

MASTER: «CONSTRUCCIÓ I REPRESENTACIÓ D'IDENTITATS CULTURALS»

***IMRE KERTÉSZ' «FIASKO» ALS ÜBERLEBENSFUGE***

---

vorgelegt von Irene Mundet

betreut von María Luisa Siguan

Barcelona, 21. September 2009

# INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG	3-6
2.	ZUM ENTSTEHUNGSHINTERGRUND	7-8
3.	ZUR EINGRENZUNG DES BEGRIFFS „FUGE“	8-12
4.	<i>FIASKO</i> ALS MUSIKALISCHE GESTALTUNG EINER EINSPERRUNG	13-69
4.1.	ZUR KAKOPHONIE DER RAHMENERZÄHLUNG	13-34
4.1.1.	Die Exposition des Fugenthemas durch die Erzählstimme	14-17
4.1.2.	Die Sprachlosigkeit des funktionalen Alten	17-21
4.1.3.	Der ohnmächtige Gesang des Tagebuchschreibenden	21-25
4.1.4.	Die atonale Antwort des Lesenden	25-30
4.1.5.	Camus´ Ästhetik des Absurden als Kulisse	30-34
4.2.	ZUM KONTRAPUNKT DES SCHÖPFERISCHEN MENSCHEN	34-58
4.2.1.	Zur fiktionalen Durchführung des Fugenthemas:	35-56
	<i>Der Dux und seine inneren Stimmen</i> als thematische Leitmotive	
4.2.1.1.	<i>Steinig:</i> Schicksalslosigkeit, Überleben des Überlebens	36-40
4.2.1.2.	<i>Der Pianist aus dem «Strahlenden Stern»:</i> Defätismus	40-43
4.2.1.3.	<i>Peter:</i> Lebenslüge, Hass, Scheitern, Selbstmord	43-46
4.2.1.4.	<i>Felsen:</i> Lebensfreude, Solidarität, Erfolg, Auswanderung	46
4.2.1.5.	<i>Der Herr mit dem Hund: « MORGENDLICHES INTERMEZZO »</i>	47-52
4.2.1.6.	<i>Berg:</i> Gnade, « <i>die chemisch reine Tat</i> », Wahnsinn	52-56
4.2.2.	Der Romanheