der Autor vorstellt, diese Bezeichnung zu Beginn ist schon ironisch gemeint, denn es gibt eigentlich nichts Heldenhaftes an ihm,

²⁰⁹ Vgl. Ebenda.

²¹⁰ Ebenda.

²¹¹ Vgl. Klappentext: Spiró, Zeltner, Dalos (2012) (wie Anm. 4).

man könnte ihn eher als einen Antihelden bezeichnen. Er ist zurzeit 46 Jahre alt, von Beruf aus ist er Maschinenbauingenieur und in der Planungsabteilung eines Betriebes beschäftigt. Er erlebt die Tage der Revolution von 1956 wegen einer Hämorrhoiden-Operation im Krankenhaus und nach 2 Wochen kehrt er in den grauen und bedrückenden Alltag zurück. Erst dann wird er mit den Geschehnissen konfrontiert.

Seine Familie gehört zur kleinbürgerlichen Mittelschicht und dazu kommt noch die jüdische Abstammung, was damals nichts Gutes bedeutete. Während der Judenpogrome konnte er sich zusammen mit seiner Frau Kati verstecken und so überleben. Nach dem Krieg verließen sie das Land nicht, sie versuchten treue Kommunisten zu sein und in der Masse weiterleben. Sie haben zusammen einen 11 Jahre alten Sohn Namens Matyi, der nicht besonders intelligent ist, von dem aber die Eltern mehr erwarten.

Nach dem Krieg ließ „unser Held“ seinen Nachnamen, Klein, magyarisieren. Eigentlich wollte er Tátrai heißen, doch während des Prozesses sind mehrere Fehler unterlaufen, unter anderem ein Tintenkleck war schuld daran, dass „Fátray“ daraus mit einem Y am Ende geworden ist. Manche dachten wegen dem Y, dass er adeliger Herkunft sei.

Fátray hat über den wirtschaftlichen und industriellen Aufbau des Landes fortschrittliche Ansichten, doch diese werden von Niemandem gehört. Auch in seiner Arbeit wird er ignoriert. Die Ehefrau Kati, ist überzeugte Kommunistin, und findet seinen Mann zu langweilig. Kati findet die Partei und das System gut, obwohl sie im Herzen eher eine Kleinbürgerin ist, sie würde gern in einer anständigen Wohnung mit schönen Möbeln und gutem Geschirr leben, anstatt der Einzimmerwohnung. Das Familienleben gestaltet sich nicht sehr harmonisch, denn jeder geht seinem Beruf nach. Die Mutter hat große Pläne für Matyi, die er aber niemals erfüllen kann, Fátray kümmert sich nicht besonders um den Kleinen, er geht in die Arbeit und ist Mitglied eines Schachvereins. Sie leben eigentlich nebeneinander, jeder beschäftigt sich mit seinen Sachen.

Am 17. Oktober 1956 wird die Hauptfigur vom Cousin seiner Frau, dem Chefarzt persönlich, operiert. Zum Zeitpunkt als er entlassen werden soll, bricht die Revolution aus. Auf den Straßen wird gekämpft, er kann das Krankenhaus nicht verlassen, erst als schon alles vorbei ist. Als er mit den Ereignissen konfrontiert wird,

kann er sie nur schwer aufarbeiten. Er war von der großen Zerstörung völlig schockiert. Er dachte, dass er Glück gehabt hatte diese Tage im Krankenhaus verbracht zu haben, denn er konnte so nichts machen und man kann ihm auch nichts anhängen. Da lag er aber völlig falsch! Das System konnte doch etwas machen. Eines Tages liest und sieht „unser Held“ seinen Namen inmitten von sogenannten Verschwörern, die im Auftrag von Radio Free Europe einen Marsch auf das Pressehaus geplant haben sollen. Unterbewusst ahnt er schon die große Gefahr der Situation, in der er steckt, doch er will es einfach nicht wahr haben. Er beruhigt sich mit dem Gedanken, dass es sicher noch wen mit dem Namen Fátroy gibt. Er bekommt zuerst kein Essen in der Kantine, dann darf er nicht mehr in die Fabrik und wird auch vom Schachclub rausgeworfen. Er wird langsam von der Gesellschaft ausgeschlossen und wie ein Außenseiter behandelt. Er wird Opfer eines Schauprozesses. Sein Schicksal hat etwas Kafkaeskes, er versucht mit allen Mitteln aus der Patsche zu geraten.

Das Werk ist einerseits ein realistischer Roman, andererseits auch ein Entwicklungsroman von Fátroy. Als er unschuldig beschuldigt wird, sieht er ein, dass er im Unrecht war, dass alle im System manipuliert werden, dass überall Unterdrückung und Chaos herrscht. Das Leben hat nur einen sinnlosen Kreislauf, ohne einen Ausweg. Er selber glaubt auch schon etwas gemacht zu haben, denn alle anderen behaupten ja das. Vielleicht liegen sie doch richtig. Szász Lali, ein guter Freund und Jurist, öffnet ihm die Augen, denn Lali prophezeit den Nagy Imre Prozess und seine Hinrichtung voraus. Er durchschaut das System des Terrors und der Einschüchterung.

Fátroy kommt letztendlich frei. Er will alles vergessen, was ihm zugestoßen ist. Zusammen mit seinen Kollegen, die ihn vorher ignoriert und ausgeschlossen haben, feiert er den 1. Mai 1957, die Menschen lügen sich gegenseitig an. Von den Problemen ist es ihnen genug geworden, sie sind froh, dass sie leben dürfen und das wollen sie auch. Am Ende des Romans verträgt sich auch die Fátroy Familie wieder, sie gehen gemeinsam ins Kino. Sie nehmen ihr Schicksal an, sie fügen sich der Macht der Diktatur.

Das Werk wird auch von einem kunstgeschichtlichen Handlungsstrang durchwoben, sie erzählt die Geschichte der berühmt gewordenen Frühjahrsausstellung (Tavaszi Tárlat) von 1957, worauf sich der ungarische Titel bezieht und gibt zugleich einen Einblick in die Künstler_innenszene der 50er Jahre. Auf dieser Ausstellung in der Kunsthalle wurden zum ersten Mal seit 1949 nicht nur die Werke der sozialistisch

realistischen Künstler_innen zugelassen, sondern auch surrealistische und abstrakte Kunstwerke. Das war auch ein Schritt gegen den bisher herrschenden Kanon des sozialistischen Realismus. Schlussendlich wird aber die Ausstellung von der Partei mit einer sehr starken Kritik angegriffen und die abstrakten Kunstwerke werden auch vom Publikum nicht recht verstanden. Nach der Ausstellung wird die Kulturpolitik erneut strenger, alles kehrt ins Alte zurück.²¹²

Auch Kati, die Frau von Fátroy wird auf einen anderen Arbeitsplatz geschickt, als würde sie vom System aus bestraft worden, obwohl sie eigentlich nichts Besonderes machte, sie hatte nur die Protokolle geführt, als man die Kunstwerke für die Frühjahrsausstellung ausgesucht hatte. Das Buch selber kann auch als eine Ausstellung der Menschen von damals angesehen werden, der Titel ist somit vielseitig interpretierbar.

Der Erzähler sieht alles von außen, die inneren Monologe und die Dialoge der Personen. Als Fátroy beschuldigt wird, denkt er immer mehr nach, es kommen häufiger innere Monologe vor. Warum muss er sein Leben da verbringen? Nach 1945 hätte er das Land zusammen mit seiner Frau verlassen sollen, aber jetzt haben sie schon ein Kind und es geht nicht mehr. Laut György Vári seien gerade diese inneren Monologe und die Dialoge die besten Stellen des Romans, als der kommentierende Erzähler verschwindet. An diesen Stellen erfahren wir viel mehr über die einzelnen Personen, sonst können wir sie nur von außen mustern.²¹³

Spiró verwendete auch den zeitgemäßen sozialistischen Fachjargon, versucht aber nur das Nötige in die Erzählung einzuflechten, damit das Werk auch noch für die jüngere Generation verständlich bleibt und er nicht von lauter Erklärungen eher einem Lexikon ähnelt.²¹⁴

Sándor Bazsányi nennt den Roman eine postsozialistische Lektüre, welchen Spiró in einer sehr angenehmen Sprache verfasst habe. Er hätte die verschiedenen

²¹² .Vgl. **RIEDER, Gábor**: *Legendák és tények a Tavaszi Tárlatról*. In: Artmagazin Online, 18.03.2020 (2020), 43. Heft. Verfügbar unter: https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/legendak_es_tenyek_a_tavaszi_tarlatrol. Letzter Zugriff am: 14.01.2021, S. 16-20

²¹³ Vgl. **VÁRI, György**: *Könyv - Élni akarnak - Spiró György: Tavaszi Tárlat*. In: Magyar Narancs (2010), 21.10.2010. Verfügbar unter: https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-_elni_akarnak_-_spiro_gyorgy_tavaszi_tarlat-74807. Letzter Zugriff am: 13.01.2021.

²¹⁴ Vgl. Kassai (2010) (wie Anm. 208).

sprachlichen Register von 1956/1957 mit der heutigen Sprache und mit seiner ironischen und parodierenden Sprache vermischt. Bazsányi behauptet, dass Fátray und der Erzähler sehr ähnlich denken würden, somit sei es oft schwierig zu unterscheiden wer jetzt gerade spricht. Spiró habe eindeutig eine Lektüre verfasst, da sie spannend, mit sich reißend und angenehm zu lesen ist.²¹⁵

András Müllner behauptet, dass die Recherche Arbeit, welche Spiró zu diesem Roman geleistet hatte, sehr gründlich war, denn es sei dem Autor gelungen die damalige Atmosphäre, Künstler, Politiker, die Topografie von Budapest und sogar die Zeitungen vom April 1957 (*Magyar Ifjúság* und *Élet és Irodalom*) den Leser_innen vor Augen zu zaubern, indem sie detailliert beschrieben und charakterisiert wurden. So könne Spiró die Leser_innen in die damalige Zeit versetzen und einen klassisch realistischen Roman erschaffen.²¹⁶

Péter Demény empfindet das Werk als sehr gut gelungen, indem die Figuren, die Dialoge interessant gestaltet, die Geschichte alltäglich aber doch schaurig sei. Im Fall der Dialoge könne man bemerken, dass Spiró auch Dramen schreibt, deshalb sei das Buch auch so mit sich reißend und man könne es nicht mehr niederlegen, wenn man mit dem Lesen angefangen hat.²¹⁷ Dieser Behauptung kann ich nur zustimmen, mir ist es beim Lesen genauso ergangen, ich konnte das Buch nicht niederlegen, es verschlang mich einfach.

Als letztes soll noch der Geschichtswissenschaftler László Varga erwähnt werden, der den Roman untersuchte und feststellte, dass er tatsächlich auf wahren historischen Geschehnissen basiere. Varga geht in seinem Artikel auch auf den schon mehrmals genannten Zeitungsartikel ein, der im April 1957 in der Zeitung *Magyar Ifjúság* von József Sólyom verfasst wurde und von der Verhaftung noch aus der Zeit vor der Revolution von Jenő Sulyánszky und seinen Freunden berichtet, die erst nach der

²¹⁵ Vgl. **BAZSÁNYI, Sándor**: *Posztzocialista lektűr*. In: *Élet és Irodalom*, LIV. Jahrgang (2010), 42. Heft. Verfügbar unter: <https://www.es.hu/cikk/2010-10-24/bazsanyi-sandor/posztzocialista-lektur.html>. Letzter Zugriff am: 13.01.2021.

²¹⁶ Vgl. **MÜLLNER, András**: *Ebédjegy és terror. Spiró György: Tavaszi Tárlat*. In: *Revizor a kritikai portál*, 01.11.2010. Verfügbar unter: <https://revizoronline.com/hu/cikk/2775/spiro-gyorgy-tavaszi-tarlat/>. Letzter Zugriff am: 18.01.2021.

²¹⁷ Vgl. **DEMÉNY, Péter**: *Vágyakozás a nehézségek után. Spiró György: Tavaszi Tárlat*. Magvető, 2010. In: *Műút - Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat, Új folyam LVI/1. (2011023)*. Verfügbar unter: <https://issuu.com/muut/docs/023/26>. Letzter Zugriff am: 18.01.2021, S. 48-51, hier S. 51.

Revolution frei kamen. Sulyánszky war das Vorbild für Fátroy. Im Roman kommen damals lebende und handelnde Personen vor, wie Imre Nagy, Mátyás Rákosi, János Kádár, Béla Biszku, Kállai, György Marosán oder Géza Kalán, der eigentlich von Béla Kelen gemustert wurde. Géza Kalán war derjenige, der seine Finger ins Spiel setzte und somit Fátroy auf *deus ex machina* Art und Weise aus der Gefahr entkommen ist und nicht mehr im Schauprozess involviert war.²¹⁸

Die Schlusszene sei laut Varga sehr genau und detailliert geschildert, alleine die Rede von Kádár hätte Spiró nach seinen eigenen Worten etwas abgeschwächt und stilisiert, dass sie besser ins Bild passe. Varga nennt den Roman als „hangulattörténet“ (auf Deutsch etwa Stimmungsgeschichte), der hinter die Kulissen des Kleinbürgertums Einblick verschaffe und ihr Verhältnis zu den Veränderungen der Geschichte schildere.²¹⁹

Der Einzelne fügt sich, wie das auch György Dalos im Nachwort der Deutschen Ausgabe schreibt, weil auch noch der Kleinste etwas zu verlieren hat.²²⁰ Spirós Buch schildert genau dieses Fügen der einzelnen Personen bzw. der Masse unter der Gewalt der Diktatur. Doch mit welchen Mitteln wird das Trauma ausgedrückt, davon handelt dann der Analyseteil der vorliegenden Arbeit.

6. Der autobiographische und der fiktive Roman

In diesem Kapitel geht es um die Autobiographie, um die Merkmale des autobiographischen Romans bzw. um den Unterschied zum fiktiven Roman. Dieser Punkt ist deshalb wichtig, da die Werke von Kertész und Déry, welche analysiert werden, oft als Autobiographien gesehen werden.

Der Biographie Begriff könne nach Michaela Holdenried bis zur Antike zurückgeführt werden. Im 18. Jahrhundert hätte man auch noch die Bezeichnungen Vita oder Lebenslauf verwendet, bis sich die Wortneuschöpfung Autobiographie durchsetzte.

²¹⁸ Vgl. VARGA, László: *ÉLJEN MÁJUS 1.! Regény történelmi háttérrel - egy történész reflexiói. Spiró György: Tavaszi tárlat.* HOLMI - A folyóirat online kiadása, Július 2011. Verfügbar unter: <https://www.holmi.org/2011/07/varga-laszlo-eljen-majus-1-spiro-gyorgy-tavaszi-tarlat>. Letzter Zugriff am: 19.01.2021.

²¹⁹ Vgl. Ebenda.

²²⁰ Vgl. Spiró, Zeltner, Dalos (2012) (wie Anm. 4), S. 320.

Auch heute seien dennoch diverse Varianten im Umlauf, wie z.B. Erinnerungen, Geständnis, Bekenntnis oder persönliche Erzählung.²²¹ Die Autobiographie hätte sich im Lauf der Geschichte verändert, doch laut Holdenried sei das formale Gerüst im Kern unverändert geblieben:²²² „*Ein Mensch beschreibt sein eigenes Leben, in der Regel von den ersten Erinnerungen bis zum Schreibzeitpunkt oder zu einem anderen zäsurbildenden Zeitpunkt.*“²²³ Holdenried bringt den Personalausweis als Beispiel für eine Minimal-Identität und am anderen Ende nennt sie die lebensumspannende Autobiographie, zwischen diesen zwei Polen würden die lebensgeschichtlichen Darstellungsmöglichkeiten variieren. Die Lebensgeschichten könnten eine Art Modellfunktion erfüllen, die Leser_innen könnten Selbstzuordnungen bilden, indem sie das Gelesene ablehnen oder übernehmen, empathische Einfühlung oder Abneigung entwickeln.²²⁴

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Autobiographie begann schon Ende des 19. Jahrhunderts, doch erst die Aufwertung der Gattung am Anfang des 20. Jahrhunderts durch Wilhelm Dilthey, hätte die wissenschaftliche und historische Interesse an der Erforschung der lebensgeschichtlichen Selbstzeugnissen geweckt, wie dies Günther Niggel in seinem Buch über das Thema bemerkt. Georg Misch, der Schüler Diltheys, führte die Arbeit fort, aber bis zu den 1950er und 1960er Jahren erschienen nur vereinzelt Publikationen zum Thema, erst danach geriet die Autobiographie-Forschung in eine neue Phase. Dilthey und Misch waren der Meinung, dass die Geschichte der Autobiographie mit der Geschichte des menschlichen Selbstbewusstseins gleichsetzbar wäre. Sie verstanden die Gattung international. Der Engländer Roy Pascal verband in den 1960er Jahren die Frage nach der Form mit dem Wahrheitsproblem. Für Pascal sei eine Autobiographie dann gültig, wenn in ihr ein ästhetischer Zusammenklang von Ereignissen, Überlegungen, Stil und Charakter entstehe. Eine weitere Bedingung sei, dass sich das Ich aus einer späteren organisierenden Perspektive die Darstellung bewusst wiedererschaffe und so aus einem

²²¹ Vgl. **HOLDENRIED, Michaela**: *Autobiographie*. Reclams Universal-Bibliothek Literaturstudium, Bd. 17624, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2000, S. 19-20.

²²² Vgl. Ebenda, S. 12.

²²³ Ebenda, S. 12.

²²⁴ Vgl. Ebenda, S. 12-13.

wertenden Standpunkt eine in sich ruhende Geschichte schreibe, welche für Pascal einem Kunstwerk ähnlich sei.²²⁵

Nach Niggl hätte die Autobiographie-Forschung in den 1970er Jahren eine Renaissance in Deutschland, Frankreich und den USA erlebt, denn die Literaturwissenschaft dehnte ihren Gegenstandsbereich aus. Die Autobiographie gälte als ein interessantes Forschungsfeld, da es im Überschneidungsfeld von Selbstdarstellung und Roman, Psychologie und Geschichtsschreibung und somit im Grenzgebiet fiktiver und nichtfiktiver Literatur liegen würde. Zu dieser Zeit hätte auch die Beschäftigung mit den Autobiographien sozialer Rand- und Sondergruppen, deren Aufstieg und Identitätssuche angefangen, so entstünden folgende Gattungsbeispiele: die Black Autobiography in Amerika, die Arbeiterlebenserinnerungen in Deutschland und die Autobiographien von Frauen, wodurch ihre Emanzipation dargestellt vermutet war.²²⁶

Seit den 1970er Jahren wurden eher formorientierte Perspektiven vertreten, denen sei es laut Niggl zu verdanken, dass die Autobiographie als eine eigene literarische Gattung mit Formgesetzen, Traditionen, interner Typengliederung und einer externen Wechselbeziehung zu anderen Gattungen betrachtet werde.²²⁷

Als einen nächsten Meilenstein ist die Arbeit von Philippe Lejeune „*Der autobiographische Pakt*“ aus 1975 zu nennen. Er versuchte eine Definition nicht nach Untersuchung von Texten zu erstellen, sondern aus der Position der Leser_innen. Er versetzte sich in diese Position und untersuchte Texte, deren gemeinsames Thema die Schilderung eines Lebens waren und machte den Versuch eine spezifische Ordnung zu erschaffen. Er versuchte so die Funktionsweise der Texte zu erkunden, denn die Texte werden lesend zum Funktionieren gebracht. Seine Arbeit ist auch heute noch von großer Bedeutung.²²⁸

²²⁵ Vgl. NIGGL, Günther: *Einleitung*. In: G. Niggl (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Studienausgabe. 2. Ausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 1-17, hier S. 2-6.

²²⁶ Vgl. Ebenda, S. 7-9.

²²⁷ Vgl. Ebenda, S. 16.

²²⁸ Vgl. LEJEUNE, Philippe; BAYER, Wolfram; HORNIG, Dieter: *Der autobiographische Pakt*. 1. Ausgabe. Edition Suhrkamp Aesthetica, 1896 = Neue Folge Band 896, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 13-14.

Eine einfache Definition der Autobiographie von Lejeune ist folgende: „*Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.*“²²⁹ Nach der Definition stellte Lejeune 4 Kategorien auf:

Sprachliche Form: a) Erzählung oder b) in Prosa.

2. *Behandeltes Thema:* individuelles Leben, Geschichte einer Persönlichkeit.

3. *Situation des Autors/der Autorin:* Identität zwischen dem Autor/der Autorin (dessen Namen auf eine tatsächliche Person verweist) und dem Erzähler.

4. *Position des Erzählers:* a) Identität zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur oder b) rückblickende Erzählperspektive.²³⁰

Ein autobiographisches Werk sollte sämtliche Bedingungen dieser Kategorien erfüllen. Einige Bedingungen könnten nur Großteils aber nicht vollständig erfüllt werden. Laut Lejeune müsse der Text hauptsächlich eine Erzählung sein, aber die Rede könne auch einen großen Platz in der Narration bekommen. Die Perspektive müsse immer rückblickend sein, komplexe Zeitkonstruktionen seien dennoch nicht auszuschließen. Das Thema müsse das individuelle Leben, sowie die Herausbildung der Persönlichkeit sein. Es könnten dennoch politische oder Sozialgeschichten Raum bekommen. Es würden sich auch öfters Übergänge zu anderen literarischen Gattungen ergeben, wie zu den Memoiren, dem Tagebuch oder zum Essay. Zwei Bedingungen müssten aber nach Lejeune unbedingt erfüllt werden, diese sind die Punkte (3) und (4a). Die Identität besteht oder besteht nicht. Es könne sich nur im denjenigen Fall um eine Autobiographie handeln, wenn die Identität zwischen dem Autor/der Autorin, dem Erzähler/der Erzählerin und dem Protagonisten/der Protagonistin besteht.²³¹

Elizabeth W. Bruss hat die Ansätze von Lejeune weiterverfolgt und diese um die historische Dimension erweitert. Hans Rudolf Picard war nach Niggel derjenige, der einen modernen Typ der existentiell reflektierenden Autobiographie erschuf. Picard

²²⁹ Ebenda, S. 14.

²³⁰ Vgl. Ebenda, S. 14.

²³¹ Vgl. Ebenda, S. 14-15.

behauptete, dass die unendliche Reflexion als Ausdruck des unendlichen Lebensprozesses durch eine Vielfalt für die Gattung bisher ungewohnter Stilmittel (wie z.B. Tempusveränderung, Übergang zum lyrischen Sprechen, Einbau von Dialogen, Zitaten) sich gegenüber der bisherigen sinngebenden Erzählung einer geschlossenen Lebensgeschichte eine neue autobiographische Variante bzw. Gestalt erschaffe.²³² Picard schließt auch die Tendenz zur Fiktionalisierung nicht aus: „*Autobiographie ist keine Dokumentation, sondern erinnernde Neuschöpfung. Insofern steht sie der echten Fiktion nicht so fern, wie es zunächst scheint.*“²³³

Aus der Entwicklungsgeschichte der Autobiographie wird ersichtlich, dass die Definition mit der Zeit immer komplexer geworden ist und sie immer mehr Komponente berücksichtigt, welche aber nicht ganzheitlich erfüllt werden müssen. Teilweises Erfüllen reicht auch. Nach den bisherigen Definitionen folgen einige Zeilen zu den Werken, welche in der vorliegenden Arbeit behandelt werden.

Kertész selber betrachtet sein Werk als keinen autobiographischen Roman, wie es schon im Kapitel 5.4.2 bereits angesprochen wurde.

Péter Szirák ist in diesem Punkt aber anderer Meinung, denn er behauptet, dass es um einen retrospektiven, autobiographischen Bildungsroman handeln würde, der die Frage der Erinnerung und der Vermittlung von Erinnerungen in seinen Mittelpunkt stelle, nicht anders als nahezu alle anderen Werke von Kertész wie „*Der Spurensucher*“, „*Detektivgeschichte*“, „*Fiasko*“, „*Kaddisch für ein ungeborenes Kind*“. ²³⁴

László F. Földényi berichtet von einer Notiz von Kertész in seinem Buch „*Die englische Flagge*“:

„Roman eines Schicksallosen als autobiographischer Roman. Das Autobiographischste in meiner Biographie ist, dass es in Roman eines Schicksallosen nichts Autobiographisches gibt. Autobiographisch ist, wie ich darin um der großen Wahrhaftigkeit willen alles Autobiographische weggelassen habe. Und wie aus diesem erkämpften Individualitätsmangel am

²³² Vgl. Niggel (1998) (wie Anm. 225), S. 15.

²³³ Holdenried (2000) (wie Anm. 221), S. 41.

²³⁴ Vgl. Szirák (2004) (wie Anm. 133), S. 23.

*Ende doch ein Sieg und der Inbegriff des in seiner Partikularität stummen Individuums hervorgeht.*²³⁵

Wie man es sehen konnte gibt es etliche Definitionen für die Autobiographie. Ich bin der Meinung, dass das Buch von Kertész dennoch autobiographische Züge hat, obwohl er es offen nicht zugibt. Wenn man an die Bedingungen von Lejeune denkt, sind hier der Autor, der Erzähler und der Protagonist identisch. Auch wenn gewisse Details auf Fiktion beruhen, konnte Kertész die Geschichte nur nach seinen eigenen Erfahrungen im KZ so detailliert erzählen. Das Buch half ihm mit seiner Vergangenheit fertig zu werden. Er bekam so eine Möglichkeit, dass er den Schmerz, die seelischen bzw. körperlichen Strapazen, die Fassungslosigkeit und das Trauma, welches er als minderjähriger Junge von seiner Familie getrennt durchleben musste, von der Seele zu schreiben.

Im Werk von Déry sehe ich auch autobiographische Züge, da er selber auch Jahre im Gefängnis verbracht hatte, deshalb konnte er so exakt und gefühlsvoll die Freilassung der Hauptfigur B. und seinen Heimweg zu seiner lange nicht gesehenen Frau und seinem Kind beschreiben. Sicherlich spielt auch in diesem Werk die Fiktion eine Rolle.

Nach meiner Auffassung kann man sagen, dass beide Werke autobiographische Züge besitzen, die Fiktion mischt sich aber auch ein. Das ist eben ein Grund, weshalb ich beide sehr spannend finde. Im Fall von Spirós Werk kann man aber eindeutig behaupten, dass es keine autobiographischen Züge hat, denn es basiert auf einen Zeitungsartikel, wie es im Kapitel 5.4.6 erläutert wurde. Das Werk basiert auf tatsächliche historische Daten und Namen, wie das auch László Varga bestätigte, Großteils aber auf Fiktion.

Was aber den Leser_innen besser gefällt, autobiografische oder fiktive Werke, ist eine gute Frage. Für die Autobiographie könnte unter anderem die Tatsache sprechen, dass diese Werke vielleicht mehr Empathie und Einfühlungsvermögen aus den Leser_innen hervorbringen können, als bloß nur die fiktiven Werke. Leser_innen, die mehr über eine Person und ihre Lebensgeschichte erfahren wollen, greifen sicherlich eher zu den autobiographischen Werken. Andersherum, die sich eher vom Alltag loslösen und sich entspannen wollen, entscheiden sich lieber für fiktive Werke oder

²³⁵ Földényi (2004) (wie Anm. 134), S. 110.

Mischgattungen. In Wirklichkeit sind wir Menschen sehr unterschiedlich und somit überbleibt die tatsächliche Antwort der Geschmacksache.

7. Analyse der einzelnen Werke

In diesem Kapitel erfolgt die Analyse der 3 ausgewählten Werke, welche inhaltlich bereits in den Kapiteln 5.4.2, 5.4.4 und 5.4.6 kurz vorgestellt wurden. Hier werden exemplarisch Textstellen aus den Werken ausgewählt und die in ihnen vorkommenden Merkmale aus Kapitel 4. genannt und ihre Funktion sowie auch Auswirkung beschrieben. Anschließend werden noch autorspezifische Merkmale, eventuelle alternative sprachliche bzw. förmliche Lösungen zum Ausdruck der traumatischen Erfahrungen dargestellt.

7.1 Roman eines Schicksallosen

In diesem Unterkapitel erfolgt die Analyse des Romans von Imre Kertész. Es wird zuerst immer der ausgewählte Textausschnitt kurz zusammengefasst bzw. kontextualisiert und anschließend die vorkommenden Merkmale, die auf ein Trauma verweisen können, erläutert.

Die Hauptfigur, Gyurka Köves erzählt im nachfolgenden Zitat von der Diskriminierung der Juden beim Bäcker, indem sie für eine Brotmarke weniger Brot als die anderen bekommen.

„Wir waren schon auf unserem Stockwerk, als meiner Stiefmutter einfiel, dass sie vergessen hatte, die Brotmarken einzulösen. In die Bäckerei habe ich dann zurückmüssen. Den Laden konnte ich erst nach ein bisschen Schlange stehen betreten. Zuerst musste ich mich vor die blonde, großbusige Bäckersfrau hinstellen: Sie schnitt das entsprechende Quadrat von der Brotmarke ab, dann weiter, vor den Bäcker, der das Brot abwog. Er hat meinen Gruß gar nicht erwidert; es ist ja in der Gegend allgemein bekannt, dass er die Juden nicht mag. Deshalb hat er mir auch um etliche Gramm zu wenig Brot hingeworfen. Ich habe aber auch schon sagen gehört, dass auf diese Weise pro Ration etwas für ihn übrig bleibt. Und irgendwie, wegen seines wütenden Blicks und seiner geschickten Handbewegung, habe ich auf einmal die Richtigkeit seines Gedankengangs verstanden, nämlich warum er die Juden in der Tat nicht

*mögen kann: Sonst müsste er ja das unangenehme Gefühl haben, er betrüge sie.*²³⁶

Die Diskriminierung wird nicht beim Namen genannt, wir Leser_innen wissen es aber, dass es sich hier in Wirklichkeit darum handelt, die Juden bekommen weniger Brot. Die Diskriminierung kann als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) betrachtet werden, denn sie kommt immer wieder im Text zum Vorschein, als eine Art Klammermotiv und schafft eine strukturelle Verbindung zu den früheren Textstellen. Als wiederkehrende spezifische Kräftekonstellation (Merkmal 5) kann hier die untergeordnete Beziehung zwischen dem Bäcker und Gyurka bzw. den Juden betrachtet werden. Im Roman kommen immer wieder solche untergeordnete Kräftekonstellationen vor, dadurch werden die Ausweglosigkeit und der immer enger werdende Horizont und das Ausgeliefertsein der jüdischen Protagonisten ausgedrückt. Das Zitat endet mit einem ironischen Satz. Ironie spielt bei Kertész eine große Rolle, er verwendet sie ständig im Roman. Mit Hilfe der Ironie macht er bestimmte Situationen deutungsschwer, welche die Leser_innen zum Nachdenken oder zum Entsetzen bringen. Oft verwendet er die Ironie als sich die Hauptfigur mit anderen fremden Perspektiven identifiziert und diese zu verstehen und zu erklären versucht. So passiert es oft, dass er mit Personen einer Meinung ist, die eigentlich judenfeindlich sind. Er versucht die meisten Sachen rational zu verstehen, hierfür zeugt auch das oben stehende Zitat.

In der nächsten Szene berichtet Gyurka über sein Gespräch mit Onkel Lajos, bevor sie sich vom Vater verabschieden, der ins Arbeitslager muss.

*„Jetzt“, so sagte er, „hast auch du Anteil am gemeinsamen jüdischen Schicksal“, und dann ist er noch weiter darauf eingegangen, wobei er etwa erwähnte, dass dieses Schicksal „seit Jahrtausenden aus unablässiger Verfolgung besteht“, was die Juden jedoch „mit Ergebenheit und opferwilliger Geduld auf sich zu nehmen haben“, da Gott ihnen dieses Schicksal um ihrer einstigen Sünden willen zuteilwerden lasse, und gerade deswegen könnten sie auch nur von Ihm Barmherzigkeit erwarten. Er hingegen würde von uns erwarten, dass wir in dieser schweren Zeit an unserem Platz bleiben, an dem Platz, den Er uns zugeteilt hat, „je nach unseren Kräften und Fähigkeiten“. Ich zum Beispiel - so habe ich von ihm erfahren - müsse künftig in der Rolle des Familienoberhaupts an meinem Platz bleiben.*²³⁷

²³⁶ Kertész (2012) (wie Anm. 2), S. 17.

²³⁷ Ebenda, S. 26-27.

Im Gespräch wird das Schicksal angesprochen, welches als ein wiederkehrender Inhalt (Merkmal 5) betrachtet werden kann. Solche Inhalte durchweben den Text, in diesem Fall ganz vom Anfang an mit dem Titel, und geben den traumatischen Inhalten Raum. In diesem Fall sollte der Junge sein Schicksal hinnehmen, das Schicksal der Juden, das von andern bestimmt wird und nicht von ihm bzw. ihnen selber. Anfang versteht er es ganz und gar nicht und dazu kommt noch die Verantwortungsübernahme als Familienoberhaupt, denn der Vater wegmuss.

In der folgenden Textstelle nimmt die Hauptfigur von seinem Vater Abschied und wird erneut auf die Verantwortung und das Erwachsenwerden angesprochen.

„Und da habe ich von meinem Vater Abschied genommen. Oder eher er von mir. [...] Er wollte sich von mir verabschieden. Morgen früh ist dafür keine Zeit mehr - so hat er gesagt. Im Großen und Ganzen hat auch er über meine Verantwortung und mein Erwachsenwerden etwa das Gleiche aufgezählt, was ich am Nachmittag schon einmal von Onkel Lajos gehört habe, bloß ohne Gott, nicht mit so schönen Worten und viel kürzer. Er hat auch meine Mutter erwähnt: Er war der Ansicht, sie könnte jetzt vielleicht versuchen, „mich von zu Hause wegzulocken“. Wie ich sah, bereitete ihm dieser Gedanke ziemliche Sorgen. Die beiden hatten nämlich lange um den Besitz meiner Person gestritten, bis dann schließlich das Gerichtsurteil meinen Vater begünstigte: Und nun wollte er nicht, das fand ich verständlich, nur wegen seiner nachteiligen Lage sein Anrecht auf mich verlieren.“²³⁸

Als wiederholende Inhalte (Merkmal 5) erscheinen erneut die Übernahme der Verantwortung und das Erwachsenwerden. Indirekt können diese auch mit einem Trauma auslösenden Effekt verbunden werden, nämlich mit dem Abschied (Merkmal 4). Hier konkret geht es um den Abschied vom Vater, aber im Roman muss der Junge von zahlreichen Dingen bzw. Personen Abschied nehmen. Der Abschied ist somit ein wiederkehrendes Motiv, das strukturelle Verbindungen im Text schafft.

In den untenstehenden Zeilen berichtet ein Nachbarmädchen über ihr Problem, was der gelbe Stern verursacht.

„Sie wollte zuerst mit uns über ein Problem sprechen, über eine Frage, die sie neuerdings sehr beschäftigt: Es ist nämlich so, dass ihr der gelbe Stern einiges Kopfzerbrechen bereitet. Eigentlich habe erst „der Blick der Leute“ sie auf die Veränderung aufmerksam gemacht- denn sie findet, dass die Leute sich ihr gegenüber verändert haben, und sieht in ihren Blicken, dass sie von ihnen „gehasst“ wird. [...] „Schließlich muss man doch wissen, wofür man gehasst

²³⁸ Ebenda, S. 32.

wird“, so meinte sie. Sie hat zugegeben, dass sie zu Beginn das Ganze überhaupt nicht verstanden habe und sehr betroffen gewesen sei, dass man sie verachte, „einfach nur, weil ich Jüdin bin.“²³⁹

Der gelbe Stern oder besser gesagt die Stigmatisierung kann als ein wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) im Text gesehen werden, das eng mit der Diskriminierung und dem Gefühl der Ausweglosigkeit verbunden werden kann. Das Mädchen versteht den Hass der Leute nicht. Für sie ist es zu wenig, dass man behauptet weil sie eine Jüdin ist. Dieser Abschnitt ist auch ein gutes Beispiel für die Abwandlung der Sprache (Merkmal 6). Der Ausschnitt ist in der indirekten Rede verfasst, da Köves die Worte des Mädchens wiedergibt, am Ende wechselt der Autor aber in die direkte Rede. Dies ist meines Erachtens nach kein Zufall, dass eben diese Worte bedeutungsschwer somit herausgehoben werden, denn schließlich fing das Ganze damit an, dass die Juden als Sündenböcke von den Nationalsozialisten dargestellt wurden, obwohl sie ebensolche Menschen waren, wie all die anderen. Sie hatten aber keinen Ausweg mehr.

Im kommenden Zitat mussten die Jungen vom Bus aussteigen, sie durften nicht mehr zur Arbeit, anstatt dessen wurden sie vom Polizisten ins Zollhaus eingesperrt.

„Es war sieben Uhr: Um diese Zeit beginnt in der Raffinerie die Arbeit. Die Autobusse brachten keine Jungen mehr, und da hat der Polizist gefragt, ob noch einer von uns fehle. „Rosi“ hat die Zählung vorgenommen und dann dem Polizisten gemeldet: alle da. Darauf meinte der Polizist, wir sollten doch nicht hier am Straßenrand warten. Er schien besorgt, und ich hatte irgendwie das Gefühl, dass er eigentlich auf uns genauso wenig vorbereitet war wie wir auf ihn. Er hat dann auch gefragt: „Und was soll ich nun mit euch?“ Aber da konnten wir ihm natürlich auch nicht helfen. Wir standen ganz locker [sic!] um ihn herum, so ein bisschen lachend, genauso wie bei einem Ausflug um den Lehrer, und er stand mitten in unserer Gruppe, machte ein ratloses Gesicht und strich sich übers Kinn. Schließlich schlug er vor, wir sollten ins Zollhaus gehen. [...] Er hat uns dann auch bald darauf uns selbst überlassen, nachdem er zuvor erwähnt hatte, er müsse nach seiner Arbeit schauen. Als er hinausging, hörten wir, wie er die Tür von außen abschloss.“²⁴⁰

Diese Zeilen sind für eine Kindersprache typisch (Merkmal 2), sie sind in einem leichten plaudernden Stil verfasst. Kindersprache kann ein Zeichen für Traumatisches sein, allerdings ist es hier sicherlich kein Zeichen dafür, da ja der ganze Roman so

²³⁹ Ebenda, S. 42-43.

²⁴⁰ Ebenda, S. 52-53.

gesehen in einer Art Kindersprache verfasst worden ist. Und die genannte Szene wird auch nicht so schlimm beschrieben, denn die Jungen lachten ja auch bis zu ihrer Einsperrung. Aber als wiederkehrende spezifische Kräftekonstellation (Merkmal 5) kann hier die untergeordnete Beziehung zwischen dem Polizisten und den jüdischen Jungen betrachtet werden, die nicht zur Arbeit durften, denn sie auf dem Weg aufgehalten wurden.

Beim folgenden Ausschnitt handelt es sich um Überlegungen und Gedankengänge eines Jungen, der Pechvogel genannt wurde.

„Haben sie etwas gehört? Was geschieht mit uns?“, pflegte er sich zu erkundigen. Er brachte auch wieder seine Familie zur Sprache, ja, und auch wieder sein Pech. Wie lange hatte er sich um die Bewilligung bemüht und wie sehr hatte er sich über sie gefreut - erinnerte er sich mit bitterem Kopfschütteln; das hätte er gewiss nicht gedacht, dass die Sache „ein solches Ende“ nehmen würde. An jenen fünf Minuten habe alles gelegen. Wenn er nicht das Pech gehabt hätte... wenn der Bus nicht... solche Überlegungen vernahm ich von ihm.“²⁴¹

Hier wird das Pech von einem anderen Jungen durch die Hauptfigur berichtet. Es kommen für das 2. Merkmal (Sprache und Satzbau) typische Elemente vor. In den letzten zwei Zeilen werden die Sätze nicht gleich oder gar nicht vollendet, es kommt zur indirekten Rede. Der Autor erzählt auch von anderen Schicksalen, von anderen Traumata.

Die nächste Textstelle handelt von der Abreise der Juden mit dem Güterwaggon unter der Aufsicht der Gendarmen.

„Auch die Gendarmen waren da, bewaffnet, mürrisch, zugeknöpft bis zum Kinn - so als müssten sie auf eine begehrte Ware aufpassen, an der sie sich jedoch kaum noch vergreifen dürften, und zwar gewiss, wie ich mir denken konnte, weil es eine Macht gab, die noch über ihnen stand: die Deutschen. Dann haben sie die Schiebetür hinter uns zugemacht und draußen noch irgendwie daran herumgehämmert, dann sind Signale gegeben worden, Pfiffe, so wie bei der Eisenbahn üblich, dann ein Ruck: Wir fahren ab.“²⁴²

Als wiederkehrende spezifische Kräftekonstellation (Merkmal 5) ist hier erneut eine untergeordnete Beziehung zwischen den Gendarmen und den Juden bzw. wird auch schon auf die Deutschen hingewiesen, dass sie auch über die Gendarmen stehen

²⁴¹ Ebenda, S. 71.

²⁴² Ebenda, S. 82.

würden. Ebenso zu Merkmal 5 kann auch als wiederkehrender Inhalt die Reise (mit dem Waggon) genannt werden, was auch in späteren Teilen des Buches öfters auftaucht. Die Reise gewinnt mit der Zeit eine negative Konnotation, sie wird mit der Fremde, der Ungewissheit, mit den schlechten Bedingungen und dem Eingesperrt sein verbunden.

Folgende Zeilen geben die Worte des Gendarmen wieder, als der Waggon die ungarische Grenze erreichte. Die Juden sollten ihm die übriggebliebenen Wertsachen und das Geld aushändigen.

„Leute [...] ihr seid an der ungarischen Grenze angelangt!“ Bei dieser Gelegenheit wolle er einen Aufruf, man könnte fast sagen, eine Bitte an uns richten. Sein Wunsch war, dass, sollten bei irgendjemandem von uns noch Geld oder sonstige Wertsachen verblieben sein, wir ihm diese aushändigten. „Da, wo ihr hingehet“, meinte er, „werdet ihr keine Wertsachen mehr brauchen.“ Und was wir noch bei uns hätten, das würden uns die Deutschen sowieso alles abnehmen, versicherte er. „Warum sollte es dann“, so fuhr er dort oben in der Fensteröffnung fort, „nicht lieber in ungarische Hände gelangen?“ [...] Schließlich seid auch ihr ja eigentlich Ungarn!“ Eine Stimme, eine tiefe Männerstimme irgendwo aus dem Wageninneren, ließ dann, nach einigem Getuschel, einigem Beratschlagen, verlauten, dass dieses Argument in der Tat einleuchte, freilich nähme man an, dass wir dafür vom Gendarmen Wasser bekämen, und auch dazu zeigte sich dieser bereit, obwohl es, wie er sagte, „gegen die Vorschrift“ sei. Dann aber haben sie sich doch nicht einigen können, weil die Stimme zuerst das Wasser, der Gendarm hingegen zuerst die Gegenstände ausgehändigt haben wollte und keiner von seiner Reihenfolge abwich. Schließlich war der Gendarm dann recht erbost: „Ihr Saujuden, ihr würdet noch aus den heiligsten Dingen ein Geschäft machen!“ - so sah er es. [...] Dann krepirt doch vor Durst!“²⁴³

Hier ist wieder die untergeordnete Beziehung zwischen dem Gendarmen und den Juden im Zuge der wiederkehrenden spezifischen Kräftekonstellation (Merkmal 5) zu beobachten. Außerdem werden die Deutschen wieder erwähnt. Die geschilderten untergeordneten Beziehungen werden mit der Zeit immer ärger und aggressiver, wie man es am Wortlaut erkennen kann. In diesem Fall kann man wieder die Eigenart der Sprache und vom Satzbau (Merkmal 2) sehen, indirekte und direkte Rede wechseln sich ab. Die bedeutungsschweren Sätze, wie z.B. die letzten zwei Zeilen sind in direkter Rede verfasst und auch in anderer Zeitform (Merkmal 3). Diese Sätze blieben sicherlich dem Autor im Zusammenhang mit der unmenschlichen Situation in Erinnerung und

²⁴³ Ebenda, S. 85.

somit wollte er auch die grenzenlose Gier und Grausamkeit des Gendarmen zur Sprache bringen.

Der nächste Abschnitt handelt schon von den unfassbaren und unmenschlichen Dingen, welche die Hauptfigur im Konzentrationslager erleben musste. Er sieht gerade wie die Arbeitsuntauglichen, die Alten, die jüngeren Burschen (unter 16), die Frauen und die kleinen Kinder verbrennen.

„Da, gegenüber, verbrannten in diesem Augenblick unsere Reisegefährten aus der Eisenbahn, alle, die im Auto hatten mitfahren wollen, und all die, die sich vor dem Arzt aus Alters - oder anderen Gründen als untauglich erwiesen hatten, genauso die Kleinen und mit ihnen die Mütter und die, die es in der Zukunft geworden wären, denen man es bereits hatte ansehen können, so hieß es.“²⁴⁴

Mittels der Sprache (Merkmal 2) beschreibt hier Kertész eine entsetzliche Sache. Einerseits sind es einfache Sätze, in einem gleichgültig erscheinenden Ton, sie haben aber auf die Leser_innen eine schockierende Wirkung. Als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) kann die im Text beschriebene Vernichtung der Juden genannt werden, das im Werk öfters vorkommt und als verbindendes Netz sich über den gesamten Roman legt.

Die Hauptfigur wird in den nächsten Zeilen mit der Wahrheit konfrontiert, dass dieses Lager nicht bloß ein Arbeitslager ist. In der Schule haben sie über solche Sachen nichts gelernt.

„Das hatte dann den Nachteil, dass ich mich erst hier belehren lassen musste, zum Beispiel darüber, dass wir uns in einem „Konzentrationslager“ befanden. Aber auch die seien nicht alle gleich, so wurde mir erklärt. Das hier zum Beispiel sei ein „Vernichtungslager“ erfuhr ich. Etwas ganz anderes sei dagegen - so wurde gleich hinzugefügt - das „Arbeitslager“: Dort sei das Leben leicht, die Verhältnisse und die Lebensmittelversorgung, hieß es, unvergleichlich besser, was nur natürlich ist, denn auch das Ziel war ja schließlich ein anderes.“²⁴⁵

Diese Zeilen ähneln einem Schulbucheintrag oder einer Erklärung für Unwissende über das Konzentrationslager in Kinder- bzw. Jugendsprache. Sie sind ganz einfach und strikt formuliert, so wie es eben ein Kind erzählen kann. Die Zeilen lösen mittels der Sprache (Merkmal 2) dennoch eine tiefe emotionale Wirkung bei der Leserschaft aus, da wir über mehr Hintergrundwissen verfügen als die Hauptfigur. Vor

²⁴⁴ Ebenda, S. 124.

²⁴⁵ Ebenda, S. 128.

unseren Augen erscheinen gleich die Grausamkeiten der einzelnen Lager sowie deren Unmenschlichkeit. Kertész erzeugt im ganzen Roman eine merkwürdige Spannung durch den meisterhaften Einsatz der diversen sprachlichen Register.

Als Nächstes werden Gyurka und die anderen nach Buchenwald transportiert. Es kommt nochmal zu einer Reise mit dem Waggon.

„Wie sehr es mich auch überrascht hat, als ich nachrechnete, es war tatsächlich so: In Auschwitz habe ich insgesamt eigentlich nur drei volle Tage verbracht. Am vierten Abend saß ich schon wieder in der Eisenbahn, in einem der nun schon bekannten Güterwaggonen. Das Ziel - so erfuhren wir - war „Buchenwald“. [...] Von der Reise kann ich nun noch weniger berichten: Alles verlief in der gewohnten Weise. Jetzt waren wir nicht zu sechzig, sondern zu achtzig, wobei wir aber kein Gepäck hatten, nun, und dann brauchten wir auch nicht auf Frauen zu achten.“²⁴⁶

Es wird erneut als wiederkehrenden Inhalt (Merkmal 5) die Reise mit der Eisenbahn geschildert. Wieder eine Reise ins Ungewisse. Was die Sprache (Merkmal 2) betrifft, ist die Beschreibung des Waggons nicht mehr so ausführlich wie beim ersten Mal. Es gibt immer weniger Neuigkeiten zu berichten. Einige Aspekte werden trotzdem herausgehoben, dass jetzt noch mehr Menschen in einem Waggon eingesperrt wurden, dass sie nun mehr kein Gepäck hatten und sie nicht mehr auf Frauen und kleine Kinder aufpassen mussten. Stattdessen wird aber im Buch eine detaillierte Beschreibung von Buchenwald und seiner Lage gewidmet, als würden wir einen Reisebericht lesen.

Nach der Ankunft in Buchenwald erwarten sie schon bekannte Sachen aus Auschwitz:

„Nach der Ankunft erwarten einen auch hier Bad, Friseur, Desinfektionsmittel und Kleiderwechsel. Die Garderobevorschriften sind im Übrigen genau die gleichen wie in Auschwitz. [...] Dann schreibt ein schon länger hier wohnender Landsmann von dir, der sogar über Haare verfügt, deinen Namen in ein großes Buch, händigt dir ein gelbes Dreieck aus sowie einen breiten Lappen, einen Stoffstreifen, beides aus Leinen. In der Mitte des Dreiecks kannst du, zum Zeichen, dass du ja schließlich Ungar bist, ein großes U, auf dem Stoffstreifen eine gedruckte Nummer lesen, auf meinem zum Beispiel die 64921.“²⁴⁷

In den ersten Zeilen können das Bad, der Friseur, die Desinfektion und der Kleiderwechsel als wiederholende Inhalte (Merkmal 5) angesehen werden, welche

²⁴⁶ Ebenda, S. 134-135.

²⁴⁷ Ebenda, S. 139-140.

immer im Zusammenhang mit der Ankunft in ein Lager assoziiert werden können. Für uns als Leser_innen bedeutet das die kahlgeschorenen Köpfe, gestreifte Häftlingsanzüge eventuell denken wir beim Wort Bad auch schon auf die Duschen in der Gaskammer. Jedenfalls erhalten gewisse Wörter oder Inhalte je nach Kontext eine negative Konnotation und Bedeutung. In diesem Zitat erscheint nochmal die Stigmatisierung als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4), nur jetzt müssen sie ein gelbes Dreieck tragen und statt Namen bekommen sie Nummern. Die Diskriminierung steigert sich, es kommt zur völligen Anonymisierung und zum Identitätsverlust. Es bleiben nur mehr die Ziffern übrig. Es kommt zu einer immer weiteren Einengung des Horizontes der Protagonisten.

Während der nächsten Zeilen unterhält sich Gyuri mit einem anderen Häftling und bekommt deshalb eine Ohrfeige.

„Na - erkundigte er sich beim dritten Mal, und mir fiel auf, dass ihm sämtliche Vorderzähne fehlten - woher ich denn käme. Als ich sagte, aus Budapest, wurde er gleich ganz munter: ob es den Großen Ring noch gebe und die Straßenbahnlinie sechs, so wie er es „zuletzt verlassen“ habe. Ich habe gesagt, ja klar, alles vorhanden; er schien zufrieden. Er wollte auch wissen, wie ich „hierher geraten“ sei, und ich habe gesagt: „Ganz einfach. Sie haben mich aus dem Autobus geholt.“ - „Und?“, wollte er noch wissen, und ich habe gesagt: Nichts weiter, man hat mich dann hierhertransportiert. Es schien, als staune er irgendwie ein bisschen, so als sei er sich über das Leben zu Hause vielleicht nicht ganz im Klaren, und ich wollte ihn schon fragen ... aber das konnte ich nicht mehr, weil ich in dem Augenblick von der anderen Seite die Ohrfeige erhielt.“²⁴⁸

Das Erwähnen der Stadt Budapest, der Heimat von Gyurka kann auf den ersten Blick als ein geschützter Ort (Merkmal 13) betrachtet werden, doch wenn man weiterliest, ist es nicht mehr eindeutig welche Emotionen die Hauptfigur mit Budapest verbindet. Sie sind eher ambivalent. Im letzten Zitatbeispiel wird Budapest nochmal erwähnt, da ist aber die Antwort eindeutig, er fühlt Hass. Da fungiert Budapest sicherlich nicht mehr als ein geschützter Ort.

Im folgenden Absatz befreundet sich Köves mit Bandi Citrom, einem Schicksalsgenossen aus dem Lager.

„Übrigens“, bemerkte er noch und streckte mir sogar die Hand von der Seite hin, „ich heiße Bandi Citrom“, worauf auch ich ihm meinen Namen gesagt habe. Er seinerseits ist - wie ich dann von ihm erfahren habe - vom

²⁴⁸ Ebenda, S. 146-147.

Arbeitsdienst hierhergekommen. [...] Er war auch in der Ukraine gewesen, als Minensucher. Ja, und was war mit seinen Zähnen, wollte ich wissen. „Ausgeschlagen“, sagte er. Ich war ziemlich erstaunt: „Wieso denn das ...?“, aber er nannte es nur „eine lange Geschichte“ und sagte sonst nicht viel über die Angelegenheit.“²⁴⁹

In den oberen Zeilen können wir über die Anfänge einer Freundschaft lesen, welche sich im späteren Verlauf des Buches vertieft. Diese Freundschaft kann man als Merkmal 12 (Art und Weise der Verbundenheit bestimmter Protagonisten) bezeichnen, denn die beiden kommen aus einer Stadt, sie müssen in Buchenwald gleiche Leiden ertragen und werden durch die traumatischen Geschehnisse aneinandergelassen, sie werden zu Schicksalsverwandten.

Im nächsten Zitat kommt es zur Umdeutung der Abkürzung U im gelben Dreieck. Selbsttäuschung als Ausweg?

„Wir verlieren uns aus den Augen, wir verlieren uns alle noch“, so bemerkte er, und in seinen Worten, seiner Art, den Kopf zu schütteln, war noch irgendein anderer, für mich ziemlich undurchsichtiger Sinn. Dann aber leuchtete sein Gesicht plötzlich auf und er fragte: „Wissen Sie, was das hier“ - er zeigte auf seine Brust - „bedeutet, dieses U?“ Ich sagte, ja natürlich: Ungar. „Nein“, erwiderte er, „Unschuldig“, dann hat er auf eine bestimmte Art kurz gelacht und danach noch lange mit sinnender Miene genickt, so als sei dieser Gedanke für ihn besonders wohltuend, ich weiß auch nicht, warum.“²⁵⁰

Das U kann hier als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) gesehen werden. Es geht erneut um Zeichen, Stigmatisierung, Diskriminierung, nur hier versucht der Autor etwas Hoffnung in den Text einzubringen, indem er das U umdeutet, statt Ungar auf unschuldig. Einerseits kann das ein Zeichen der Selbsttäuschung, andererseits auch Ausdruck der Hoffnungslosigkeit bzw. der Ausweglosigkeit sein. Das Wort Unschuldig bekommt jedenfalls eine große emotionale Wirkung. Die Juden wurden ja schließlich unschuldig verschleppt und hingerichtet.

Die untenstehenden Zeilen handeln von der Kraft der Phantasie, die dazu beiträgt, dass Gyurka die Arbeit und das Lager leichter oder generell vertragen kann.

„Ich weiß - nach dem, was ich gesehen, gehört oder erfahren habe - von drei Arten und Wegen, einem Konzentrationslager zu entkommen. Ich selbst lebte mit der ersten und, von mir aus, bescheidensten Möglichkeit - doch nun: Es gibt

²⁴⁹ Ebenda, S. 148.

²⁵⁰ Ebenda, S. 158-159.

Bereiche unserer Natur, die ihr, so hatte ich es auch gelernt, ein für allemal unveräußerlich angehören. Tatsache ist: Unser Vorstellungsvermögen bleibt auch in der Gefangenschaft frei. Ich brachte es zum Beispiel so weit, während meine Hände mit Schaufel oder Hacke beschäftigt waren - mit sparsam eingeteilten, stets nur auf das Allernotwendigste beschränkten Bewegungen - einfach gar nicht zugegen zu sein. Aber auch die Phantasie ist nicht völlig unbegrenzt, zumindest gibt es da - wie ich erfahren habe - Schranken. Denn eigentlich hätte ich ja mit der gleichen Anstrengung überall sein können, in Kalkutta, in Florida, an den schönsten Orten der Welt.“²⁵¹

Das Vorstellungsvermögen und die Phantasie fungieren an dieser Stelle als schützende Inhalte (Merkmal 13). Gyurka flüchtet aus der Realität, er versucht zu verschwinden und das Konzentrationslager, samt seinen traumatisierenden Erinnerungen, hinter sich zu lassen. Er kann so gewisse Sicherheit und Geborgenheit innerhalb seiner Qualen und Strapazen empfinden.

In diesem Textausschnitt wird die Hauptfigur brutal verprügelt, da er den Zementsack fallen ließ und der Zement sich auf den Boden zerstreut hatte.

„Schon war er da, schon spürte ich seine Faust im Gesicht und dann, nachdem er mich niedergeschlagen hatte, auch seine Stiefel in den Rippen und im Nacken seine Hände, wie er mir das Gesicht immer wieder zu Boden drückte, in den Zement: Ich solle ihn aufnehmen, zusammenkratzen, auflecken - verlangte er, unsinnigerweise. Dann zerrte er mich wieder hoch: „Dir wird ich’s zeigen, Arschloch, Scheißkerl, verfluchter Judenhund“, sodass ich nie wieder einen Sack fallen ließe, wie er versprach.“²⁵²

Hinter dem im Text geschilderten Verprügeln der Hauptfigur verbirgt sich als wiederholendes Motiv (Merkmal 4) die Demütigung, das Schikanieren bzw. Bestrafung der Juden. Dieses Motiv durchwebt den ganzen Roman und taucht an unterschiedlichen Stellen immer wieder auf. In Verbindung dazu taucht die wiederkehrende spezifische Kräftekonstellation (Merkmal 5) auf, hier ist das die untergeordnete Beziehung zwischen dem Wächter und Gyurka bzw. den Juden. Diese untergeordnete Kräftekonstellation verstärkt die Ausweglosigkeit und das Ausgeliefertsein der jüdischen Protagonisten. Das Merkmal 2 (die Sprache) spielt hier erneut eine wichtige Rolle, denn das Ereignis des Verprügelns wird in indirekter Rede formuliert aber die Schimpfwörter werden in direkter Rede formuliert. Diese prägten sich wahrscheinlich ins Gedächtnis von Kertész ein.

²⁵¹ Ebenda, S. 173.

²⁵² Ebenda, S. 187-188.

Nachfolgendes Zitat handelt vom Protest einer Frau, die noch weiterleben wollte, als man den Körper schon abtransportierte.

„Gleichzeitig drangen Wortfetzen an mein Ohr, die ich gerade eben herauszuhören vermochte, und mit noch größerer Mühe erkannte ich in diesem heiseren Geflüster eine vordem - wie ich erinnern musste - doch so eherne Stimme: „Ich pro...te...stiere“, murmelte sie. Da blieb der Körper für einen Augenblick in der Luft hängen, bevor er weitergeschwungen wurde, gewissermaßen vor Überraschung, wie ich empfand, und gleich darauf hörte ich eine andere Stimme, offenbar von demjenigen, der ihn an den Schultern hielt. Es war eine angenehme, männliche, freundliche Stimme, und ihr etwas fremd klingendes Lagerdeutsch zeugte meinem Gefühl nach eher von einem gewissen Staunen, einer gewissen Verblüffung, als von Unwillen: „Was? Du willst noch leben?“, fragte er, und auch ich fand das, in der Tat, etwas komisch und unbegründbar, im Großen und Ganzen ziemlich vernunftwidrig von ihm, in diesem Moment. Und ich beschloß: [sic!] ich meinerseits werde vernünftiger sein.“²⁵³

In dieser erschütternden Szene kann der Protest und die Ausdauerkraft als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) betrachtet werden. Diese Textstelle ist auf einer schockierenden Art und Weise formuliert, und trägt zur Spannungssteigerung bei. Diese Szene ist ein gutes Beispiel für das Verschwimmen der Fiktionalität und der Wirklichkeit (Merkmal 9). Es kann sein, dass sich diese Szene tatsächlich so abgespielt hatte, als Gyurka (bzw. Kertész) im Lager war, oder die traumatischen Erinnerungen wurden durch andere ergänzt. Die Grenzen bei solchen Erzählungen sind aufgeweicht, wenn es sich um traumatische Erinnerungen handelt.

Der letzte Satz im Zitat handelt von der Aufgabe des Lebens, dass es unnötig und sinnlos sei bei einer solchen Situation weiterzukämpfen. György werde da nicht protestieren, beschließt er, er werde das Leben rational absagen. Dávid Kaposi erwähnte diese Zeilen auch in seiner Analyse und zog eine Parallele zum Gedicht von Miklós Radnóti mit dem Titel „Gewaltmarsch“.²⁵⁴

Als sich die Hauptfigur an seinem Bein verletzt hatte, wird sie pflegebedürftig. So befreundet er sich mit dem polnischen Krankenpfleger Pjetka, der nicht versteht, wie er so jung und unschuldig aus seiner Heimat verschleppt werden konnte und ohne, dass seine Familie davon Bescheid wusste.

²⁵³ Ebenda, S. 206.

²⁵⁴ Vgl. Kaposi (2004) (wie Anm. 146), S. 81.

„Doch eigentlich war ich derjenige, der ausgefragt wurde; er wollte mein Alter wissen und wie und warum ich hier gelandet sei, so weit weg von zu Hause, damit begann unser Meinungs austausch. „Hast du irgendetwas gemacht?“, fragte er, irgendetwas Schlimmes vielleicht, und ich sagte: nein, „nichts“, rein gar nichts. Warum ich dann trotzdem hier sei, wollte er wissen, und ich sagte, aus dem gleichen einfachen Grund wie andere meiner Rasse auch. Ja, aber - so bohrte er weiter -, warum man mich denn „verhaftet“ habe, und ich erzählte ihm kurz, so gut ich konnte, von jenem Morgen, von dem Autobus, dem Zollhaus und der Gendarmerie später. „Ohne dass deine Eltern...“, also ohne dass sie etwas davon wussten, und ich sagte: „ohne“, versteht sich. Er schien ganz verdutzt, als hätte er so etwas noch nie gehört, und ich dachte bei mir: Na, der hat nach sechs Jahren anscheinend auch keine Ahnung mehr von der Welt.“²⁵⁵

In diesem Textausschnitt kommt als wiederkehrender Inhalt (Merkmal 5) die unschuldige Verhaftung der Hauptfigur vor. Der Junge wird im Laufe des Romans immer wieder gefragt, wie er ins Lager gekommen sei. An dieser Stelle wird aber auch ein neues Element herausgehoben, dass von der ganzen Verhaftung und dem Abtransportieren die Eltern von Gyurka gar nichts gewusst hatten. Als sprachliches Merkmal (Merkmal 2) sind hier unvollendete Sätze zu beobachten, welche die Verblüffung von Pjetka ausdrücken. Im letzten Satz ist eine gewisse Ironie zu beobachten, als würde Gyurka die Welt besser verstehen als ein Erwachsener, der seit 6 Jahren im Lager ist. Außerdem ist hier noch die neue Verbindung zum Krankenpfleger (Merkmal 12) wichtig, da Gyurka erneut eine freundliche Bezugsperson kennenlernt, die ihm in den schweren Zeiten beisteht und unterstützt.

Mit Pjetkas Hilfe konnte er das Lager überleben. Als er nach dem ganzen Schrecken wieder zu Hause ankam, musste er sich die skeptischen Äußerungen der in der Heimat gebliebenen Menschen anhören, die nicht glauben wollten was sie von den Konzentrationslagern gehört hatten. Im folgenden Zitat geht es konkret um die Existenz der Gaskammern.

„Er war neugierig, zu erfahren - worüber ich ein bisschen lächeln musste - ob ich die Gaskammern gesehen hätte. Ich sagte: „Dann würden wir jetzt nicht miteinander sprechen.“ - „Na ja“ -, sagte er, aber ob es wirklich Gaskammern gegeben habe, und ich sagte, aber ja, unter anderem gebe es auch Gaskammern, natürlich, und alles habe davon abgehängt, in welchem Lager welche Gebräuche herrschten. In Auschwitz zum Beispiel habe man mit ihrem Vorhandensein rechnen müssen. Ich hingegen - bemerkte ich - käme aus Buchenwald. „Woher?“, fragte er, und ich musste es wiederholen: „Aus

²⁵⁵ Kertész (2012) (wie Anm. 2), S. 233.

Buchenwald.“ - „Also aus Buchenwald“, sagte er und nickte dazu, und ich antwortete: „Ja.“ Worauf er sagte: „Also, Moment mal“, und das mit einer starren, strengen, beinahe schon schulmeisterlichen Miene. „Demnach hat der Herr“, und ich weiß gar nicht, warum, aber irgendwie berührte mich diese ernsthafte, um nicht zu sagen einigermaßen feierliche Anrede, „von den Gaskammern gehört“, und ich sagte wieder: „Aber ja“ - „Wobei sie sich“, so fuhr er fort, noch immer mit dieser starren Miene, gleichsam in den Dingen Ordnung und Klarheit schaffend, „aber doch nicht persönlich, mit eigenen Augen davon überzeugt haben“ und ich musste zugeben: „Nein.“²⁵⁶

Gleich der 2. Satz ist voller Ironie aber die Aussage des Satzes stimmt, wenn die Hauptfigur die Gaskammer gesehen hätte, wäre er nicht vom Lager nach Budapest zurückgekehrt. In diesem Abschnitt erscheint als wiederkehrenden Inhalt (Merkmal 5) die Vernichtung der Juden, worauf die Gaskammer verweist. Diese Stelle ist auch deshalb bedeutend, dass durch die Infragestellung der Gaskammer auch auf die Infragestellung der Judenvernichtung angespielt werden kann, denn einige Menschen glaubten es nicht, was leider öfter vorgekommen ist. Auch Kertész verarbeitet diese traurige Tatsache in seinem Buch. Das Wort Gaskammer kann als spezifisches Motiv (Merkmal 1 und auch 4) betrachtet werden, es erfüllt mehrere Funktionen, denn es kommt öfters im Roman vor und uns Leser_innen erinnert es an die Vernichtung der Juden. Gyurka verbindet mit dem Wort sicherlich die Lager Auschwitz und Buchenwald. Das Wort steht für Grausamkeit und Unmenschlichkeit.

Das letzte ausgewählte Zitat handelt von der Straßenbahnfahrt der Hauptfigur, da sein Bein immer noch nicht geheilt war und schmerzte wollte er nicht zu Fuß gehen. Da er aber keine Fahrkarte hatte, wollte der Schaffner, dass er aussteigt, doch da kam ein Journalist und kaufte ihm ein Ticket.

„Doch da kam aus dem Wageninnern, schon von weitem lärmend, ein stattlicher, schwarzhaariger, zerzauster Mensch herausgetrampelt. [...] „Geben Sie mir eine Fahrkarte!“, während er dem Schaffner ein Geldstück reichte oder besser: hinstieß. Ich versuchte, ihm zu danken, doch er unterbrach mich und blickte erregt in die Runde: „Es müssten sich eher gewisse Leute schämen“, sagte er. [...] Darauf wandte er sich an mich, das Gesicht jetzt milde: „Kommst du aus Deutschland, mein Junge?“ - „Ja“ - „Aus dem Konzentrationslager?“ - „Natürlich.“ - „Aus welchem?“ - „Aus dem in Buchenwald.“ Ja, er hatte davon gehört, wusste auch, dass es „einer der Kreise des Nazi-Infernos“ war, so hat er sich ausgedrückt. „Von wo haben sie dich verschleppt?“ - „Aus Budapest.“ - „Wie lange warst du dort?“ - „Ein Jahr, alles in allem.“ - „Du hast

²⁵⁶ Ebenda, S. 264.

wahrscheinlich viel gesehen, mein Junge, viele Gräuel“, meinte er da, und ich habe nichts gesagt. „Na ja“, fuhr er fort. „Hauptsache, es ist aus und vorbei“, seine Miene hellte sich auf, er zeigte auf die Häuser, an denen wir gerade vorbeirumpelten, und erkundigte sich, was ich jetzt wohl empfand, wieder zu Hause, beim Anblick der Stadt, die ich damals verlassen hatte. Ich sagte: „Hass.“ [...] „Hast du viel Schreckliches durchmachen müssen?“, und ich sagte es käme darauf an, was er unter schrecklich verstehe. Bestimmt, sagte er da, mit einem etwas unbehaglichen Ausdruck im Gesicht, hätte ich viel entbehren, hungern müssen, und wahrscheinlich sei ich auch geschlagen worden, und ich sagte: „Natürlich.“ - „Lieber Junge“, rief er da, wobei er, wie mir schien, doch langsam die Geduld verlor, „warum sagst du bei allem, es sei natürlich, und immer bei Dingen, die es überhaupt nicht sind!“ Ich sagte, im Konzentrationslager sei so etwas natürlich.“²⁵⁷

Im Zitat wird erneut Budapest angesprochen, was vorher im Text als ein geschützter Ort (Merkmal 13) betrachtet wurde, doch hier verliert die Stadt diese Funktion, die Hauptfigur empfindet keine lieblichen Gefühle mehr, nur Hass. Gyurka kann sich in dieser Szene eindeutig sehr schwer ausdrücken. Er verwendet kurze, emotionslose Sätze oder hüllt sich ins Schweigen. Oft haben wir das Gefühl, als gäbe der Journalist die Wörter in den Mund des Jungen, dadurch wird der Junge überrumpelt. Er kann oder will die traumatischen Erfahrungen nicht versprachlichen. Als ein weiteres Zeichen für die Traumatisierung kann die Antwort „natürlich“ gesehen werden, indem sie als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) betrachtet wird. Die Antwort fungiert als Denkfigur und stellt einen Beweis für die Zerstörung des Selbst- und Weltbildes der Hauptfigur, was auf ein erlebtes Trauma hindeutet. Gyurka nimmt alle vom Journalisten aufgezählten negativen Dinge einfach hin und verbindet diese automatisch mit dem Konzentrationslager.

Imre Kertész hat als Erzählstandpunkt (Merkmal 7) die Ich-Erzählung gewählt. Dieses Merkmal ist im ganzen Roman zu verfolgen, deshalb wird es an dieser Stelle nach den ausgewählten Zitaten genannt. Aus der naiven kindlichen Perspektive gesehen erzählt Kertész die schreckliche, traumatische Geschichte von Gyurka Köves in Auschwitz bzw. Buchenwald und somit auch die Vernichtung der Juden. Eben Dank dieser Ich Perspektive kann das Werk so bedeutungsschwer und verblüffend realistisch für die Leser_innen sein, die oft schon mehr ahnen als das „naive Kind“ berichtet. Wir als Leser_innen verfügen über historisches Wissen über den Holocaust und können deshalb schon denken was als nächstes mit den Jungen geschehen wird, so fühlen wir

²⁵⁷ Ebenda, S. 270.

Mitleid, Scham und sogar Schuldgefühle. Mit dieser Erzähltechnik schuf Kertész einen ganz neuen Blickwinkel auf das Thema. In einem Interview äußert sich der Autor folgenderweise: „...szégyen volna egy olyan regényt írni Auschwitzról, amely nem bántja az olvasót.“²⁵⁸ Er erreichte dies tatsächlich, denn das Buch schont die Leser_innen emotional keineswegs. Kertész lässt nie auktoriales Wissen in den Text einfließen, der Junge bleibt, von dem Ende des Buches abgesehen, in seiner naiven Rolle, der nichts hinterfragt und alles hinnimmt. Erst zum Schluss hat er auch eine eigene Meinung und fasst seine Geschichte, samt den erlebten Traumata, in ein Narrativ im Gespräch mit der Familie Fleischmann und Steiner. Man darf nicht vergessen, dass der Autor selber ein Holocaustüberlebender war, somit brachte er während des Schreibens auch die eigenen traumatischen Erinnerungen auf Papier. Der Roman, sowie auch seine anderen Werke, und sein Autordasein war seine Art mit der Vergangenheit und den erlebten Traumata fertig zu werden.

Im Roman erinnert sich das erzählende Ich an die Erinnerungen des erzählten Ichs zurück. Wenn ein Ich-Erzähler seine Erinnerungen schildert nimmt man einen persönlichen Ton an, in diesem Fall vermischt der Erzähler die Erinnerungen mit anderen Informationen und die Erwachsenen werden oft unmittelbar zitiert. Diese Sätze werden in Anführungszeichen gesetzt, dadurch erscheinen sie im Erzählfluss äußerst merkwürdig und bekommen dadurch oft einen „spöttischen Ton“²⁵⁹, was auch Szegedy-Maszák beobachtet hatte.

Oft kommt es zu einem Wechsel im Erzähltempus (Merkmal 8), Präteritum und Präsens wechseln sich ab. Dieses Rückerinnern hat auch auf den Erzählfluss eine Auswirkung, da einige Erinnerungen ganz lang und präzise, zeitlupenartig beschrieben werden, andere wiederum eher übersprungen werden. Der Stil von Kertész ist eindeutig bahnbrechend, denn er schrieb kein neues Buch über die Verschleppung und Vernichtung der Juden, das einer Chronik oder Dokumentation ähnelt. Sein Roman ist eine lebhaft erzählte Erzählung eines naiven, pubertierenden Jungen, der nichts dafür kann, dass er Jude ist. Er hat überhaupt mit Identitätsproblemen zu kämpfen und kann auch seine Gefühle nicht recht ausdrücken. Oder will er es gar nicht mehr? Er hatte schon so eine schwere Kindheit wegen der Scheidung und dem Kampf ums Sorgerecht. Er war

²⁵⁸ Menyhért (2008) (wie Anm. 9), S. 86.

²⁵⁹ Szegedy-Maszák (2004) (wie Anm. 144), S.130.

auch schon am Anfang der Geschichte den Eltern ausgeliefert und so schon schicksallos, es kann sein, dass er als eine Art Schutzmechanismus bewusst keine Emotionen zeigt, damit er nicht wieder verletzt wird, aber er selber urteilt auch nicht. Auch dann nicht, als er im KZ mit den schrecklichen Dingen konfrontiert wird.

György Spiró würdigt ebenfalls den Stil von Imre Kertész, indem er heraushebt, dass der Stil hier kein einfaches Spielelement sei, sondern ein Zeichen der Betonung der künstlerischen Beschaffenheit, eine poetische Komponente mit humorvoller Wirkungsfunktion.²⁶⁰ Weiters fügt er noch hinzu:

„Einen so bewußt [sic!] geformten, eigentümlichen, zurechtgehämmerten Stil haben wir in den letzten Jahrzehnten in ungarischer Sprache kaum zu lesen bekommen. Worauf es hierbei ankommt, ist indessen weder die Eigentümlichkeit des Stils, noch seine Originalität, sondern seine Funktionalität und seine natürlich listige Homogenität, die den ganzen Roman durchzieht. [...] Die Vergrößerung der einzelnen Handlungen in diesem Maße macht das Verhalten der Gestalten unvermeidbar lächerlich.“²⁶¹

Der Stil von Kertész in diesem Roman, wie es auch im vorherigen Zitat zu lesen ist, lässt dieses eigentlich sehr düstere Thema gewissermaßen durch humorvolle oder eher gesagt ironische Textstellen in einem anderen Licht dastehen. Gewisse Stellen macht er aber eben durch diesen eigenen Stil bedeutungsschwer und löst somit eine dramatische und nachdenkliche Stimmung bei den Leser_innen aus. Kertész ist ein Meister der Sprache.

Gyurka versucht in allem einen Sinn zu finden und die schlechten Dinge, die ihm widerfahren sind zu verstehen. Anfangs fällt es ihm aber schwer, dass KZ zu verstehen. Das Wissen was er von zu Hause mitbrachte, hatte hierfür nicht gereicht. Er nimmt alles was mit ihm passiert ist auf dem Weg zum Tod, als natürlich und wundert sich, dass er im KZ doch überleben kann. Hinter der kausalen Erzählung verbirgt sich aber die Sinnlosigkeit von Auschwitz.

Im Totalitarismus wurde der Junge zu einem Ding gemacht, man hat ihm die Identität genommen durch Einsatz von Folter, Erniedrigung und Demütigung, nur dass die Nationalsozialisten ihre Macht demonstrieren konnten und ihr unmenschliches Ziel erreichen.

²⁶⁰ Vgl. Szirák (2004) (wie Anm. 133), S. 28.

²⁶¹ Ebenda, S. 26.

Gyuri Köves fühlte sich, wie auch wahrscheinlich seine Leidensgenossen, hilflos und ausgeliefert, ihr Selbst- und Weltverständnis wurde erschüttert, was als Zeichen der Traumatisierung betrachtet werden kann. Können die Opfer des Traumas in ihr altes Leben zurückfinden? Ich glaube ja, aber sie werden sicherlich nie mehr die gleichen Menschen sein wie vorher. Davon zeugt auch die Geschichte von Köves oder sagen wir Kertész?

7.2 Liebe

In diesem Unterkapitel erfolgt die Analyse der Novelle von Tibor Déry. Es wird zuerst immer der ausgewählte Textausschnitt kurz zusammengefasst bzw. kontextualisiert und anschließend die vorkommenden Merkmale, die auf ein Trauma verweisen können, erläutert.

Im nachfolgenden Ausschnitt ist das Gespräch zwischen dem Wachtmeister und der Hauptfigur B. in der Schreibstube der Gefängnisverwaltung zu lesen, als er nach sieben Jahre langer Haft freigelassen wird.

„Kommen Sie her!“ sagte der Wachtmeister am Schreibtisch. „Ihr Name?... Name der Mutter?... Künftiger Aufenthaltsort?...“ „Ich weiß nicht“, sagte B. „Was?“ fragte der Wachtmeister, „Sie wissen nicht, wohin Sie wollen?“ „Nein“, sagte B. „Ich weiß nicht, wohin man mich bringt.“ Der Wachtmeister blickte ihn mißmutig [sic!] an. „Man bringt Sie nirgendwohin“, brummte er. „Sie können gleich bei ihrer Frau zu Mittag essen. Heute Nacht können Sie auch schon Ihren Apparat wieder benutzen. Haben Sie verstanden?“ Der Gefangene gab keine Antwort. „Also wohin gehen Sie? wiederholte der Wachtmeister. „Szilfastraße 17.“ „Budapest, welcher Bezirk?“ „Zweiter Bezirk“, sagte B. „Warum werde ich entlassen?“ „Fragen Sie nicht so viel“, murmelte der Wachtmeister. „Sie werden entlassen, und damit hat sich’s. Seien Sie froh, dass Sie hier rauskommen.“²⁶²

Als erstes kann man festhalten, dass die Hauptfigur nicht beim Namen genannt wird, sie wird in der ganzen Novelle nur als B. bezeichnet. Auch die weiteren Personen werden namentlich nicht erwähnt, sie bleiben anonym. Der Autor hat dies sicherlich bewusst gemacht, denn zu dieser Zeit wurden viele Menschen im damaligen Ungarn während der kommunistischen Diktatur (unschuldig) verhaftet. Dies war ein Mittel zur Einschüchterung der Menschen. Die Geschichte von B. ist nur eine aus vielen. Die

²⁶² Déry (1992) (wie Anm. 3), S. 43-44.

Hauptfigur kann sich nur sehr schwer ausdrücken (Merkmal 11), er spricht nur ganz kurze Sätze oder hüllt sich ins Schweigen. Diese Zeichen deuten auch auf das Merkmal 2 hin, B. ist wortkarg, spricht nur, wenn er dazu aufgefordert wird, oft aber auch dann nicht, er schweigt. Er versteht die plötzliche Freilassung überhaupt nicht, nach den sieben Jahren, die er im Gefängnis verbracht hatte. Er will es nicht glauben, dass er freigelassen wird. Außerdem ist an dieser Stelle im Text das Merkmal 5, die spezifische Kräftekonstellation zu beobachten, denn zwischen dem Wachtmeister und B. gibt es eine untergeordnete Beziehung. B. hat sich an diese Beziehung mit den Jahren schon gewöhnt, er ist zu einem braven Häftling geworden, denn der Widerstand bringt nichts. Auch der Wachtmeister geht nicht in die Details seiner Freilassung bzw. seiner damaligen Verhaftung, er spricht auch nur das Nötigste mit der Hauptfigur, und er solle sich mit der Situation abfinden und keine weiteren Fragen mehr stellen. Gleich am Anfang wird auch schon die zweitwichtigste Figur des Textes angesprochen, nämlich die Frau von B., die als ein wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) betrachtet werden kann. Die Figur der Frau durchwebt die gesamte Novelle. Einerseits kann sie an das Trauma erinnern, dass B. von seiner Familie entrissen und eingesperrt wurde, andererseits wird sie mit positiven Eigenschaften und Erinnerungen verbunden, wie wir es in den nachfolgenden Zitaten noch sehen werden. Sie kann als eine Schlüsselfigur des Textes genannt werden.

Das nachstehende Zitat handelt vom Weg der Hauptfigur in das freie Leben, außerhalb des Gefängnisses. Doch dieser Weg ist gar nicht so einfach, weder physisch noch psychisch. B. kommt aber endlich frei.

„Schließlich wurde ihm der Entlassungsschein ausgehändigt. Die punktierte Zeile, die mit „Grund der Verhaftung“ anfing, war leergeblieben. Er stand noch etwa eine Stunde im Flur herum, dann wurde er mit drei anderen Gefangenen über den Hof zum Haupteingang begleitet. Doch bevor sie das Tor erreichten, wurden sie von einem Offizier im Laufschrift eingeholt. Er ergriff einen der vier Entlassenen und führte ihn zwischen zwei mit Maschinenpistolen bewaffneten Wärtern ins Gefängnisgebäude zurück. Das frischrasierte Gesicht des Häftlings wurde gelb wie bei einem plötzlichen Gallenanfall; seine Augen erstarrten glasig. Die übrigen drei kamen zum Tor. „Dort hält die Straßenbahn“, sagte der Wachtposten zu B., nachdem er den Entlassungsschein geprüft und wieder zurückgegeben hatte. B. blieb stehen und schaute zu Boden. „Worauf warten Sie noch?“ fragte der Posten. B. bewegte sich nicht. „Scheren Sie sich zum Teufel!“ sagte der Posten. „Worauf warten Sie denn?“ „Ich gehe schon“, sagte B. Ich darf also gehen?“ Der andere antwortete nicht. B. steckte den Entlassungsschein in die Tasche und ging durch das Tor. Nach einigen Schritten wollte er zurückschauen, nahm sich aber zusammen und ging weiter.

*Er horchte, aber er vernahm keine Schritte hinter sich. Wenn er die Straßenbahn erreichen würde, ohne daß [sic!] sich von hinten eine Hand auf seine Schulter legte oder ihn jemand beim Namen riefte, dann wäre er endgültig frei. Endgültig? Als er die Haltestelle erreichte, drehte er sich schnell um. Niemand folgte ihm.*²⁶³

Auch im Fall einer Freilassung kann man sich nicht sicher sein, ob man tatsächlich freigelassen wird, hierfür steht das obere Zitat als Beispiel. B. kommt nach sieben Jahren frei, wir erfahren aber den Grund seiner Verhaftung hier noch nicht, auch im Entlassungsschein wird die entsprechende Stelle leergelassen. Die Ursache, weshalb B. das Trauma erleiden musste, dass er so lange eingesperrt und von seiner Frau getrennt war, bleibt uns Leser_innen vorerst verschwiegen. In diesem Abschnitt gibt es wieder sprachliche Zeichen für das Trauma (Merkmal 2), B. reagiert mit kurzen, knappen Sätzen und schaut immer zum Boden hinunter. Er fügt sich der Gewalt. Hier ist erneut die spezifische Kräftekonstellation, die untergeordnete Rolle von B. (Merkmal 5) den Wächtern gegenüber zu beobachten. Als Symbol der Überlegenheit der Wächter kann man die im Text erwähnten Maschinenpistolen betrachten. B. ist während seiner Entlassung von einer enormen Unsicherheit umgeben, er traut sich nicht zur Straßenbahn gehen, erst dann, als der eine Wachtposten ihn zum Teufel scheren lässt. Auch danach verlässt seinen Mund noch eine Rückfrage, ob er tatsächlich gehen dürfe. In dieser Textpassage ist ebenso das Motiv der Verfolgung als Figur der Verbindung und Trennung (Merkmal 1) zu erkennen, was das Trauma symbolisieren kann, denn B. hat Angst, dass man ihn doch nicht gehen lässt, man könnte ihn noch zurückrufen und erneut einsperren. Erst als er die Straßenbahn erreicht und dort einem Wachtposten nicht grüßt, verspürt er Hoffnung auf die Freiheit. Aber auch dann kommt noch die skeptische Frage, ob nun dieser Zustand endgültig sei.

Das nächste Zitat handelt von der Straßenbahnfahrt B's, wie er seine Sinne erneut zu spüren bekommt und die Welt sich vor ihm erneut öffnet. Er fühlt sich wieder lebendig.

„In dieser Minute - in dem Bruchteil einer Minute, in dem er den Wächter nicht grüßte und die Straßenbahn anfuhr - ertönte um B. die Welt. Es war ein ähnliches Gefühl wie im Kino, wenn der Film wegen eines technischen Fehlers eine Zeitlang stumm weiterläuft, dann aber der Ton plötzlich, mitten in einem Satz oder einem Wort, in die leer schnappenden Münder der Schauspieler

²⁶³ Ebenda, S. 44-45.

zurückkehrt und den taubstummen Saal, indem auch das Publikum eine Dimension verloren zu haben schien, bis zur Decke hinauf mit schallender Musik, mit Gesang und Rede füllt. Ringsumher explodierten die Farben. Die Straßenbahn, die aus der Gegenrichtung kam, war so gelb, wie B. es noch nie in seinem Leben gesehen hatte, und sie sauste so schnell an einem grellgrauen Haus vorbei, daß [sic!] B. befürchtete, man werde sie nie wieder zum Halten bringen können.²⁶⁴

In diesem Textteil fängt sich B. an zu fühlen wie ein freier Mann. Er bekommt die Farbenpracht der Umgebung und die Geräusche der Straße erneut zu sehen und zu hören. Der Autor verwendet hier sprachliche Figuren, wie z.B. den Vergleich zu einem Kinobesuch, als der Ton wegen eines technischen Gebrechens verschwindet und erst später wieder hörbar wird. Das ist hier ein Beispiel für die Abwandlung der Sprache (Merkmal 6), nur, dass es sich hier um etwas Positives handelt, eben das Ende des Traumas, der langen Gefangenschaft, wird hier ausgedrückt. Die Umgebung wird lebendig, B. fühlt die Bewegung und die Geschwindigkeit, statt dem Herumsitzen in einer kleinen, engen Zelle.

Die kommende Szene spielt sich ebenso in der Straßenbahn ab, als B. ein Ticket kauft und folgendes Gespräch zwischen der Schaffnerin und einem Arbeiter mitbekommt.

„Als B. fühlte, wie ihm die Tränen in die Augen stiegen, ging er ins Innere der Straßenbahn. Die Schaffnerin hatte eine liebliche, herzergreifend weiche Stimme. B. löste eine Fahrkarte und setzte sich am Ende des Wagens auf einen einsamen Eckplatz. Er verkroch sich, denn er fürchtete, sich bei offenen Sinnen nicht mehr beherrschen zu können. Als er einmal zum Fenster hinausblickte, sah er auf dem Gehsteig vor einer Brauerei einen Mann, der einer jungen Frau das Gesicht streichelte. Abermals griff er in die Hosentasche, fand aber wieder kein Taschentuch. Ein Arbeiter ließ sich mit sechs Flaschen Bier in der offenen Aktentasche auf den leeren Sitz ihm gegenüber nieder. Die Schaffnerin lachte. „Wird das nicht zu viel für Sie?“ „Ich bin verheiratet, Genossin“, sagte der Arbeiter. „Meine Frau schaut gern zu, wenn ich trinke.“ Sie lachte. „Sie schaut zu?“ „Selbstverständlich.“ „Ist es dunkles Bier?“ „Ja, dunkles.“ „Helles schmeckt besser.“ „Meine Frau schaut mir lieber beim dunklen zu.“²⁶⁵

Die Tränen im ersten Satz sind Zeichen der Freude, der Erleichterung, B. will aber nicht, dass die anderen Leute es mitbekommen, dass er weint. Die Tränen sind ein wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4), auch seine Frau bricht später in Tränen aus, sie

²⁶⁴ Ebenda, S. 46.

²⁶⁵ Ebenda, S. 47.

schaffen eine strukturelle Verbindung im Text. Sie verweisen auf das traumatische Ereignis der Verhaftung von B., sie stehen aber auch für die Freilassung und somit das Ende seiner Leiden. In dieser Novelle ist die Schaffnerin nett und hat eine liebevolle Stimme, nicht wie bei Kertész der Schaffner. Bei Déry sind alle Figuren positiv eingestellt mit denen sich die Hauptfigur auf seinem Heimweg trifft. B. setzt sich trotzdem auf einen einsamen Eckplatz, sicherlich aus Gewohnheit Jahre lang allein zu sein. Als ein sich wiederholendes Inhalt (Merkmal 5) kann die Suche nach einem Taschentuch in der Hosentasche betrachtet werden. Normalerweise hat man immer ein Taschentuch bei sich, doch B. kommt gerade aus dem Gefängnis, somit hat er keins. Dieses Nichtvorhandensein eines alltäglichen Gegenstandes kann auch eine Anspielung auf sein vorher durchlebtes Trauma sein. Als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) wird in dieser Szene die Figur der Frau zweimal erwähnt. Einmal sieht B. eine junge Frau auf der Straße, wie sie von einem Mann gestreichelt wird, beim zweiten Mal kommt die Frau vom Arbeiter in einem Gespräch vor, welcher sich unweit von ihm niedersetzte. Beide Frauengestalten können als Anspielungen auf die Frau von B. betrachtet werden, denn er weiß nicht was mit ihr sein kann, seit 7 Jahren hat B. sie nicht mehr gesehen. Er ist voller Hoffnung, hat aber auch Angst, dass sie ihn eventuell nicht mehr zurückerwartet wird. Als Leser_innen befinden wir uns genauso in einer Ungewissheit wie die Hauptfigur, wir hoffen aber auf ein gutes Ende.

Nachstehender Ausschnitt stammt aus dem Gespräch mit dem Taxifahrer, denn B. nimmt nach der Straßenbahn ein Taxi für seinen Heimweg und bittet den Fahrer bei einem Tabakladen stehen zu bleiben.

*„Wollen Sie sich gleich eine anzünden?“ fragte der Fahrer, als er zurückkam.
„Auch mein Schwager hat zwei Jahre gesessen. Nachher ist er gleich in einen
Tabakladen gegangen. Er hat erst mal zwei Kossuth geraucht, eine nach der
anderen, dann ist er heim zur Familie.“ „Sieht man mir’s an?“ fragte B. nach
einer Weile. „Tja, man sieht’s vielleicht schon ein wenig“, sagte der Fahrer.
„Auch mein Schwager hatte damals so ein Gesicht. Sie könnten natürlich auch
aus dem Krankenhaus kommen, aber dort werden die Kleider nicht zerknüllt.
Wie lange sind Sie drin gewesen?“ „Sieben Jahre“, sagte B. Der Fahrer stieß
einen Pfiff aus. „Politisch?“ „Ja“, sagte B. „Anderthalb Jahre in der
Todeszelle.“ „Und jetzt wurden Sie freigelassen?“ „Anscheinend“, sagte B.
„Sieht man mir’s sehr an?“ Der Fahrer zog beide Schultern hoch und ließ sie
wieder fallen. „Sieben Jahre“, wiederholte er. „Kein Wunder!“ B. stieg an der
unteren Endstation der Zahnradbahn aus, um die restliche Strecke zu Fuß*

zurückzulegen. Er wollte sich an die freie Bewegung gewöhnen, bevor er seine Frau wiedersah. Der Fahrer nahm kein Trinkgeld an. „Sie werden das Geld noch brauchen, Genosse“, sagte er.“²⁶⁶

Aus diesem Ausschnitt erfahren wir endlich, dass B. aus politischen Gründen verhaftet wurde und deshalb sieben Jahre lang im Gefängnis saß, davon verbrachte er anfangs aber anderthalb Jahre in der Todeszelle. Hiermit ist es verständlich, dass B. sich wunderte, dass er freigelassen wurde. Die Gefangenschaft hat ihn nicht nur körperlich, sondern auch seelisch verändert und nun muss er mit dem erlittenen Trauma fertig werden. Er fragt auch den Taxifahrer, ob er es ihm ansehe, dass er im Gefängnis war und diese Frage stellt er öfters während des Gesprächs. In seiner Frage verwendet B. das Indefinitpronomen *man*, was nach Fricke ein Zeichen für die Abwandlung der Sprache ist (Merkmal 6) und somit auf das erlebte Trauma, die Verhaftung von B. verweist. Wie wir es in der zweiten Hälfte des Zitats lesen können, saß auch der Schwager vom Fahrer im Gefängnis. Er wusste also gleich woher B. kommt, denn seine zerknitterten und verschimmelten Kleider verrieten ihm alles. B. war in der Zeit der kommunistischen Diktatur einer von vielen Menschen, die verhaftet wurden, besonders aus politischen Gründen, falls dem Regime etwas nicht gefallen hatte, ließ er die Menschen verhaften und schüchterte die Familie ein. Die Bezeichnung *Genosse* am Abschluss des Zitats spielt eindeutig auf den historischen Hintergrund der Novelle, auf die Zeit der kommunistischen Diktatur an. Anders als bei Kertész, wie ich es bereits erwähnt habe, wird B. von allen Personen freundlich und nett empfangen, wie auch in diesem Beispiel vom Taxifahrer. Er nahm auch kein Trinkgeld an, B. solle das Geld für seinen körperlichen Aufbau verwenden.

In der Novelle kommen immer wieder Szenen vor in denen die Natur beschrieben wird. Nachstehendes Zitat ist ein Beispiel dafür.

„Es wurde ihm schwindlig. Er setzte sich ins Gras. Seine Frau erwartete ihn sowieso nicht, überlegte er. Er hatte Zeit, sich eine halbe Stunde im Gras auszuruhen. Ihm gegenüber, hinter einem Zaun stand ein blühender Apfelbaum. Er betrachtete ihn eine Weile, dann stand er auf und trat an den Zaun. Die großen, wächsern schimmernden Blüten ballten sich so dicht an den Zweigen, daß [sic!] darüber, wenn man in die schneeige Krone hinaufschaute, die tiefblau bebende Himmelskuppe kaum zu sehen war. [...] In den Kelchen summten so viele Bienen, zitternde Goldfäden im Strahlend hellen Gewebe, daß [sic!] der ganze Baum zu wogen schien gleich einem großen Schleier im Wind.“

²⁶⁶ Ebenda, S. 49-50.

*[...] Nach einigen Schritten stellte er sich hinter einen Busch und übergab sich. Danach verspürte er Erleichterung.*²⁶⁷

Das am Anfang beschriebene Schwindelgefühl von B. kann als physisches Zeichen für das Trauma betrachtet werden. Auch sein Erbrechen am Ende des Textausschnitt kann ebenso als solches gesehen werden, denn wie in der theoretischen Einführung gesehen werden konnte, kann das Trauma bei Menschen unterschiedliche körperliche bzw. seelische Reaktionen auslösen. Die immer wieder vorkommenden Naturbeschreibungen in der Novelle können als geschützte Bereiche (Merkmal 13) für B. fungieren, denn der Autor beschreibt diese ganz detailliert und geht Einzelheiten ein, wie in diesem Fall auf die Beschreibung der weißen Blütenblätter des Apfelbaumes und den vielen summenden Bienen. B. kann dadurch aus der Realität flüchten sich für ein paar Augenblicke frei von seinen Lasten fühlen. Nach der langen Gefangenschaft hat er endlich die Möglichkeit, die Natur in seiner wundervollen Pracht zu genießen und nicht an das ihm angefügte Trauma zu denken. Die Natur kann ihm erneut Sicherheit geben. Wir können mit Hilfe der Naturbeschreibungen auch die Jahreszeit bestimmen, es ist Frühling. Der Frühling wird mit dem Neuanfang verbunden, für B. beginnt auch ein neues Leben nach seiner Gefangenschaft. Er darf endlich nach Hause gehen.

Als er beim Haus, wo er wohnte, ankam führte er ein Gespräch mit der Hausmeistersfrau, denn bei der Wohnung von B. öffnete niemand die Tür und es stand auch kein Namensschild draußen, so suchte er die Hausmeisterwohnung auf und klopfte an.

„Guten Tag“, grüßte er die Frau, die in der Tür stand. Sie war dürr und gealtert. „Wen suchen Sie, bitte?“ „Ich bin B.“, sagte B. „Wohnt meine Frau noch hier?“ „Du lieber Himmel!“ sagte die Frau. B. schaute zu Boden. „Wohnt meine Frau noch hier?“ „Du lieber Himmel“, wiederholte die Frau. „Sind Sie heimgekehrt?“ „Ja“, sagte B. „Wohnt meine Frau noch hier?“ Die Frau ließ die Klinke los und lehnte sich gegen den Türpfosten. „Sie sind also heimgekehrt? Du lieber Himmel! Natürlich wohnt sie hier. Auch sie wußte [sic!] nicht, daß [sic!] Sie heimkommen? Du Allmächtiger! Natürlich wohnt sie hier.“ „Und auch mein Sohn?“ fragte B. Sie verstand ihn. „Er ist gesund“, sagte sie. „Kerngesund, es fehlt ihm nichts. Er ist ein braver, hübscher, großer Junge geworden. Du lieber Himmel!“ B. schwieg. „Kommen Sie doch bitte herein“, sagte sie mit bebender Stimme. „Kommen Sie doch! Ich wußte [sic!]

²⁶⁷ Ebenda, S. 50-51.

ja, daß [sic!] Sie unschuldig waren. Ich wußte [sic!], daß [sic!] Sie einmal noch zurückkommen werden.“²⁶⁸

Dieser Dialog ist ein gutes Beispiel dafür, dass sich die traumatisierten Personen nur schwer ausdrücken können (Merkmal 11). B. verwendet hier kurze Sätze und seine Antworten sind auch knapp. Oft antwortet er nur mit Körpersprache, er schaut zum Boden hinunter. Er kann oder will seine Erfahrungen nicht versprachlichen. Es kommen in diesem Textausschnitt auch wiederkehrende Motive (Merkmal 4) vor. Einerseits kann die oft wiederholte Frage von B., ob seine Frau noch hier wohne, als ein Motiv der Hoffnung gesehen werden, er hofft, dass seine Frau auf ihn gewartet hatte und er in sein altes Leben zurückkehren kann. Endlich bekommt er die gewollte Antwort, sie wohnt noch hier. Andererseits ist die wiederholte Antwort „*du lieber Himmel*“ der Hausmeistersfrau ein Zeichen der Verwunderung. Sie kann nichts anderes sagen, nur nach einer Weile, als sie sich einigermaßen beruhigt hatte. Auf B. Frage nach seinem Sohn gibt sie dann schon eine längere Antwort. An dieser Stelle erfahren wir Leser_innen, dass die Hauptfigur auch einen Sohn hinterlassen musste, als er ins Gefängnis gekommen war. Der Sohn ist sieben Jahre alt. Es kann sein, dass B. ihn gar nicht oder nur kurz gesehen hatte. Die Familie wurde komplett zerrissen, der Junge wuchs bisher ohne Vater auf. Am Ende des Zitats erscheint die Unschuld als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4), die Hausmeistersfrau glaubte an B's Unschuld und wusste, dass er eines Tages freikommen würde. Durch die unschuldige Verhaftung erscheint die Geschichte der Hauptfigur noch tragischer und mitleiderweckender.

Das nachfolgende Zitat ist die Fortsetzung des Gesprächs mit der Hausmeistersfrau, als sie von den Untermietern und der jetzigen Wohnsituation der Frau und dem Sohn berichtet.

„Ich zeige Ihnen das Zimmer, in dem Ihre Frau wohnt.“ „In welchem Zimmer wohnt sie?“ fragte B. „Wissen Sie, die Untermieter sind zu viert“, erklärte sie. „Sie haben die beiden Zimmer zugewiesen bekommen, Ihre Frau ist mit Gyurika in das Dienstmädchenzimmer gezogen. Aber die Küche und das Bad werden gemeinsam benutzt.“²⁶⁹

In diesen Zeilen wird der Verlust des Eigentums angesprochen, den man als wiederkehrenden Inhalt (Merkmal 5) deuten kann. In der damaligen Zeit war es üblich,

²⁶⁸ Ebenda, S. 52-53.

²⁶⁹ Ebenda, S. 53-54.

dass fremde Leute in die Wohnung von anderen Menschen einquartiert wurden, wenn sie laut der Regierung eine viel zu große Wohnung hatten und im Falle von B. blieb die Frau und der Sohn allein und dazu kam noch, dass B. wegen politischen Gründen verhaftet wurde. Dies kann man als ein weiteres traumatisches Ereignis im Leben der Familien sehen. Sie waren damals nicht die Einzigen denen es so erging.

Im folgenden Textabschnitt geht es um die Beschreibung des Dienstmädchenzimmers und der Aussicht vom Fenster.

„Das Fenster der kleinen Dienstmädchenkammer lag, wie üblich, nach Norden. Vor dem Fenster stand eine Eberesche, links sah man den fichtenschwarzen Gipfel des Guggerberges. Die Stube dämmerte grünlich im Schatten der Esche. Sobald B. allein war und sein Atem ruhiger ging, erkannte er den Duft seiner Frau wieder. Er setzte sich ans Fenster und holte tief Atem. Er betrachtete die Laubkrone der Esche. Sein ganzer Körper hüllte sich in den Duft seiner Frau und atmete ihn ein und aus. In der engen Kammer standen nur ein schäbiger weißer Schrank, ein Eisenbett, ein Tisch und ein Stuhl. [...] Er legte sich aufs Bett, er saß nur und atmete.“²⁷⁰

Dieser Abschnitt berichtet eindeutig über einen geschützten Bereich, einen sicheren Ort (Merkmal 13), dem Dienstmädchenzimmer, worin seine Frau und sein Sohn wohnen. B. kann sich endlich beruhigen und erkennt den Duft seiner lange nicht mehr gesehenen und gespürten Frau. Der Duft seiner Frau ist endlich etwas Bekanntes und Vertrautes von seinem früheren Leben.

Nachstehendes Zitat erzählt von der Begegnung von B. und seiner Frau. Der Körper von B. lief automatisch auf seine Frau zu, ohne, dass es B. zu merken schien. Inzwischen schweiften aber seine Gedanken hin und her.

„Als die Entfernung nicht mehr groß war, stockte sie plötzlich, als wäre sie ihrer Sache nicht sicher, dann rannte sie wieder los. B. erkannte den grauen, schwarzgestreiften Wollpullover mit den langen Ärmeln, den er ihr unmittelbar vor der Verhaftung in einem guten Modegeschäft gekauft hatte. Seine Frau war eine besondere, wunderbare Mischung aus Luft und Fleisch, einzig in ihrer Art. Sie übertraf all die Erinnerungen an sie, die er im Gefängnis sieben Jahre lang gesammelt und gehütet hatte.“²⁷¹

Nun sieht B. nach den langen Jahren endlich seine Frau wieder und sie hat sogar auch noch den Pullover an, den er ihr noch vor seiner Verhaftung gekauft hatte. Seine

²⁷⁰ Ebenda, S. 54-55.

²⁷¹ Ebenda, S. 56.

Frau gab ihm Hoffnung während der Gefangenschaft, sie oder besser gesagt die heraufbeschworenen Erinnerungen an sie baten einen geschützten Ort (Merkmal 13), wohin B. aus der Realität des Gefängnisses flüchten konnte. Er gewann dadurch Kraft, dass er die Herausforderungen der Gefangenschaft überstehen konnte.

Nachstehende Szene handelt vom ersten Gespräch zwischen B. und seiner Frau nach seiner Freilassung.

„B. streichelte ihr die Haare. „Hast du es schwer gehabt?“ „Mein Einziger“, flüsterte sie. B. streichelte ihr noch immer die Haare. „Bin ich sehr alt geworden?“ Sie umschlang seine Knie und drückte sie an sich. „Für mich bist du der gleiche, von dem ich mich damals trennen mußte [sic!].“ „Bin ich sehr alt geworden?“ fragte B. „Solange ich lebe, werde ich dich lieben“, flüsterte sie. „Liebst du mich?“ Ihr Rücken bebte, sie weinte laut. B. nahm die Hand von ihrem Kopf. „Wirst du dich an mich gewöhnen können?“ „Ich habe nie einen anderen geliebt“, sagte sie. „Ich liebe dich.“ „Hast du auf mich gewartet?“ Ich war immer bei dir“, sagte sie. „Es verging kein Tag, an dem ich nicht an dich dachte. Ich wußte [sic!], daß [sic!] du zurückkommst. Und wenn du nicht gekommen wärest, dann wäre ich allein gestorben. Auch in deinem Sohn habe ich dich gefunden.“²⁷²

In diesem Textausschnitt sieht man, dass sich auch die Frau schwer ausdrücken kann (Merkmal 11), sie wiederholt ihre Sätze häufig, auch sie wurde traumatisiert. Es werden auch von B. immer dieselben Fragen an seine Frau gerichtet, ob sie ihn noch immer liebt und ob sie sich wieder an ihn gewöhnen könne. Diese Wiederholungen können als sprachliche Zeichen (Merkmal 2) gedeutet werden. Die Frau wartete auf B. und liebt ihn immer noch. B. kann es aber nur schwer glauben, er ist immer noch unsicher. Der Sohn aber erinnerte die Frau an B., so konnte sie die Zeit ohne ihren Mann leichter überstehen.

Im nachfolgenden Dialog geht es um den Sohn von B.

„Sie stand auf. „Soll ich ihn rufen?“ „Noch nicht“, sagte er. „Ich möchte ein wenig mit dir allein sein. Er ist mir noch fremd. Ist er im Garten geblieben?“ „Ich laufe schnell hinunter“, sagte sie, und sage ihm, er soll warten. [...], „Liebst du mich?“ fragte B. Sie lief auf ihn zu, schlang die Arme um seine Schultern und schmiegte sich mit dem ganzen Körper an ihn. „Mein Einziger“, flüsterte sie. „Wirst du dich an mich gewöhnen können?“ fragte er. „Ich habe nie einen anderen geliebt“, sagte sie. „Ich war Tag und Nacht bei dir. Auch deinem Sohn erzählte ich jeden Tag von seinem Vater.“²⁷³

²⁷² Ebenda, S. 58.

²⁷³ Ebenda, S. 59.

Die Frau erzählte dem Sohn jeden Tag von seinem Vater, auch wenn er nicht anwesend war. Sie hoffte immer auf einen Rückkehr und blieb treu zu B. Die Hauptfigur ist aber immer noch unsicher, er stellt immer noch die gleiche Frage, ob die Frau ihn liebe. Die Unsicherheit kann als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) betrachtet werden, sie kann von B. nur schwer überwunden werden. Der Sohn kann als Figur die Trennung (Merkmal 1) symbolisieren, B. kennt ihn gar nicht oder hat ihn nur kurz kennenlernen dürfen, das können wir aus dem Text nicht konkret herauslesen.

Die Familie wurde zerrissen. Jedes Mitglied hatte es schwer gehabt, nun können sie aber erneut zusammen sein.

„Du mußt [sic!] auch unseren Jungen liebhaben!“ flüsterte sie noch mit geschlossenen Augen. „Ja“, sagte B., „ich werde mich an ihn gewöhnen. Ich werde ihn lieben.“ „Er ist dein Sohn!“ „Und deiner“, sagte B. Sie umschlang seinen Hals. „ich will dich waschen“, sagte sie. „Ja. Gut.“²⁷⁴

Die ganze Familie wird vor eine neue Situation gestellt. Für B. ist sein eigener Sohn fremd, er muss sich erst wieder an ihn gewöhnen. Er muss lernen ein guter Vater zu sein. Die Fremdheit kann hier als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) auf das erlittene Trauma deuten. Nicht nur B. litt unter der Gefangenschaft, auch die anderen Familienmitglieder hatten es schwer gehabt. Der Junge musste bisher ohne Vater aufwachsen, die Mutter musste ihren Sohn allein erziehen. Am Ende des Textausschnitts will die Frau den Mann waschen, dies kann als eine Anspielung an das Füße Waschen von Jesus vor dem letzten Abendmahl gesehen werden und ist somit ein biblisches Motiv. Es symbolisiert den Neuanfang, Die Frau wäscht aber nicht nur die Füße, sondern den ganzen Körper seines Mannes.

Mit dem letzten Zitat endet auch die Novelle, es ist immer noch das Gespräch zwischen B. und seiner Frau. B. scheint immer noch nicht zu glauben, dass seine Frau all die Jahre lang auf ihn gewartet hatte.

„Wirst du dich wieder an mich gewöhnen?“ fragte er. „Mein Einziger“, sagte sie. „Schläfst du heute nacht [sic!] bei mir?“ „Ja“, sagte sie. „Und wo wird er schlafen?“ „Ich bette ihn auf den Fußboden“, sagte sie. „Er hat einen sehr tiefen Schlaf.“ „Bleibst du die ganze Nacht bei mir?“ „Ja“, sagte sie. „Alle Nächte, solange wir leben.“²⁷⁵

²⁷⁴ Ebenda, S. 60.

²⁷⁵ Ebenda, S. 60-61.

Die am Anfang stehende sich schon mal wiederholende Frage (Merkmal 4) erscheint als ein Motiv der Unsicherheit. B. ist nach der Gefangenschaft skeptisch und glaubt nur schwer an einen Neuanfang, davon zeugen auch die letzten Sätze des Zitats. Er kann es noch nicht glauben, dass er nach all den Heimsuchungen endlich zu Hause im Kreis seiner Familie ist. Die Frau hält aber bis zu ihrem Lebensende zu ihrem Mann, sie hält die Familie zusammen. Die wahre Liebe kann alle Schwierigkeiten überwinden. Die Liebe wird in dieser Novelle zu einer übernatürlichen und heilenden Kraft. Sie kann den Menschen Hoffnung und Trost geben.

In der Novelle erfahren wir nicht alle Hintergrundinformationen, (z. B. die Umstände der Verhaftung von B.), die wir gerne als Leser_innen hätten, aber trotzdem erfahren wir genug, um uns die geschilderte Situation vorstellen und miterleben zu können. Es ist also eindeutig kein auktorialer Erzähler, denn er kommentiert und wertet das Geschehen nicht. Es handelt sich hier eher um eine personale Erzählsituation (Merkmal 7), da wir das Meiste aus den Dialogen erfahren, wir erhalten aber doch Informationen über die handelnden Personen, z.B. wie lieblich die Frau von B. flüstern konnte.²⁷⁶ Auch mittels dieses Erzählstandpunkts wird das Trauma der Familie für die Leser_innen gut nachvollziehbar, es muss nicht unbedingt eine Ich-Erzählung sein.

Die Geschichte wird wie üblich im Präteritum erzählt, und es kommt in diesem Fall zu keinem Wechsel im Erzähltempus (Merkmal 3) vom Präteritum ins Präsens als über traumatische Inhalte berichtet werden.

Die Handlung wird hier linear beschrieben (Merkmal 8), sie besteht aus der Freilassung von B., seinem Heimweg, der Ankunft zu Hause, das Warten auf die Frau und zum Schluss das Wiedersehen der Geliebten. Wir als Leser_innen merken aber keine Trennung, für und ist die Geschichte wie ein Prozess aufgebaut. B. bekommt die Zeichen seiner Freiheit und des Lebens Schritt für Schritt zum Spüren. Am Ende der Novelle steht die Heimkehr als ein erlösendes Element aus dem Trauma. B. und seine Familie können es aber nur gemeinsam überwinden und so ein neues Leben anfangen. Die sieben Jahre, welche sie verloren hatten, werden aber sicherlich nicht in Vergessenheit geraten.

²⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 57.

Auch Tibor Déry wurde in der damaligen kommunistischen Diktatur verhaftet und musste 3 Jahre lang im Gefängnis verbringen, wie es bereits im Kapitel 5.4.3 geschildert wurde. Déry und seine Frau konnten diese Jahre niemals vergessen. Szabó berichtet in seinem Artikel über die Tatsache, dass wenn Déry und seine Frau allein unter sich zu Hause waren, hätten sie kein anderes Gesprächsthema gehabt als das Gefängnis. Sie konnten leider das ihnen zugefügte Trauma nie vergessen.²⁷⁷ Déry versuchte aber mit seinen Werken das Leben der Menschen zu verbessern und zeigen, dass sie nicht allein sind. Mit dieser Novelle gab bzw. gibt Déry auch heute noch ein Vorbild für die Gesellschaft als Kollektiv, denn sie erinnert die Menschen daran, dass man mit Zusammenhalt, Liebe und gegenseitiger Solidarität gegen eine Diktatur ankämpfen kann und sogar auch muss. Ich glaube, dass die Novelle auch heutzutage ihre Aktualität nicht verloren hat und die Beschäftigung mit ihr ist äußerst lohnenswert.

7.3 Der Verruf

In diesem Unterkapitel erfolgt die Analyse des Romans von György Spiró. Es wird zuerst immer der ausgewählte Textausschnitt kurz zusammengefasst bzw. kontextualisiert und anschließend die vorkommenden Merkmale, die auf ein Trauma verweisen können, erläutert.

Das erste Zitat stammt aus der Zeit von Fátrays Krankenhausaufenthalt, als die Revolution im Oktober 1956 ausgebrochen ist.

„Er wollte keinem seiner Ohren glauben. Und als er es schließlich glauben musste, war er gekränkt. Davon, dass er noch einen Krieg erleben sollte, war nie die Rede gewesen. Rings um ihn herum zeigte man sich entweder verängstigt oder begeistert. Er selbst war verzweifelt. Zusammen mit anderen Patienten schleppte er Schwerkranke, Matratzen, Betten und Nachtschränken ins Untergeschoss. Körperliche Aktivität kam ihm gelegen, denn während der Schlepperei hatte er keine Zeit zum Nachdenken.“²⁷⁸

Unser Held hätte nicht gedacht, dass er noch einen Krieg überleben muss. Seine Verzweiflung kann als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) gesehen werden. Diese Verzweiflung kommt im Buch an mehreren Stellen als ein verbindendes Netz zum Vorschein und verweist eindeutig auf ein traumatisches Ereignis. Fátray hatte an den vorherigen Krieg auch keine guten Erinnerungen, denn er als Jude wurde verfolgt und

²⁷⁷ Vgl. Szabó (1995) (wie Anm. 187), S. 126.

²⁷⁸ Spiró, Zeltner, Dalos (2012) (wie Anm. 4), S. 8.

seine Eltern in ein Ghetto eingesperrt, wo sie wahrscheinlich verhungerten. Auch der Auftakt des Buches erweckt in uns Leser_innen kein gutes Gefühl.

Im Roman werden noch sämtliche böse und schlimme Geschehnisse aus der ungarischen bzw. Weltgeschichte angesprochen. Eines davon ist die Vernichtung der Juden. Der Cousin der Frau von Fátray, der Chefarzt Zoltán Kállai vom Rochus Krankenhaus hatte seine beiden Töchter und seine Ehefrau verloren:

„Zoltán hatte ihr auch zu verstehen gegeben, dass er keine Kinder wollte. Er kam nicht darüber hinweg, dass man seine Frau und ihre beiden Töchter vergast hatte. Auch Anikó hegte keineswegs den Wunsch nach Kindern. [...] gleich 1945 hätte man auswandern müssen. „Jetzt ist es zu spät, Anikó will auch nicht weg, sie fühlt sich hier wohl und redet sich ein, man würde ihr nicht ansehen, dass sie Jüdin ist.“²⁷⁹

Der Holocaust ist ein wiederkehrender Inhalt (Merkmal 5) des Buches, dadurch werden makrokosmische Verbindungen geschaffen und so wird für die traumatischen Inhalte Raum gegeben. In diesem Zitat werden auch die Ausweglosigkeit und der sich schließende Horizont vor den jüdische Protagonisten angesprochen. Sie hätten das Land nach 1945 verlassen müssen, dies taten sie aber nicht. Das Motiv der Flucht und der Reue als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) können wir ebenso immer wieder erneut beobachten. Es kommt bei unterschiedlichen Protagonisten des Romans vor, wie wir es noch sehen werden. Dies war das erste Beispiel dafür.

Der nächste Ausschnitt handelt von der Niederschlagung der Revolution und der Besetzung des Landes durch den Russen.

„Da blitzte unserem Helden die Erkenntnis durch den Kopf: Was für ein Glück, dass er während dieser ganzen Zeit im Krankenhaus sein konnte! In dieser ganzen Zeit, denn die Sache ist jetzt zu Ende. Wenn sich die Sowjets einmal entschlossen haben, irgendwo einzumarschieren, dann lassen sie sich von keinem Menschen und Gott mehr von dort vertreiben. Sie sind erneut in Budapest einmarschiert, und nun kann sich niemand vorstellen, dass sie es je wieder verlassen. Als sie vor einem Jahr aus Österreich abgezogen, hofften viele, sie würden auch aus Ungarn zurück nach Hause gehen. Die Illusion ist jetzt dahin, sie mussten diese Revolution niederschlagen und ziehen von hier niemals mehr ab. Und an allen, die bei der Revolution aktiv mitgemacht haben, werden sie sich grausam rächen. Ihm selber aber bleibt, da er nicht einmal Gelegenheit hatte, sich der Revolution anzuschließen, jegliche Rache erspart. Schlecht ist es jedenfalls nicht, wenn man sich ein paar Tage vor Ausbruch einer Revolution ins Krankenhaus legt, bis zu ihrer Niederschlagung dort bleibt, und auch in der Zeit der Vergeltung als Rekonvaleszent friedlich zu

²⁷⁹ Ebenda, S. 10-11.

*Hause sitzen kann. Er war nicht, wie so viele andere, auf einen lebensrettenden Zufall angewiesen, hatte einfach Glück gehabt.*²⁸⁰

Erstens wird das Glück in der ersten Zeile angesprochen, was als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) angesehen werden kann, aber hier noch eine positive Konnotation mit sich bringt, da Gyula der Meinung ist, dass man ihm wegen seinem Krankenhausaufenthalt nichts anhängen kann, man kann ihn nicht beschuldigen bei der Revolution geholfen zu haben. Ihm sei so die Rache des Systems erspart. Zweitens kann man auch die Unschuld als einen wiederkehrenden Inhalt (Merkmal 5) betrachten, denn unser Held betont im ganzen Roman seine Unschuld, denn er sei ja in den Tagen der Revolution von der Außenwelt abgeriegelt gewesen und erfuhr nur im Nachhinein was passierte. Drittens kann man hier auch eine spezifische untergeordnete Kräftekonstellation (Merkmal 5) beobachten, die Russen stehen über die befreiten ungarischen Bürger. Diese untergeordnete Kräftekonstellation ist im Laufe des gesamten Romans zu spüren.

Unterstehendes Zitat handelt von der Zerstörung von Budapest, die unser Held erst nach seinem Krankenhausaufenthalt zum Sehen bekommt.

*„Die kann nur ein Panzer umgefahren haben. Wen hat diese moderne Verkehrsinsel wohl gestört? Ihn schauderte. Man hat es mit Absicht getan. Sinnlose Zerstörung, eindeutig. Auf dem Rückweg vom Oktogon-Platz sah er erst, was eigentlich nicht zu übersehen war. An den Hinweg konnte er sich absolut nicht erinnern. Er staunte sehr. Vielleicht war es der Schock, oder er hatte sich ganz auf das Gehen konzentriert, war mit dem Zustand des eigenen Körpers beschäftigt gewesen und mit nichts sonst. Oder er hatte es nicht sehen wollen. [...] „So schlimm habe ich es mir nicht vorgestellt“, murmelte er. Vielleicht hätten ihn die Zerstörungen weniger schockiert, wenn er sie von Anfang an mitbekommen und sich daran hätte gewöhnen können, so aber brach das alles zu plötzlich über ihn herein.“*²⁸¹

Die Zerstörung der Stadt kann selber als ein wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) betrachtet werden, und wird im Roman an verschiedenen Stellen immer wieder angesprochen. Fátray erlebt einen Schock, denn er wird mit der gesamten Zerstörung auf einmal konfrontiert und nicht wie die anderen, sie haben es stufenweise erlebt. Der Schock ist auch ein wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) und taucht immer wieder auf. Fátray wollte seinen Augen nicht glauben.

Im nächsten Zitat wird erneut der Fluchtgedanke angesprochen.

²⁸⁰ Ebenda, S. 19.

²⁸¹ Ebenda, S. 22-23.

„Plötzlich flüsterte Kati: „Lass uns auch weggehen!“ „Weg von hier?! Ins Ausland!? Für immer!?“ Kati nickte, und in ihrer Aufregung musste sie, als das sagte, losweinen. „Warum sollten wir?“ „Du hast eine gute Ausbildung. Könntest dich auch im Ausland ...?“ Nie hatte man ihn in seinem Beruf arbeiten lassen, seit langem fehlt ihm als Ingenieur jegliche Praxis. Hier stört das niemanden, aber im Ausland wäre es ein Problem. Kati hat nur sechs Klassen Volksschule, sie kann das nicht verstehen. [...] Wir hätten schon 1945 weggehen sollen ... Da waren wir noch jung ...“²⁸²

Die Flucht und die Reue es nicht schon nach 1945 getan zu haben, das Land zu verlassen, erscheinen hier erneut als wiederkehrende Motive (Merkmal 4). Die Fátray Familie hat das Land nicht verlassen und jetzt ist es schon zu spät. Sie glauben aber weiterhin, dass ihnen nichts geschehen kann, davon zeugt auch das folgende Zitat:

„Es wird uns gut gehen“, sagte er aus voller Überzeugung. „Du hast nichts getan, jeder weiß das. Und ich bin sauber geblieben. Zufällig zwar, aber sauber. Völlig unangreifbar, wie sonst niemand in diesem Land! Das wird man anerkennen!“²⁸³

Diese Zeilen zeugen noch von der Selbstsicherheit unseres Helden. Auch an dieser Stelle erschienen die Motive des Glücks bzw. Zufalls und der Unschuld (Merkmal 4). Fátray und Kati versuchen sich noch zu beruhigen, sie verfolgen aber falsche Hoffnungen, wie es sich später leider herausstellen wird, denn auch sie entkommen der Rache des Systems nicht.

In diesem Zitat werden die Gegend des Betriebs und ihre Vorgeschichte beschrieben, wo Fátray arbeitet.

„Der nagelneue Betrieb ist erst drei Jahre nach dem Krieg übergeben worden, er steht an der Stelle einer früheren Ziegelfabrik, in der man im Sommer 1944 all jene ungarischen Landsleute zusammengetrieben und in Viehwaggons gepfercht hatte, die für eines der Todeslager bestimmt waren. Der Onkel mütterlicherseits unseres Helden, seine Frau und ihre drei Kinder wurden von da aus abtransportiert. Keiner von ihnen ist wiedergekommen. Ihn bedrückte dieser Standort, obwohl nichts mehr an die alte Ziegelfabrik erinnerte. Sicher, in Budapest gibt es kaum einen Winkel, der einen nicht an etwas Entsetzliches erinnert, deshalb ist es fast schon egal. Er mied die Umgebung des ehemaligen Gettos, seine Eltern wurden seinerzeit aus der Szövetség-Gasse dorthin verbannt, und da sind sie auch gestorben. Man weiß nicht, ob eine Krankheit sie umgebracht hat oder ob sie verhungert sind. Kati war mit falschen Papieren untergetaucht und hatte um die Gettos immer einen großen Bogen gemacht, unser Held nutzte einen Fußmarsch zu einem anderen Standort zur Flucht und schlug sich in den Bergen durch.“²⁸⁴

²⁸² Ebenda, S. 24-25.

²⁸³ Ebenda, S. 26.

²⁸⁴ Ebenda, S. 30-31.

Im Roman kommen immer wieder Stellen der Rückerinnerungen vor, was früher einmal war, wie die Stadt, eine bestimmte Gegend ausgeschaute hatte. Der heutige Betrieb wurde auf einen mit negativen Erinnerungen verbundenen Platz errichtet. Besonders für Menschen mit jüdischer Abstammung war er von großer Bedeutung, denn wie wir lesen konnten, wurden sie im Sommer 1944 von da in die Todeslager abtransportiert. Als wiederkehrendes Motiv wird hier erneut der Holocaust (Merkmal 4) angesprochen. Auch die Gettos können als wiederkehrende Inhalte (Merkmal 5) angesehen werden. Auch die Eltern von Gyula wurden da eingesperrt und starben auch dort. Gyula musste auch schon bisher zahlreiche Traumata durchmachen. Der Standort der Fabrik, kann selber schon als Figur der Verbindung und Trennung (Merkmal 1) betrachtet werden. Gyula arbeitet an einem Ort, von dem zahlreiche Juden vor einigen Jahren in den Tod führen.

Im nächsten Ausschnitt geht es um die Vergeltung nach der niedergeschlagenen Revolution.

„Gelegentlich sprach sich herum, dass der eine oder andere nicht erschienen sei. Auch flüsterte man, Makolczai aus der Produktionsabteilung und zwei Leute aus der Dreherei wären abgeholt worden. Nach ein paar Tagen waren sie wieder da, und wenn Jemand nachfragte, hieß es, sie wären in Familienangelegenheiten weg gewesen. Ein paar Tage hat bei ihnen Benkő gefehlt. Als er wiederkam und gefragt wurde, was los war, meinte er: „eigentlich nichts Besonderes“. Man habe ihn befragt, aber auf keine Weise insultiert. Er sah auch nicht so aus, als hätte man ihm irgendetwas getan.“²⁸⁵

Dieser Ausschnitt ist ein gutes Beispiel für die Vergeltung des damaligen Regimes und sie kann auch als ein sich wiederholender Inhalt (Merkmal 5) betrachtet werden. Es war damals übrig, dass Menschen abgeholt, ausgefragt, verprügelt und beschuldigt worden sind. Oft kam es auch vor, dass sie zu Spitzeln gemacht wurden, wie es in diesem Fall beim Genossen Benkő der Fall gewesen sein könnte. Benkő kam wieder auf den Arbeitsplatz zurück und wurde im späteren Verhör von Fátray als ein Zeuge mit schriftlichen Beweismitteln befragt. Die Leute taten vieles um sich in Sicherheit zu bringen. Jeder Mensch betrachtete seine eigenen Interessen, denn sie hatten ja Angst, dass es noch schlimmer kommen könnte. Sie sahen keinen anderen Ausweg.

²⁸⁵ Ebenda, S. 44-45.

Auch andere Protagonisten im Buch hatten bereits ein schweres Schicksal hinter sich, wie z.B. Gelb, ein guter Freund von Fátray.

„Gelb hatte den Arbeitsdiensteinsatz an der Front in der Ukraine überlebt, seine Kompanie wurde völlig aufgerieben, ihn ließen die Russen nach anderthalb Jahre frei, doch darüber hat er kaum etwas erzählt. Sein betagter Vater war noch vor dem Krieg gestorben, die Mutter starb während der Belagerung von Budapest an einer Lungenentzündung.“²⁸⁶

Auch die Gefangenschaft bzw. der Arbeitsdiensteinsatz kommen im Roman vor und gehören zu den traurigen Ereignissen in der Geschichte. Die Gefangenschaft ist selber ein Motiv (Merkmal 4), und symbolisiert die Unmenschlichkeit des Regimes. Im Buch wird nicht nur das Trauma von Fátray, sondern von zahlreichen anderen Freunden ebenso erzählt. Aus den einzelnen Schicksalen entsteht ein traumatisiertes Kollektiv.

Im folgenden Zitat wird auch die Aussiedlung der Ungarndeutschen angesprochen. Wieder einmal wird die Geschichte angesprochen. Was zählt, ist die Loyalität zur Partei, dann kann einem nichts passieren, haben die Menschen lange gedacht. Die Worte des Parteisekretärs beweisen das:

„Schon gut“, sagte Ervin der Parteisekretär, „ich habe früher Niederwieser geheißten ... und nur mit Mühe sind wir damals der Aussiedlung als Ungarndeutsche entgangen ... obwohl wir brave Ungarn sind ... Und auch ihr könnt ja anständige Ungarn sein ... wichtig ist, wie du zur Volksherrschaft stehst ... Alles andere zählt nicht ...“²⁸⁷

Der Parteisekretär fährt mit seiner Rede an Gyula fort:

„[...] du hast es verdient, dass die Partei dir besondere Beachtung schenkt. Du weißt, wir sind noch nicht durch, es gibt eine Menge Probleme ... und unsere Feinde werden weiterhin alle Hebel in Bewegung setzen ... wie gesagt, es war mein Versäumnis ... Natürlich gab es auch dringendere Angelegenheiten ... Und mit dir war ja nichts zu regeln, keinerlei Probleme, daran hat es gelegen. Ja, eben daran, dass es bei dir keine Probleme gab! ...“²⁸⁸

In diesem Zitat taucht die Unschuld als wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) erneut auf. Fátray spürt sich dadurch auch in Sicherheit, denn es gab mit ihm bisher keine Probleme und während der Revolution lag er im Krankenhaus, also hat er nichts zu befürchten. Diese Tatsache wird hier vom Parteisekretär auch bekräftigt.

²⁸⁶ Ebenda, S. 59.

²⁸⁷ Ebenda, S. 83.

²⁸⁸ Ebenda, S. 84.

Da aber kommt der Wendepunkt, als Gyula seinen eigenen Namen innerhalb eines Zeitungsartikels las, der eine Verschwörung gegen das Regime aufgedeckt hatte.

„Er las den Artikel noch einmal. Fátroy, Rédely und Rimai ... Sein Herz klopfte heftig. <<Für die Erkundung von Verstecken und Tarnplätzen war Emil Csaszkóczy zuständig, ihm als Helfer zugeteilt: Fátroy, Rédely und Rimai ...>> Noch einmal machte er sich an die Lektüre des Artikels. Und diesmal las er ihn sehr langsam, sehr aufmerksam, sehr gründlich durch. Er schwitzte, Hitzewellen überliefen ihn, sein Herz hämmerte, sein Fuß klopfte pausenlos auf den Boden.“²⁸⁹

In den oberen Zeilen las unser Held seinen Namen. Sein Körper reagierte mit Schweißausbrüchen, sein Herz pochte und sein Fuß klopfte ununterbrochen auf dem Boden vor Nervosität. Diese waren schon die physischen Zeichen des Traumas. Er begann sich Sorgen zu machen. Zuerst versucht er aber noch vernünftige Antwortmöglichkeiten zu finden, warum sein Name in diesem Zeitungsartikel vorkommt. Es gäbe sicherlich noch einen Fátroy oder der Name wurde falsch geschrieben, sicherlich nur ein Tippfehler, er versucht es mit einer Richtigstellung bei der Redaktion der Zeitung.

Folgender Ausschnitt ist ein innerer Monolog von Gyula Fátroy als er am nächsten Tag sein Leben versucht in den Griff zu kriegen, nachdem der Artikel ihn fälschlich beschuldigt hatte.

„Unser Held saß auf der Bettkante und wunderte sich über sich selbst. Das alles hatte doch Harkaly gestern auch gesagt. Und gestern wusste er es noch. Wie konnte es ihm entfallen? Er suchte die Nummer der Népszabadság, aber auch die Népszabadság kam im Telefonbuch nicht vor. natürlich, sie steht noch unter Szabad Nép! Auch gestern hat er die Nummer von Szabad Nép angerufen. Harkaly hatte ihm das empfohlen, und er hatte Recht. Bin ich verrückt geworden? Habe ich vielleicht eine Gehirnbrutung?“²⁹⁰

In diesen Zeilen sind auch die typischen Reaktionen des Körpers zu erkennen welcher unter Schock steht. Das Gehirn versucht die schlechten Erinnerungen zu verdrängen, er reagiert aus Angst. Die Angst und die Panik können beide als wiederkehrende Motive (Merkmal 4) betrachtet werden. Gyula lebt von dem Augenblick des Lesens des Zeitungsartikels in ständiger Angst, die mit der Zeit immer größer wird.

²⁸⁹ Ebenda, S. 117-118.

²⁹⁰ Ebenda, S. 136.

Anfangs versucht er aber noch positiv zu denken, hiervon zeugt folgender innerer Monolog:

„Ein böser Traum, was da vor ein paar Minuten mit ihm geschehen ist. So etwas kann ihm doch nicht passieren. Man hat ihn gehen lassen. Ihn nicht festgenommen. Hätten sie aber tun können. Also kann es sich auch nicht um etwas Gefährliches handeln. Wäre es etwas Ernsthaftes gewesen, hätte man ihn verhaftet.“²⁹¹

Gyula wird nach dem Erscheinen des Zeitungsartikels langsam aber sicher aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Erstmals darf er nicht mehr in der Kantine zu Mittagessen, danach wird er am Heimweg beim Portier durchsucht und als nächsten Schritt darf er nicht mehr in die Arbeit gehen bis man seine Angelegenheit untersucht. Das Regime versuchte all seine Gegner zu beseitigen. In Gyula wurde auch ein Feind gesehen.

Die nächsten Zeilen stammen schon aus seinem Verhör im Betrieb. Es haben sich außer Fátroy mehrere Kolleg_innen versammelt und der Parteisekretär Alréti ergriff das Wort:

„Wir haben hier auch etwas Schriftliches, überfliege es bitte“, sagte der Parteisekretär und holte ein Blatt aus dem vor ihm liegenden Dossier. Er nahm es, hielt es ein wenig von sich weg, um die handgeschriebenen Kritzeleien besser lesen zu können. <<... Fátroy hat gegen die Partei gehetzt ... Für Imre Nagy ... Revisionistische Ansichten ... Für das Mehrparteiensystem ... hat sich im Arbeiterrat zu Wort gemeldet ...>> Eine Unterschrift stand nicht darunter. „Das hat Sanyi Palágyi geschrieben?“, fragte er verblüfft. Er wandte sich dem blatternarbigen Techniker zu. „Sanyi, das hast du geschrieben?!“ Palágyi neigte den Kopf etwas, der aufmerksame Beobachter konnte es als Nicken verstehen. „Lauter Lügen!“ Es war ganz still. „Ansichtssache“, resümierte der Parteisekretär. Kommen wir auf die letzten Oktobertage zurück. Mir wurde berichtet, man hätte dich beim Rundfunkgebäude gesehen. Stimmt das? Noch am Abend des 23. Oktober?“ „Wie kann das stimmen?! Ich sagte doch, dass ich im Krankenhaus gelegen habe!“ „Hat dich dort jemand gesehen?“ „Ärzte, Krankenschwestern, Patienten! ... Der Cousin meiner Frau, Oberarzt Zoltán Kállai, hat mich operiert ... Er arbeitet natürlich auch jetzt im Rochus-Spital, er wird es bestätigen! Der Kleine Horváth ... Pardon, der Genosse Horváth hat mich in marodem Zustand gesehen ...“²⁹²

Wie man aus den Zeilen sehen kann, wurde Gyula falsch beschuldigt. Beweis ist nur ein Papierfetzen mit ein paar Zeilen und falsche Zeugenaussagen, ohne Unterschrift. Die falschen Zeugenaussagen können als wiederkehrende Motive (Merkmal 4) betrachtet werden, denn sie waren ein beliebtes Mittel der damaligen Zeit um die Leute

²⁹¹ Ebenda, S. 152-153.

²⁹² Ebenda, S. 163-164.

schmutzig zu machen und ihnen etwas anzuhängen, damit man sie nachher verurteilen konnte. Auch der Verruf erscheint hier als ein wiederkehrender Inhalt (Merkmal 5), denn Fátroy verliert durch falsche Anschuldigungen seinen bisherigen guten Ruf und wird von allen als ein Verbrecher und ein böser Mensch behandelt, der gegen das kommunistische Regime ist. Der Verruf deutet sogleich auch auf den deutschen Titel des Buches hin.

Folgendes Gespräch verlief zwischen dem Parteisekretär Alréti und Fátroy:

„Na gut, also, das musste jetzt sein“, entschuldigte er sich. „Nach diesem unglückseligen Artikel! ... Ich bin mir aber sicher, dass du das aufklären kannst, Genosse Fátroy.“ „Wird es ein Protokoll geben?“ Alréti nickte. „Werde ich es lesen können?“ „Das glaube ich nicht“, antwortete Alréti nachdenklich. „Es wird auch kein offizielles Protokoll sein, nur ein Gedächtnisprotokoll für den internen Gebrauch ... Das war ja kein Verhör, auch keine Sitzung einer Rechtfertigungskommission ... die gab es 1954, so etwas brauchen wir jetzt nicht ... die Arbeitermacht ist stabil ...“²⁹³

Alréti stritt hier ab, dass das ein Verhör gewesen wäre, und es werde auch kein offizielles Protokoll geben. Es sei nur eine reine Formalität wegen dem Zeitungsartikel gewesen, das man ja nicht sagen könnte, dass nichts in dieser Angelegenheit unternommen wurde. Gyula würde die Wahrheit sicherlich beweisen können und dann ist der böse Alptraum vorbei. Daraus wird ersichtlich, dass in einer Diktatur nicht nur die kleinen Menschen, sondern auch die höhere Führungsschicht Angst hatte und somit die entsprechenden Maßnahmen von ihnen eingeleitet wurden, und sich somit selber geschützt hatten.

Im untenstehenden Zitat erzählt Fátroy von der Újlaker Kirche.

„Oft ist er daran vorbeigekommen, und nie fiel ihm ein, hineinzugehen, sie sich von innen anzusehen. In dieser Gegend gab es früher deutsche Dörfer, Felhévíz und Szentjakabfalva, nach der Vertreibung der Türken wurden die Deutschen hier angesiedelt, sie haben diese Kirche gebaut. Von wem hat er das gehört, und wann? Wahrscheinlich von Fremdenführer, als sie vor dem Krieg mit gelb und den anderen die Tropfsteinhöhle von Pálvölgy besichtigt haben. Oder bei einer anderen Gelegenheit. Wie haben sie die Ausflüge zum Hármashatár-Berg genossen! An der Stelle des heutigen Betriebs stand damals noch eine Ziegelfabrik.“²⁹⁴

Diese Stelle ist ein gutes Beispiel für die herumschweifenden Gedanken des traumatisierten Helden. Gyula versucht in seinen Gedanken aus der Gegenwart zu

²⁹³ Ebenda, S. 171.

²⁹⁴ Ebenda, S. 175.

flüchten, an einen sicheren Ort, wo früher noch alles in Ordnung war. Die Újlaker Kirche und auch die Ausflüge von früher können als geschützte Bereiche (Merkmal 13) betrachtet werden. Die Kirche selber steht seit Jahrhunderten für Schutz und dient als Zufluchtsort in schweren Situationen.

Der nächste Ausschnitt beschreibt den seelischen, sowie den körperlichen Zustand von Gyula Fátaray.

„Leer wie ein aufgeblasener Luftballon fühlte er sich, die Leere tat seinem Magen weh, die Lunge brannte ihm. Als hätte die Erde ihren Mittelpunkt eingebüßt und eine Fremdeinwirkung des Gravitationsgesetz außer Kraft gesetzt. Man hat ihm seine Vergangenheit und seine Zukunft gestohlen. Ohne jede Vorwarnung. Ihn schmerzte nicht einmal so sehr die Ungerechtigkeit, sondern, dass es so einstimmig zugegangen war ... [...] Er musste stehen bleiben, sein Herz raste, er war schweißgebadet. Ist so ein Herzanfall? Vielleicht ist es ja einer. Das wäre eine Lösung. Die Leere in der Magengegend tat weh, er spürte Brechreiz, seine Extremitäten waren gefühllos, taub. Er lehnte sich an eine Hauswand. Spürte, dass es ihm Erleichterung brachte, wenn er laut hustete. Dabei musste er gar nicht husten, tat es aber doch. Auf der Stirn, an seinen Schläfen schwellen die Adern an und schmerzten.“²⁹⁵

In diesen Zeilen werden die physischen (Schweißbad, Brechreiz, Schmerz, Herzrasen) und auch die psychischen Zeichen des Traumas sichtbar. Hier kommt es zur Abwandlung der Sprache (Merkmal 6), es werden sprachliche Bilder, Vergleiche verwendet, er fühlt sich leer wie ein Luftballon. Die Ausweglosigkeit und der geschlossene Horizont des Protagonisten werden so versprachlicht. Er sehnt sich nach einem Herzinfarkt, denn so würden all seine Probleme auf einen Schlag gelöst werden. Die Ungerechtigkeit kann als ein wiederkehrendes Motiv (Merkmal 4) gesehen werden, was im Buch an späteren Stellen auch noch auftaucht, z.B. als Kati, die Frau von Fátaray ihren Arbeitsplatz verlor, obwohl sie nur die Protokolle geführt hatte.

Fátaray muss die Erniedrigungen des Verhörs und der falschen Beschuldigungen immer wieder erneut erleben.

„Vergeblich versuchte er, sich zu beherrschen, er konnte die Gesichter, die Augen nicht verscheuchen, die über ihn herfielen. Er wollte es nicht, aber er hörte trotzdem wieder all die Verleumdungen, Verunglimpfungen, die Lügen im Wortlaut, er stand erneut vor ihnen und musste erdulden, wie sie ihn in Verruf brachten, und sie logen, logen ihm schamlos ins Gesicht. Er quälte sich, litt, durchlebte diese beschämende Szene immer wieder von vorne. Den Kopf auf dem Küchentisch schlieft er irgendwann ein.“²⁹⁶

²⁹⁵ Ebenda, S. 176-177.

²⁹⁶ Ebenda, S. 185.

Gyula wird von den schlechten Erinnerungen andauernd gequält, die traumatischen Erinnerungen tauchen immer wieder in seinen Gedanken auf, er kann sie nicht loswerden, dies deutet auf Merkmal 1, auf die Figuren der Verbindung und Trennung hin. Das Motiv des sich selbst Quälens kommt immer wieder erneut zum Vorschein. Der seelische Zustand von Gyula verschlechtert sich stufenweise. Die folgenden Zeilen deuten bereits auf einen Verfolgungswahn hin: *„Zwei Männer kamen ins Café, nahmen auf der oberen Ebene Platz. Geheimpolizei, sie beobachten mich. Blödsinn. Langsam werde ich verrückt.“*²⁹⁷ Es gibt aber noch Momente, wo er sich zu beherrschen versucht, doch mit der Zeit wird alles nur noch schlimmer. Da er kein Protokoll unterzeichnet hatte, konnte er gar keinen Widerspruch erheben, er ließ sich durch die Lügen terrorisieren und einschüchtern.

Seine Lage verschlimmert sich noch, da er bei der Zeitung keine Richtigstellung und auch vom Krankenhaus keine Aufenthaltsbestätigung beschaffen konnte. In folgenden Zeilen kann man seine Verzweiflung und seine Empörung lesen: *„Mein Gott! Auch dieser Mensch ein Verräter! Wer in diesem Land ist kein Verräter? Verräter, nur Verräter! Juden, Ungarn, Deutsche, Slowaken, Walachen, ganz egal, überall die gleiche Gesinnung, Verräter.“*²⁹⁸ Mit Hilfe des Merkmals 2, Sprache und Satzbau wird hier eine Art von Wut ausgedrückt. Er sieht, dass alle Menschen gleich sind, in seinen Augen sind ausnahmslos alle Verräter und arbeiten mit dem Regime zusammen.

Als letzte Hoffnung geht er zu Lali Szász einem guten Freund der Anwalt ist. Szász gibt ihm folgende Aufklärung:

*„Das ist ein bestellter Artikel“, bemerkte Szász, „und da wird man niemals etwas richtigstellen.“ „Was heißt das, ein bestellter Artikel?“ „Der Fahrplan sieht so aus: Sie lassen einen solchen Artikel schreiben und nach ein paar Tagen holt man sie ab. Bis dahin ist auch der Entwurf der Anklage fertig. Darauf legen sie aus irgendwelchen Gründen Wert.“*²⁹⁹

Szász kann ihm auch nicht weiterhelfen, er rät ihm, das Land zu verlassen. Der Artikel sei absichtlich so geschrieben worden sein, um ihn, Fátray anzuschwärzen und ihn in einem konstruierten Konzeptionsprozess verurteilen zu können. Die Schauprozesse waren in der Zeit der Rákosi Diktatur ein beliebtes Mittel um Exempel

²⁹⁷ Ebenda, S. 213.

²⁹⁸ Ebenda, S. 222-223.

²⁹⁹ Ebenda, S. 249.

zu statuieren und die Menschen einzuschüchtern, um so aus der Masse brave und folgsame Genossen und Genossinnen zu machen, die blind allen Befehlen folgen. Diese Methode wurde aber auch von den Nachfolgern von Rákosi angewandt.

Im nächsten inneren Monolog von Gyula werden das Volk und das kommunistische Regime charakterisiert:

„Das Volk kennt keine Ironie, aber zu spotten versteht es vorzüglich. Man muss im Umgang mit ihm die Sprache der Gewalt benutzen, eine andere Sprache versteht es nicht; wenn es freundlich angesprochen wird, wittert es gleich Schwäche und beißt. Wer nicht brüllt, wird zu Boden getreten. [...] Gewalt in subtiler und brutaler Form, in dieser Region ist sie Gewohnheit. Das musste unser Held sein ganzes Leben lang erfahren. Die Schlägertypen haben für Horthy oder für Rákosi geknüpelt. Sie kamen alle aus derselben Brut, und jetzt knüppeln dieselben für Kádár. Den Terror haben seine Eltern schon erfahren und gewiss auch deren Eltern, über die man nur so viel weiß, dass sie ein zu Ungarn gewordenes armes, herumziehendes Völkchen waren, sie handelten, wo und womit sie konnten, sogar die Kesselflicker haben auf sie herabgeschaut.“³⁰⁰

Die Gewalt und der Terror waren und sind die stärksten und erfolgreichsten Mittel einer Diktatur die Menschen in Schach zu halten. Das ganze Kollektiv wurde unterdrückt, eingeschüchtert und somit wahrscheinlich auch traumatisiert. Sie hatten ja kein freies Leben, alles wurde vom Regime, von der Diktatur bestimmt. Keine Diktatur ist besser als die andere. Es werden die Verzweiflung und die Enttäuschung von Gyula ausgedrückt.

Im folgenden Zitat werden der Hass und das Rachegefühl von unserem Helden ausgedrückt:

„Hasserfüllt sah er auf die Tram, am liebsten hätte er nach ihr getreten. Er knirschte mit den Zähnen, als er auf den Perron stieg. Es war, als habe diese Bahn ihm damals in seiner Kindheit, als sie ihn auf ihrem Puffer mitnahm, etwas Gutes, Schönes versprochen. ihr Versprechen dann aber auf schädliche Weise gebrochen.“³⁰¹

Die Straßenbahn wird an dieser Stelle personifiziert (Merkmal 2), und selbst auch sie wird beschuldigt, dass sie dem kleinen Gyula damals ein viel besseres und schöneres Leben versprochen hatte. Gyula ist hasserfüllt und wütend, er verspürt Rache. Diese Gefühle sind typisch bei traumatisierten Personen, und kann als Merkmal 5 nach Fricke zugeordnet werden. Die Ausweglosigkeit der Personen mündet in den Wunsch nach Rache.

³⁰⁰ Ebenda, S. 270-271.

³⁰¹ Ebenda, S. 274.

Doch mit der Zeit verliert Fátroy die Hoffnung und versucht sich mit der Sache abzufinden, dass er zu Tode verurteilt ist. Folgende Zeilen zeugen von seiner Passivität: *„Das ist Ungarn: Land der Knechtschaft und des Terrors, das Land des Elends und der Gehässigkeit, eines verlogenen Selbstbildes und der unbegründeten Illusionen, ewig. Wie es gewesen ist, so wird es sein.“*³⁰² Er fügt sich seinem Schicksal, denn man kann ja nichts in diesem Land machen, es wird sich nichts ändern. Früher war es so und jetzt ist es auch nicht anders. Knechtschaft und Terror in der Diktatur bleiben weiterhin bestehen. Dies ist der Höhepunkt seiner Ausweglosigkeit.

Nächster Ausschnitt ist erneut ein innerer Monolog von Fátroy, indem er bereits seine Augen geöffnet hatte und das wahre Gesicht der Diktatur zu sehen bekam.

*„Sie hatten Recht, diejenigen, die sich gegen das Regime aufgelehnt haben. Es führt Prozesse, verurteilt Unschuldige zum Tode, quält und schickt sie ins Straflager, siedelt sie aus ihrem Zuhause ab, genauso wie das vorherige Regime, nur eben nicht aufgrund ihrer Rasse, sondern wegen ihrer Klasse. Biedere Idealisten wie er habe das Regime falsch eingeschätzt. Haben mit Schweiß und Blut aufopfernd und uneigennützig für sie gearbeitet, obwohl es doch auch ein mörderisches Regime ist. Er selbst hat mit dem blauen Zettel abgestimmt, sie wurden mit Lastwagen herumgefahren, und sie haben in immer neuen Wahlbezirken gegen das Gesetz und gegen den Volkswillen für die Kommunisten gestimmt; sonstige Vergehen hat er sich nicht vorzuwerfen.“*³⁰³

Jetzt endlich kann er das Regime richtig einschätzen, er sieht was für Verbrechen es Tag für Tag begeht, diese werden im ersten Teil aufgezählt. Im zweiten Teil des Ausschnitts werden die Schuldgefühle von Fátroy beschrieben, er habe nur die berühmten blauen Zettel Wahlen am Gewissen, mit dessen Hilfe die Kommunisten an die Macht kamen. Er habe außer diesem Vergehen nichts Schlechtes getan, er folgte dem Kommunismus blind als ein guter Untertan.

Im folgenden Ausschnitt wird erneut die Ausweglosigkeit des zu Tode verurteilten Fátroy ersichtlich.

„Von denen, die weiterleben werden, trennt ihn eine unsichtbares, dicht gewebtes Gitter, in seinen Knochen nistet sich statt des Marks nur Leere ein, und van ganz weit innen nagt sich der Tod nach außen, und der Mensch ist nur noch eine pure, blanke, fragile Hülle, wie ein verlassener und vom Einsturz bedrohter Termitenhaufen, jemand pustet und schon stürzt das Gebilde zusammen. Seine Augen sehen noch, aber was er sieht, erscheint ihm höchst unwahrscheinlich, auch wenn er es schon oft gesehen hat. [...] Im Herzen des

³⁰² Ebenda, S. 275.

³⁰³ Ebenda, S. 277.

*zum Tode Verurteilten wächst Hass, ein unstillbarer Hass gegen alles, was lebt, und was auch noch leben wird, wenn sich das Schicksal erfüllt hat.*³⁰⁴

Es kommt zur Abwandlung der Sprache (Merkmal 6), dieser Zeilen sind wieder voll von sprachlichen Bildern, Personifizierungen (*die Leere nistet in seinem Mark*) und Vergleiche (*sein Körper ist wie ein einstürzender Termitenhaufen*) kommen vor. Mit Hilfe der Bilder wird die Todesangst von Gyula ausgedrückt. Im letzten Satz erscheinen erneut die Gefühle des Hasses und der Rache, welche auf das Merkmal 5 als wiederkehrende Inhalte hindeuten.

Folgende Worte sind vom Kollegen Harkaly ausgesprochen worden: *„Die Gerüchteversorgung macht Fortschritte, nicht wahr, Genosse Fátray, deutliche Fortschritte!?“*³⁰⁵ In diesen Zeilen ist ein Wortspiel von Spiro zu beobachten, Früchteversorgung – Gerüchteversorgung, was bei ihm als ein sprachliches Mittel (Merkmal 2) für den Ausdruck des Traumas betrachtet werden kann. Das Wortspiel deutet auf die Verbreitung von falschen Anschuldigungen, Lügen hin, welche schlussendlich im damaligen Regime wie bereits erwähnt meistens in Schauprozessen endeten. Unser Held ist aber zufällig seinem vorher bestimmten Schicksal entkommen.

Letzter Ausschnitt handelt vom 1. Mai 1957, als die Versammlung kein Muss war, die Anwesenheit wurde nicht mehr kontrolliert. Trotzdem hatte sich eine beträchtliche Masse versammelt.

*„Er, Gyula Fátray, war da. Und er ist auch gesehen worden. Aber nicht deshalb ist er hingegangen. Er hatte nichts zu verbergen und kann auch keines Vergehens beschuldigt werden. Und wenn das Regime eine so massenhafte Unterstützung erfährt, wird die Führung auch nicht mehr so tragische Fehler machen. Erfreulich, dass heute so viele Menschen durch ihre Anwesenheit unter Beweis gestellt haben, dass sie für den Sozialismus sind. Und dieses Kapital wird man nutzen müssen.“*³⁰⁶

Nachdem sich die ganze Sache mit Hilfe von Géza Kalán aufgeklärt hatte, geht auch unser Held zur Versammlung am 1. Mai. Eigentlich wissen wir Leser_innen gar nicht was geschehen ist, es wird uns nur berichtet, dass Fátray zurück in den Betrieb darf. Die Menschen hofften damals, wenn das Regime eine große Unterstützung erfährt, dass es dann den Terror und die Vergeltung nicht mehr fortführen würde. Die Menschen

³⁰⁴ Ebenda, S. 278-279.

³⁰⁵ Ebenda, S. 311.

³⁰⁶ Ebenda, S. 315.

wollten nur ihr Leben weiterführen. Das wollte auch die Familie Fátroy. So kommt es zu einem glücklichen Ende?!

Im Fall dieses Romans hat Spiró einen auktorialen Erzählstandpunkt (Merkmal 7) gewählt. Der Erzähler berichtet uns Leser_innen eigentlich alles, außer wie unser Held seinem Todesurteil entkommen ist. Der Erzähler kommentiert alles, wir bekommen Einblick in die Gedankenwelt der Protagonisten, hauptsächlich aber in die von Fátroy. Es kommen oft innere Monologe vor, wo man aber nur schwer entscheiden kann ob Fátroy oder der Erzähler spricht. Dies ist besonders für den letzteren Teil des Romans typisch, als Gyula schon Wut und Rache gegen das Regime verspürt. Da haben wir Leser_innen das Gefühl, als ob Fátroy und der Erzähler sich in eine Person verschmelzen würden.

Der Erzählstrang (Merkmal 8) ist in diesem Buch nicht linear, trotzdem kann eine kausale und temporale Ordnung aufgebaut werden, obwohl das für die traumatischen Inhalte eigentlich nach Fricke nicht typisch ist. Spiro verwendet im Roman zahlreiche Rückerinnerungen, man kann diese auch Flashbacks nennen, sie dienen aber nicht dem Ausdruck der traumatischen Inhalte, sondern sie fungieren meistens als Fluchtort für Fátroy in eine Zeit, als noch alles in Ordnung gewesen war. Trotz der zeitlichen Sprünge erscheint die Erzählung flüssig zu sein.

Im Roman kommen verschiedene Zeitformen (Merkmal 3) vor. Erzählt wird im Präteritum, aber auch Präsens kommt an vielen Stellen vor und nicht nur bei der Schilderung der traumatischen Inhalte. Das kann deshalb sein, weil der Roman zum großen Teil eine Fiktion ist und nur teilweise auf einen Zeitungsartikel beruht und auch nicht von einer Figur aus der Ich Perspektive erzählt wird, wie der Roman von Kertész. Spiro baute aber sein Buch anhand der tatsächlichen historischen Ereignisse auf, wie das im Kapitel 5.4.6 beschrieben wurde.

Spiro ermöglicht mit Hilfe seines Romans für uns Leser_innen einen Einblick in die Funktion eines diktatorischen Regimes zu gewinnen. Es werden die typischen Methoden des Terrors und der Einschüchterung der Menschen vorgestellt. Dazu zählen die physischen und psychischen Folterungen, die falschen Zeugenaussagen, welche die Menschen in Verruf bringen, wie hier unsere Hauptfigur, die konstruierten Schauprozesse, die Verhaftungen und die Todesurteile. Die Personen, die für Feinde gehalten wurden, schloss man der Reihe nach aus der Gesellschaft aus, bis sie in eine

völlige Isolation gerieten und auch von den anderen Mitgliedern der Bevölkerung als Außenseiter und als eine Gefahr betrachtet wurden. Den ganzen Prozess erlebten die Delinquenten eindeutig als einen traumatischen Prozess. Sie fühlten sich hilflos und waren den Mächtigen ausgesetzt, es wurde mit ihnen herumgespielt. Ihr Selbst- und Weltverständnis wurde erschüttert, wie auch das von Fátay, was ein Zeichen des erlebten Traumas ist.

Aber nicht nur der Einzelne, wie Fátay, sondern auch das Kollektiv wurde in dieser Zeit eingeschüchtert, psychisch oder körperlich gefoltert und in dessen Folge traumatisiert. Auch die Opfer des Regimes waren gezwungen mitzuspielen, wie auch Fátay, wollten sie keine weiteren Probleme für die Familie und die Verwandten verursachen. Keiner durfte sich in Sicherheit wiegen, man lebte in Angst und Schrecken, dies führte zu einem kollektiven Trauma der damaligen Gesellschaft.

Die Menschen sahen keinen Ausweg, eben deshalb logen sie sich auch selber an. Sie fanden sich in einer kollektiven Lüge wieder, denn sie wollten weiterleben. Spiró schließt das Buch mit einem satirischen Ende ab, das diese Tatsache gut veranschaulicht. Der Autor *„zeigt auch, wie das Opfer, wenn es noch einmal davongekommen ist, ganz schnell das ihm zugefügte Unrecht vergessen will, um in der Masse, die sorgenfrei leben möchte, aufzugehen.“*³⁰⁷

Abschließend sollen noch die Worte von György Dalos aus dem Nachwort der deutschen Ausgabe erwähnt werden, da sie das Werk und Spirós Verdienst zutreffend beschreiben:

*„Spiró mischt sich mit diesem Roman in die leidenschaftlich geführte Debatte über Kádárs Erbe ein. Er tut dies nicht mit Thesen, sondern durch die überzeugende Schilderung der komplexen Realität des „realen Sozialismus“, einer Gesellschaftsordnung, in die sich der Einzelne schon deshalb fügt, weil er bei allen Mängeln und trotz eklatanter Unfreiheit doch noch etwas zu verlieren hat. Unter einer derartigen, lang anhaltenden Diktatur werden sich das Oben und das Unten immer ähnlicher, ihre Repräsentanten wechseln mitunter die Mentalität. Eben das ist es, was Spiró so genau kennt und wozu er moralisch fundierte und literarisch gestaltete Wahrheit ausspricht.“*³⁰⁸

³⁰⁷ BREMER, Alida Dr.: *Das Absurde und das menschliche Leben in einer Diktatur. Ein ungarisch-albanisches Gespräch mit György Spiró und Arian Leka*. Teil der Leipziger Buchmesse 2014 mit dem Titel Autorinnen und Autoren aus Südosteuropa, Liechtenstein und der Schweiz lesen in Leipzig. (2014). Verfügbar unter: http://www.jordanplevnes.net/uploads/9/0/1/5/9015111/flyer_fokus_soe_leipzig2014.pdf. Letzter Zugriff am: 19.01.2021, S. 24, hier S. 244.

³⁰⁸ Spiró, Zeltner, Dalos (2012) (wie Anm. 4), S. 321.

Die Menschen veränderten sich langsam aber sicher. Auch Fátroy veränderte sich im Laufe der Geschehnisse, er wird selber verdächtigt etwas getan zu haben und er machte auch das Selbe was man mit ihm getan hatte. Eine bekannte Frau läutete bei ihnen an der Tür und bat die Familie Fátroy um Hilfe, da man ihren Mann verhaftet und verschleppt hatte. Fátroy verweigerte jegliche Hilfe und verbat sogar Matyi, dass er in Zukunft mit dem Sohn der Frau spielen darf. Es ist auch interessant zu sehen, wie sich die Umgangsweise der Kollegen, auf die falschen Beschuldigungen hin, gegenüber Fátroy veränderte. Doch am Ende logen sie sich alle gegenseitig an, sie wollten die erlebten Traumata vergessen, doch ob das jemals der Fall war, ist schon schwer zu sagen.

8. Resümee

In diesem abschließenden Kapitel der Arbeit sollen die im Analyseteil gewonnenen Erkenntnisse mit der Theorie verbunden bzw. die Forschungsfrage beantwortet werden, sowie noch weiterführende Gedanken zum Thema vermerkt werden.

In der Diplomarbeit wurde der Frage nachgegangen, inwiefern das kollektive Trauma in den ausgewählten 3 Werken der ungarischen Autoren vorkommt bzw. wie es in ihnen sichtbar wird. Als Analyseinstrument wurden hierzu die 13 Merkmale von Hannes Fricke verwendet, die auf traumatische Inhalte hindeuten.

Wie man es aus dem theoretischen Teil sehen konnte, gibt es zahlreiche Definitionsversuche und Annäherungen an das Thema des kollektiven Traumas. Es wurde das Konzept von Angela Kühner ausgewählt, da dieses sich als das geeignetste für das Vorhaben der Arbeit erwiesen hatte. Kollektive Traumata können einzelne Gruppen von Menschen oder eben eine ganze Gesellschaft betreffen. Jedes kollektive Trauma hat spezifische historische, wirtschaftliche und politische Hintergründe und somit auch spezifische Folgen. Im Kapitel 2.6 konnte man sehen, wie man nach Kühner die individuellen Traumaphänomene anhand von 3 Punkten auf die kollektive Ebene übertragen kann. Nun werden zu den einzelnen Punkten Beispiele aus den literarischen Werken genannt, welche beweisen sollen, dass in ihnen neben den individuellen Traumata (diese wurden hauptsächlich mit Hilfe der 13 Merkmale in Anlehnung an

Fricke im Analysekapitel 7.1; 7.2 und 7.3 gesammelt), auch kollektive Traumata vorkommen:

1) Im Fall der Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr (Latenz) kann es zu Phasen von Taubheit, Erstarrung und Verleugnung kommen, die dann erneut in Phasen der intensiven Konfrontation münden können. Hierfür ist das Buch von Kertész ein gutes Beispiel und zwar als Gyurka aus dem Konzentrationslager befreit wurde und bereits in Budapest angekommen war. Da traf er sich mit sämtlichen Menschen, die von den Grausamkeiten des Holocaust gehört hatten, sie wussten aber nicht, wie sie mit diesem Phänomen umgehen sollen. Es gab unterschiedliche Vorstellungen, der Journalist z.B. verglich das Ganze mit der Hölle. Die Menschen waren schockiert, taub und einige wollten es nicht wahrhaben was passiert war. Das ist eindeutig die Phase der Verleugnung. Man wurde aber immer wieder mit den Geschehnissen konfrontiert, immer mehr Einzelschicksale kamen ans Tageslicht und es entwickelte sich ein Gemeinschaftsgefühl, die gesamte Gesellschaft fühlte sich als Kollektiv traumatisiert. Man versuchte mit der Zeit die erlebten Traumata aufzuarbeiten. Wie wir aber wissen war bzw. ist das ein langer Prozess, denn die Täter wurden lange geschützt, bis sie schlussendlich für ihre Taten zur Verantwortung gezogen wurden, was auch zur Aufarbeitung der Vergangenheit beitrug.

Das Buch von Spiró kann hier aber auch genannt werden, denn Fátray durchlief auch diese Phasen (Taubheit, Erstarrung und Verleugnung) und er wurde vom Autor nur als eine Exempel-Figur in seinem Roman verwendet, aber eben dadurch, dass er ein ganz normaler Mensch aus der Masse war, wird deutlich, dass sich die selbe Situation auch mit allen anderen hätte abspielen können. Fátray vertritt in diesem Sinne das ganze ungarische Volk. Man kann ein Volk durch Angst und Terror in schrecken halten und jeder hatte am Ende auch schon die anderen bespitzelt. So gesehen ist B. in der Novelle von Déry auch eine Exempel-Figur, denn nicht nur er, sondern auch zahlreiche anderen wurden aus politischen Gründen, unschuldig verhaftet und B. repräsentiert somit das Schicksal des Kollektivs, das traumatisiert wurde.

2) Zum Punkt der Stabilität und Erschütterung kann man ebenso alle 3 Werke als Beispiele nehmen. Da wie bereits erwähnt, erschüttern die traumatischen Erlebnisse die Grundüberzeugungen, das Selbst- und Weltverständnis. Diese Tatsache ist bei allen Werken zu beobachten. Durch den Holocaust (bei Kertész) oder eben durch die brutalen Methoden des sozialistischen Regimes (bei Déry und Spiró) wurden die

Menschen in ihren Grundüberzeugungen, wie im Glauben der Sicherheit, individuell und auch als Kollektiv erschüttert und traumatisiert. Bei der kollektiven Erschütterung entsteht als Reaktion eine Solidarisierung. Diese ist am besten bei Spiro zu beobachten, als sich eine enorme Masse am 1. Mai 1957 versammelte, denn sie wollen in Frieden leben und eine mögliche erneute Konfrontation mit dem Regime vermeiden. Deshalb konnte es auch unter Kádár zu einem Gulaschkommunismus und zu einem relativ besseren Leben im Ostblock kommen. Man wollte die Sicherheit wiederherstellen.

3) Beim Punkt der Re-Inszenierung, Aggression und Rache sind aber im Fall der analysierten Werke keine sich gegenseitig verstärkenden Rachebedürfnisse zu beobachten. Außerdem ist auch kein ausdrückliches Bedürfnis nach der Wiederherstellung von Stabilität und Gerechtigkeit zu beobachten. Bei dem Buch von Spiró wird allerdings der Wunsch nach Frieden und einem ruhigeren Leben ohne weitere Vergeltungsmaßnahmen geäußert, denn die Menschen trauten sich damals wahrscheinlich noch nicht um die Gerechtigkeit zu kämpfen. Davon zeugt die Schlusszene des Romans, wobei sich die Menschenmasse am 1. Mai 1957 versammelte und fröhlich feierte. Die unterdrückte Bevölkerung hatte lange ihre Stimmen gegen die Diktatur nicht erhoben, sie schwieg und versuchte das Unangenehme zu verdrücken. So entstand ein trügerisches Bild von einem guten und ruhigen Leben. So bildete sich ein Scheinbild der Stabilität aus und die Diktatur nutzte dies auch aus.

Wie aus dem Kapitel 4. ersichtlich wurde, gibt es eine spezifische Art und Weise der Speicherung von Erinnerungen an traumatische Ereignisse, diese bilden eine extra Struktur, wie sie in den literarischen Werken vorkommen können. Hierzu führte Fricke zahlreiche Untersuchungen durch, wie der fragmentierte Erinnerungsmodus sprachlich repräsentiert werden kann. Diese fasste ich in den 13 Merkmalen zusammen. Wie es sich aus der Analyse herausstellte, konnte ich eigentlich bei allen 3 Werken zu fast allen 13 Merkmalen Beispiele finden, wie es detailliert in den Kapiteln 7.1, 7.2 und 7.3 zu lesen ist. Dies ist ein Beweis dafür, dass die traumatischen Inhalte im Wesentlichen den Aufbau, den Erzählstrang, die Einteilung, die Zeitwahl, den Erzählstandpunkt, den Sprachmodus, den Satzbau, die sprachlichen Figuren, die wiederkehrenden Motive, den Inhalt, sowie die Kräftekonstellationen beeinflussen. Außerdem verschwimmen in den Werken oft die Fiktionalität und die Wirklichkeit, was aber der Fragmentiertheit des Erinnerungsvermögens an das Trauma zu verdanken ist. Außer bei Déry, war auch bei den anderen zwei Romanen eine Nicht-Ordnung im Text zu beobachten, denn bei ihm

gab es nur einen Erzählstrang, die Heimkehr von B. aus der Gefangenschaft. Bei Kertész und Spiró erfolgten zeitliche Sprünge und Rückerinnerungen. Die geschützten Bereiche bzw. schützende Orte tauchten ebenfalls überall auf. Das letzte Merkmal, dass sich die traumatisierten Protagonisten nur schwer ausdrücken können, kam ebenso bei allen 3 Werken vor. Ich bin der Meinung, dass dieses Merkmal am stärksten bei allen vertreten wurde. Dies ist deshalb der Fall, denn wie auch aus der Theorie ersichtlich wurde, besteht die schwierigste Aufgabe der Autor_innen darin, dass sie eine geeignete Sprache für den Ausdruck der traumatischen Inhalte finden müssen. Auch im wahren Leben wird man oft sprachlos, vor allem wenn etwas Tragisches und Unerwartetes passiert, so verschlägt es auch die Sprache der Protagonisten in den ausgewählten Werken.

Nach den vorherigen Absätzen kann man zusammenfassend als Antwort auf die Forschungsfrage festhalten, dass alle 3 Werke sowohl individuelle, als auch kollektive Traumata behandeln, welche mit Hilfe der 13 Merkmale von Fricke ausgedrückt wurden. Allerdings wurden diese Merkmale von den einzelnen Autoren in unterschiedlichem Ausmaß und mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen verwendet. Jeder Autor hatte auch seinen eigenen Senf dazugegeben, dass die traumatischen Inhalte so gut ausgedrückt werden konnten. Wie schon erwähnt, hatte Kertész eine ganz eigene Sprache erschaffen, Déry war eher wortkarg, sagte aber alles Nötige für die Leser_innen und bei Spiró war die Ironie ein wichtiges Mittel für den Ausdruck des Traumas.

Abschließend will ich nochmal die enge Verbindung der Literatur und des Traumas hervorheben. Das Trauma kann als ein sprachliches Paradigma aufgefasst werden, das mit Hilfe der Literatur an die Außenwelt vermittelbar ist und somit eine wesentliche Rolle bei der Aufarbeitung der traumatischen Geschehnisse spielt. Die Literatur ist eindeutig ein Mittel zur Bewältigung des Traumas, die Leser_innen sind aber in diesem Prozess des Aufarbeitens unentbehrlich. Die Autor_innen helfen sich mit dem Akt des Schreibens nicht nur selber, sondern auch den anderen Leidensverwandten. Alle 3 untersuchten Werke erzählten von schweren Zeiten, von Opfern diverser Systeme bzw. Diktaturen. Es entstanden relativ spät literarische Werke, die diese Zeiten thematisieren und aufarbeiten. Lange hatte man diese Jahre verdrängt, man wollte nicht über sie sprechen, das ist auch ein Beweis dafür, dass die Menschen ein Kollektives Trauma durchlebt hatten. Langsam muss man aber die Geschichte und die traumatischen Ereignisse aufarbeiten und sich den Geschehnissen stellen, um

weiterzuleben können. Dazu trugen Kertész, Déry und auch Spiró mit ihrer literarischen Tätigkeit bei, denn es ist wichtig, dass auch die nachfolgenden Generationen mit den vergangenen Traumata konfrontiert werden, denn nur so kann ein starkes Bündnis innerhalb des heutigen ungarischen Kollektivs entstehen. Die Vergangenheit darf nicht in Vergessenheit geraten, denn sie bestimmt uns im Hier und Jetzt und auch unsere Zukunft.

9. Literaturverzeichnis

- BAZSÁNYI, Sándor:** *Posztzocialista lektűr.* In: *Élet és Irodalom*, LIV. Jahrgang (2010), 42. Heft. Verfügbar unter: <https://www.es.hu/cikk/2010-10-24/bazsanyi-sandor/posztzocialista-lektur.html>. Letzter Zugriff am: 13.01.2021.
- BENIGNI, Roberto:** *Das Leben ist schön. La vita e bella* 1999.
- BOJTÁR, Endre:** *Die Winterreise des Sisyphos.* Aus dem Ungarischen von Éva Zádor. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 327- 341.
- BOLGÁR, Dániel:** *A múlttal végképp szembenézni? Traumatikus történet és történelmi elbeszélés.* In: M. Dánél, P. Fodor, P. L. Varga (Hrsg.): *Esemény - trauma - nyilvánosság, Ráció-tudomány*, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012, S. 134-148.
- BOTKA, Ferenc (Hrsg.):** „D.T. úr X.-ben”. (*Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról*). Déry archívum, Bd. 4, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 1995.
- BOTKA, Ferenc:** (*Filmforgatókönyvek*) *Szerelem (1964-1967)*. In: T. Déry, F. Botka (Hrsg.): *Sorsfordító évek X.-ben. Kihallgatási jegyzőkönyvek, periratok, börtönírások, interjúk és egyéb művek (1957 - 1964)*, Déry archívum, Bd. 16, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 2002. Verfügbar unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_DA_16_X_ben/?pg=426&layout=s. Letzter Zugriff am: 07.12.2020, S. 425-459.
- BOTKA, Ferenc (Hrsg.):** *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5 - 6.)*. A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, Bd. 12, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 2003. Verfügbar unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_Pimkonyvei_12_Merlegen/?pg=0&layout=s.
- BREMER, Alida Dr.:** *Das Absurde und das menschliche Leben in einer Diktatur. Ein ungarisch-albanisches Gespräch mit György Spiró und Arian Leka.* Teil der Leipziger Buchmesse 2014 mit dem Titel Autorinnen und Autoren aus Südosteuropa, Liechtenstein und der Schweiz lesen in Leipzig. (2014). Verfügbar unter: http://www.jordanplevnes.net/uploads/9/0/1/5/9015111/flyer_fokus_soe_leipzig2014.pdf. Letzter Zugriff am: 19.01.2021, S. 24.
- CSELÉNYI, László:** *Cselényi László: Elfelejtett írók? (Tersánszky Józsi Jenő, Déry Tibor, Szabó Lőrinc, Tamási Áron, Kodolányi János, Szabó Pál, Bibó István) (miniportré).* In: *Irodalmi Szemle*, XLIII. Jahrgang (2000), 5-6. Heft. Verfügbar unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/IrodalmiSzemle_2000/?query=d%C3%A9ry%20tibor%20szerelem&pg=422&layout=s. Letzter Zugriff am: 17.11.2020, S. 97-106.
- DÁNÉL, Mónika; FODOR, Péter; L. VARGA, Péter (Hrsg.):** *Esemény - trauma - nyilvánosság.* Ráció-tudomány, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012.
- DEMÉNY, Péter:** *Vágyakozás a nehézségek után.* Spiró György: Tavasz Tárlat. Magvető, 2010. In: *Műút - Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat*, Új folyam LVI/1. (2011023). Verfügbar unter: <https://issuu.com/muut/docs/023/26>. Letzter Zugriff am: 18.01.2021, S. 48-51.
- DENNEMARCK-JÄGER, Brigitte; FISCHER, Gottfried:** *Der ungehörte Schrei. Ingeborg Bachmanns Roman Malina und seine Interpreten - eine psychotraumatologische Studie.* Psychotraumatologie, Psychotherapie, Psychoanalyse, Bd. 17, Kröning: Asanger Verlag 2008.
- DÉRY, Tibor:** *Liebe - Love.* Holibri, Budapest: Kossuth Könyvkiadó 1992.

- DÉRY, Tibor; BOTKA, Ferenc (Hrsg.):** *Sorsfordító évek X.-ben. Kihallgatási jegyzőkönyvek, periratok, börtönírások, interjúk és egyéb művek (1957 - 1964)*. Déry archívum, Bd. 16, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 2002. Verfügbár unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_DA_16_X_ben/?pg=0&layout=s.
- DORSCH, Friedrich; WIRTZ, Markus Antonius; STROHMER, Janina (Hrsg.):** *Dorsch - Lexikon der Psychologie*. 17. Ausgabe, Bern: Huber 2014.
- ERDŐDY, Edit; VERES, András:** *Kételyek és kényszerek szorításában (Ember- és életeszmény alakulása az 1945 és 1956 közötti novellairódmunkban)*. In: *Forrás*, 20. Jahrgang (1988), 2. Heft. Verfügbár unter: https://library.hungaricana.hu/hu/view/Forras_1988/?query=d%C3%A9ry%20tibor%20szerelem&pg=194&layout=s. Letzter Zugriff am: 07.12.2020, S. 70-80.
- FISCHER, Gottfried; RIEDESSER, Peter:** *Lehrbuch der Psychotraumatologie. Mit 20 Tabellen*. 4. Ausgabe. UTB Medizin, Psychologie, Bd. 8165, München, Basel: Ernst Reinhardt Verlag 2009. Verfügbár unter: <http://www.utb-studi-e-book.de/9783838581651>. Letzter Zugriff am: 12.02.2020.
- FÖLDÉNYI, László F.:** *Große Wahrhaftigkeit*. Roman eines Schicksallosen von Imre Kertész. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 103-115.
- FRICKE, Hannes:** *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*, Göttingen: Wallstein Verlag 2004.
- GRUGGER, Helmut:** *Trauma – Literatur – Moderne: Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung*, Wiesbaden: Springer, J.B. Metzler Verlag 2018. Verfügbár unter: <https://books.google.at/books?id=S91ODwAAQBAJ>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020.
- GYÁNI, Gábor:** *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?* In: M. Dánél, P. Fodor, P. L. Varga (Hrsg.): *Esemény - trauma - nyilvánosság, Ráció-tudomány*, Bd. 16, Budapest: Ráció Kiadó 2012, S. 38-57.
- HEMMINGER, Hansjörg:** *Kindheit als Schicksal? Die Frage nach den Langzeitfolgen frühkindlicher seelischer Verletzungen*. 1. Ausgabe, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1982.
- HOLDENRIED, Michaela:** *Autobiographie*. Reclams Universal-Bibliothek Literaturstudium, Bd. 17624, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2000.
- HORVÁTH, Péter:** *Kertész Imre német fogadtatástörténete. (Kutatási beszámoló, Berlin 2013, Collegium Hungaricum)*. Verfügbár unter: [http://www.balassiintezet.hu/attachments/article/562/Kertesz%20Imre%20nemet%20fogadtatastortene%20\(Horvath%20Peter\).pdf](http://www.balassiintezet.hu/attachments/article/562/Kertesz%20Imre%20nemet%20fogadtatastortene%20(Horvath%20Peter).pdf). Letzter Zugriff am: 15.02.2020.
- JANNI, Magdolna:** *Vorwort*. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 13-15.
- KAPOSI, Dávid:** *Narrativlosigkeit. Kulturelle Schemata und der Roman eines Schicksallosen. (Narratívatlanság. Kulturális sémák és a Sorstalanság)*. Aus dem Ungarischen von Éva Zádor. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 67-102.
- KASSAI, Zsigmond:** *Spiró György: Ha olyat sikerül írnom, amire nem voltam képes. Interjú - 19.09.2010 Litera.hu - Az irodalmi portál*. Verfügbár unter: <https://litera.hu/magazin/interju/spiro-gyorgy-ha-olyat-sikerul-irnom-amire-nem-voltam-kepess.html>. Letzter Zugriff am: 14.01.2021.

- KÉKESI, Zoltán:** *VI Materialisierung der Sprache: Strömungen der Historischen Avantgarde 1915–1929/1938.* In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.381/9783110241105.381.pdf>. Letzter Zugriff am: 15.02.2020, S. 381–418.
- KERTÉSZ, Imre:** *Ein langer, dunkler Schatten.* In: I. Kertész (Hrsg.): *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt.*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- KERTÉSZ, Imre (Hrsg.):** *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt.*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- KERTÉSZ, Imre:** *Roman eines Schicksallosen. Roman.* 26. Ausgabe. rororo, Bd. 22576, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012.
- KERTÉSZ IMRE INTÉZET:** *Kertész Intézet – Bemutatókötet.* Verfügbar unter: <https://www.kerteszingezet.hu/bemutakozas>. Letzter Zugriff am: 13.11.2020.
- KISS, Gabriella:** *IX Wege der Moderne: Drama und Theater.* In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.600/9783110241105.600.pdf>. Letzter Zugriff am: 15.02.2020, S. 600–628.
- KLIMÓ, Árpád von:** *Trianon und „1956“ – Öffentliche Erinnerung in Ungarn.* In: OST-WEST. Europäische Perspektiven (OWEP) (2007), 2. Heft. Verfügbar unter: <https://www.owep.de/artikel/85-trianon-und-1956-oeffentliche-erinnerung-in-ungarn>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020., S. 100–109.
- KLUGE, Friedrich; SEEBOLD, Elmar:** *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* 24. Ausgabe, Berlin: de Gruyter 2002.
- KOPF, Martina:** *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen - Assia Djebar und Yvonne Vera.* 1. Ausgabe. Wissen & Praxis, Bd. 134, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2005.
- KÖCK, Peter; OTT, Hanns:** *Wörterbuch für Erziehung und Unterricht. 3100 Begriffe aus den Bereichen Pädagogik, Didaktik, Psychologie, Soziologie, Sozialwesen.* 7. Ausgabe, Donauwörth: Auer 2002.
- KULCSÁR SZABÓ, Ernő:** *Biogramme.* In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.629/9783110241105.629.pdf>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020, S. 629–645.
- KULCSÁR SZABÓ, Ernő (Hrsg.):** *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/viewbooktoc/product/20378>. Letzter Zugriff am: 14.02.2020.
- KULCSÁR SZABÓ, Ernő:** *VII Medialisierung des Literarischen.* In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.419/9783110241105.419.pdf>. Letzter Zugriff am: 16.02.2020, S. 419–501.
- KUNZE, Christina:** *Literatur aus Ungarn.* In: OST-WEST. Europäische Perspektiven (OWEP) (2007), 2. Heft. Verfügbar unter: <https://www.owep.de/artikel/601-literatur-aus-ungarn>. Letzter Zugriff am: 13.02.2020, S. 141–148.

- KÜHNER, Angela:** *Kollektive Traumata. Konzepte, Argumente, Perspektiven.* Psyche und Gesellschaft, Gießen: Psychosozial-Verlag 2007.
- LEJEUNE, Philippe; BAYER, Wolfram; HORNIG, Dieter:** *Der autobiographische Pakt.* 1. Ausgabe. Edition Suhrkamp Aesthetica, 1896 = Neue Folge Band 896, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- MAERCKER, Andreas (Hrsg.):** *Posttraumatische Belastungsstörungen. Mit 40 Tabellen.* 4. Ausgabe, Berlin: Springer 2013. Verfügbar unter: <https://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=1317528>. Letzter Zugriff am: 19.01.2020.
- MAERCKER, Andreas:** *Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie.* In: A. Maercker (Hrsg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen. Mit 40 Tabellen.* 4. Ausgabe, Berlin: Springer 2013. Verfügbar unter: https://link.springer.com.uaccess.univie.ac.at/content/pdf/10.1007%2F978-3-642-35068-9_2.pdf. Letzter Zugriff am: 13.01.2020, S. 13–34.
- MENYHÉRT, Anna:** *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom,* Budapest: Anonymus - Ráció Kiadó 2008.
- MENYHÉRT, Anna:** *Trauma és diszletek.* Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: Tüzes Cipőben. In: M. Dánél, P. Fodor, P. L. Varga (Hrsg.): *Esemény - trauma - nyilvánosság, Ráció-tudomány, Bd. 16,* Budapest: Ráció Kiadó 2012, S. 149-160.
- MÜLLNER, András:** *Ebédjegy és terror. Spiró György: Tavaszi Tárlat.* In: Revizor a kritikai portál, 01.11.2010. Verfügbar unter: <https://revizoronline.com/hu/cikk/2775/spiro-gyorgy-tavaszi-tarlat/>. Letzter Zugriff am: 18.01.2021.
- NÉMETH, Gábor:** *Száraz felületek.* Németh Gábor interjúja Kukorelly Endrével. In: Magyar Napló (1994), 4. Heft, S. 4-9.
- NIGGL, Günter (Hrsg.):** *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung.* Studienausgabe. 2. Ausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- NIGGL, Günther:** *Einleitung.* In: G. Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung.* Studienausgabe. 2. Ausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 1-17.
- PETŐFI IRODALMI MÚZEUM:** *Kertész Imre | Bibliográfia.* Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/kertesz-imre#bibliografia>. Letzter Zugriff am: 13.11.2020
- PETŐFI IRODALMI MÚZEUM:** *Déry Tibor | Életrajz.* Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/dery-tibor#eletrajz>. Letzter Zugriff am: 16.11.2020.
- PETŐFI IRODALMI MÚZEUM:** *Spiró György | Életrajz.* Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/spiro-gyorgy#eletrajz>. Letzter Zugriff am: 08.01.2021.
- PETŐFI IRODALMI MÚZEUM:** *Spiró György | Bibliográfia.* Verfügbar unter: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/spiro-gyorgy#bibliografia>. Letzter Zugriff am: 11.01.2021.
- PÓCSI, István; SZEGŐ, János (Hrsg.):** *Spirományok. Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről.* Dayka könyvek, Bd. 7, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2010.
- POMOGÁTS, Béla:** *Élet a zsarnokság szorításában.* A Niki című regényről. In: F. Botka (Hrsg.): „D.T. úr X.-ben”. (Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról), Déry archívum, Bd. 4, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 1995, S. 90-99.
- POMOGÁTS, Béla:** *Déry és 1956.* In: F. Botka (Hrsg.): *Mérlegen egy életmű.* A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5 - 6.), A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, Bd. 12, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 2003. Verfügbar unter:

https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_Pimkonyvei_12_Merlegen/?pg=102&layout=s. Letzter Zugriff am: 07.12.2020, S. 101-107.

- PROKSZA, Ágnes:** *Entscheidung und Urteil. Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen. (Döntés és Ítélet. Kertész Imre: Sorstalanság).* Aus dem Ungarischen von Éva Zádor. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész, Passagen Literaturtheorie*, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 139-164.
- RADISCH, Iris:** *Schriftsteller Imre Kertész beklagt die "Holocaust-Industrie".* In: *Die Zeit Online*, 11.09.2013. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-09/Imre-Kertesz-Vorab?page=3#comments>. Letzter Zugriff am: 14.02.2020.
- RADNÓTI, Sándor:** *Utószó a Nobel-díj után.* In: T. Scheibner, Z. G. Szűcs (Hrsg.): *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről*, Dayka-könyvek, Bd. 1, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2002, S. 211-217.
- REICHERT, Gábor:** *Megfelelési kényszer. Politikum és esztétikum összefüggései Déry Tibor ötvenes évekbéli művészetében.* MIT füzetek, Bd. 6, Budapest: MIT 2018.
- RIEDER, Gábor:** *Legendák és tények a Tavaszi Tárlatról.* In: *Artemagazin Online*, 18.03.2020 (2020), 43. Heft. Verfügbar unter: https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/legendak_es_tenyek_a_tavaszi_tartlatrol. Letzter Zugriff am: 14.01.2021, S. 16-20.
- ROSENFELD, Alvin H.:** *Das Ende des Holocaust.* 1. Ausgabe, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015. Verfügbar unter: <https://www-vr-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/doi/book/10.13109/9783666540424>.
- SCHEIBNER, Tamás; SZŰCS, Zoltán Gábor (Hrsg.):** *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről.* Dayka-könyvek, Bd. 1, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2002.
- SCHEIN, Gábor:** *Das Unverbindbare verbinden. Anmerkungen zur Prosa von Imre Kertész. (Összekötni az összeköthetlent.)* Aus dem Ungarischen von Karl Vajda. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész, Passagen Literaturtheorie*, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 165-180.
- SPIEGELMAN, Art:** *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden.* 11. Ausgabe. Fischer, Bd. 18094, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2017.
- SPIRÓ, György:** *A jövővény*, Budapest: Szépirodalmi - Európa 1990.
- SPIRÓ, György; ZELTNER, Ernő; DALOS, György:** *Der Verruf*, Wien: Nischen-Verlag 2012.
- STAHLSCHEIDT, Stephan:** *Was ist ein Trauma? (und was es nicht ist).* Verfügbar unter: <http://posttraumatische-belastungsstoerung.com/was-ist-ein-trauma>. Letzter Zugriff am: 11.03.2020.
- STANGL, Werner:** *Trauma. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik.* Verfügbar unter: <https://lexikon.stangl.eu/647/trauma/>. Letzter Zugriff am: 21.02.2020.
- STEVEN, Spielberg:** *Schindlers Liste. Schindler's List* 1993.
- SULINET TUDÁSBÁZIS:** *A magyar irodalom 1945 és 1980 között - Bevezetés | Irodalom - 12. osztály.* Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-1945-utani-nemzedek/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-bevezetes>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.
- SULINET TUDÁSBÁZIS:** *Ábrázolásmódok a műfajokban | Irodalom - 12. osztály.* Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/abrazolasmodik-a-mufajokban>.

osztály/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-1945-utani-nemzedek/abrazolasmodok-a-mufajokban. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

SULINET TUDÁSBÁZIS: *Déry Tibor - Életpályája 1945-ig* | *Irodalom - 12. osztály*.
Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/dery-tibor-eletpalyaja/dery-tibor-eletpalyaja-1945-ig>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

SULINET TUDÁSBÁZIS: *Déry Tibor életpályája 1945-től haláláig* | *Irodalom - 12. osztály*.
Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/dery-tibor-eletpalyaja/dery-tibor-eletpalyaja-1945-tol-halalraig>. Letzter Zugriff am: 31.05.2020.

SULINET TUDÁSBÁZIS: *Kertész Imre - Életrajz, pályakép; Sorstalanság* | *Irodalom - 12. osztály*.
Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/kertesz-imre/kertesz-imre-eletrajz-palyakep-sorstalansag>. Letzter Zugriff am: 10.06.2020.

SULINET TUDÁSBÁZIS: *Nemzedékek a magyar irodalomban 1945 után* | *Irodalom - 12. osztály*.
Verfügbar unter: <https://tudasbazis.sulinet.hu/hu/magyar-nyelv-es-irodalom/irodalom/irodalom-12-osztaly/a-magyar-irodalom-1945-es-1980-kozott-1945-utani-nemzedek/nemzedek-a-magyar-irodalomban-1945-utan>. Letzter Zugriff am: 10.06.2020.

SZABÓ, István B.: *Déry Tibor és a film*. In: F. Botka (Hrsg.): „D.T. úr X.-ben”. (Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról), Déry archívum, Bd. 4, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum 1995, S. 115-126.

SZÁRAY, Miklós; KAPOSI, József: *Történelem IV*. 1. Ausgabe. Forrásközpontú történelem, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 2009.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály: *Der Außenstehende und der Betroffene: Die Ironie des Verstehens*. Aus dem Ungarischen von Karl Vajda. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 127-138.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály; SCHEIBNER, Tamás (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*. Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004.

SZEGŐ, János: *Fixek*. Spiró György alternatív „irodalomtörténete”. In: I. Pócsi, J. Szegő (Hrsg.): *Spirományok. Kritikák és tanulmányok Spiró Györgyről*, Dayka könyvek, Bd. 7, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2010, S. 389-428.

SZILÁGYI, Ákos: *Die historische Erbsünde. Auschwitz als "idealer Ausgangspunkt" in den Romanen von Imre Kertész*. Aus dem Ungarischen von Christine Rácz. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 343-364.

SZIRÁK, Péter: *Die Bewahrung des Unverständlichen*. Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen. Aus dem Ungarischen von Karl Vajda. In: M. Szegedy-Maszák, T. Scheibner (Hrsg.): *Der lange, dunkle Schatten. Studien zum Werk von Imre Kertész*, Passagen Literaturtheorie, Wien: Passagen Verlag 2004, S. 17-66.

SZIRÁK, Péter: *VIII.A Im Sog des Schrifttextes. Der literalistic turn in der ungarischen Nachmoderne ab 1960/1970*. In: E. Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Geschichte der ungarischen Literatur: Eine historisch-poetologische Darstellung*, Berlin, Boston: De Gruyter Verlag 2013. Verfügbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/downloadpdf/books/9783110241105/9783110241105.502/9783110241105.502.pdf>. Letzter Zugriff am: 16.02.2020, S. 502–554.

- VARGA, László:** *ÉLJEN MÁJUS 1.! Regény történelmi háttérrel - egy történész reflexiói.* Spiró György: *Tavaszi tárlat.* HOLMI - A folyóirat online kiadása, Július 2011. Verfügar unter: <https://www.holmi.org/2011/07/varga-laszlo-eljen-majus-1-spiro-gyorgy-tavaszi-tarlat>. Letzter Zugriff am: 19.01.2021.
- VÁRI, György:** *Cselekményesítés, történelmi tapasztalat és a fenséges művészete.* In: T. Scheibner, Z. G. Szűcs (Hrsg.): *Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész Imréről, Dayka-könyvek, Bd. 1, Budapest: L'Harmattan Kiadó 2002, S. 119-136.*
- VÁRI, György:** *A Sorstalanság történelem-szemléletéről (Über die Geschichtsbetrachtung des Roman eines Schicksallosen).* In: *Élet és Irodalom, XLVI. Jahrgang (2002), 42. Heft.* Verfügar unter: <https://www.es.hu/old/0242/kertesz.htm>. Letzter Zugriff am: 16.10.2020.
- VÁRI, György:** *Könyv - Élni akarnak - Spiró György: Tavasz Tárlat.* In: *Magyar Narancs (2010), 21.10.2010.* Verfügar unter: https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-_elni_akarnak_-_spiro_gyorgy_tavaszi_tarlat-74807. Letzter Zugriff am: 13.01.2021.
- Z. VARGA, Zoltán:** *A történelmi fikciótól a fikcionalizált történelemig: történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító perspektívából.* In: *Helikon Irodalomtudományi Szemle, 62. Jahrgang (2016), 3. Heft.* Verfügar unter: http://epa.oszk.hu/03500/03580/00005/pdf/EPA03580_helikon_2016_3_467-483.pdf. Letzter Zugriff am: 14.02.2020, S. 467–483.

10. Abstract auf Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Thematik des kollektiven Traumas in der ungarischen Literatur. Die Arbeit gliedert sich in einem theoretischen und einem analytischen Teil. Im theoretischen Teil wird versucht zu definieren, was überhaupt ein kollektives Trauma ist, ob es überhaupt eine einheitliche Definition gibt, außerdem wird noch die Verbindung des Traumas und der Literatur untersucht, um dann im zweiten Teil der Arbeit die Forschungsfrage beantworten zu können. Da werden einzelne Werke ungarischer Autoren aus dem 20. Jahrhundert analysiert und zwar aus dem Gesichtspunkt aus, inwiefern das kollektive Trauma in ihnen vorkommt bzw. sichtbar wird. Folgende Werke werden im Rahmen der Arbeit analysiert: Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*; Tibor Déry: *Liebe* und György Spiró: *Der Verruf*.

Da das Trauma eigentlich ein Gegenstand der Psychologie ist, wurde lange nach einer Definition gesucht, welche auch für die Literatur akzeptabel und somit für die vorliegende Arbeit verwendbar ist. Angela Kühner setzte sich sehr ausführlich mit dem Themenkomplex des kollektiven Traumas auseinander, so werden ihre Forschungserkenntnisse als Grundlage genommen. Weiterhin wurde die Arbeit von Hannes Fricke eingesetzt, da er sich mit dem Trauma in der Literatur beschäftigte. Er beruft sich auch auf Definitionen aus der Psychologie und erstellte dann Merkmale, die nach ihm in literarischen Texten vorkommen und als Zeichen der Traumatisierung dienen können. Als Analyseinstrument werden die von ihm herausgearbeiteten 13 Punkte verwendet und geprüft, ob diese tatsächlich Merkmale des Traumas in den ausgewählten Werken sind bzw. inwiefern diese sichtbar werden.

Die Ergebnisse zeigen, dass alle 3 ausgewählte Werke sowohl individuelle, als auch kollektive Traumata behandeln, welche mit Hilfe der 13 Merkmale von Fricke ausgedrückt wurden. Die Merkmale wurden von den einzelnen Autoren in unterschiedlichem Ausmaß und mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen verwendet. Jeder Autor verwandte aber auch eigene Mittel zum Ausdruck traumatischer Inhalte. Kertész erschuf eine ganz eigene Sprache, um die Grausamkeiten des Holocausts zu versprachlichen. Déry war eher wortkarg, seine Hauptfigur konnte sich wegen des ihm von der Diktatur zugefügten Traumas schwer ausdrücken und Spiró setzte die Ironie als Ausdrucksmittel ein.

11. Abstract auf Ungarisch

A diplomamunka a kollektív trauma tematikáját dolgozza fel a magyar irodalomban. A munka két részből épül fel, egy elméleti és egy elemző részből. Az elméleti rész kísérletet tesz a kollektív trauma definiálására, ezt követően kitér arra, hogy létezik-e egyáltalán egy átfogó definíció, továbbá a trauma és az irodalom kapcsolatát boncolgatja, hogy ezt követően a munka második részében a kutatói kérdés megválaszolásra kerüljön. Ehhez a 20. századi magyar irodalomból 3 író műve kerül elemzésre abból a szempontból, hogy megjelenik-e bennük a kollektív trauma, illetve ha megjelenik, ez milyen módon történik meg. Kertész Imre: *Sorstalanság* című regénye; Déry Tibor: *Szerelem* című novellája, valamint Spíró György: *Tavaszi Tárlat* című regénye kerül elemzésre.

Mivel a trauma valójában a pszichológia tárgyát képezi, nem volt egyszerű egy olyan elméleti megközelítést, illetve definíciót találni, amely az irodalmi művek számára is megfelelő és így jelen diplomamunkában is felhasználható legyen. Végül Angela Kühner kutatására esett a választás, mivel ő átfogóan foglalkozott a kollektív trauma tematikájával. Továbbá Hannes Fricke munkája került még felhasználásra, mivel részletesen tanulmányozta a trauma és az irodalom kapcsolatát és kutatása során ő is a pszichológiára támaszkodott, így ismertetőjeleket dolgozott ki, amelyek az irodalmi szövegekben előfordulva traumatikus tartalomra utalhatnak. Az ő általa kidolgozott 13 ismertetőjelet használva került elemzésre a kiválasztott 3 magyar mű. Az elemzés középpontjában az állt, hogy a 13 ismertetőjel ténylegesen traumára utal-e, illetve ezek hogyan és milyen módon jelennek meg az egyes művekben.

Az eredmények azt mutatják, hogy mindhárom kiválasztott műben individuális, továbbá kollektív traumák is jelen vannak, amelyek valóban Fricke 13 ismertetőjele segítségével kerültek kifejezésre. Az egyes írók azonban az ismertetőjeleket különböző módon és eltérő mértékben használták. Mindegyik író saját és egyedi eszközöket is bevetett a traumatikus tartalmak kifejezésére. Kertész egy teljesen új nyelvet alkotott, hogy a holokauszt borzalmait szavakba öntse. Déry főszereplője inkább szűkszavú volt, nehezen tudta magát kifejezni a diktatúra okozta trauma miatt. Spíró pedig az iróniát vetette be a traumatikus tartalmak megjelenítéséhez.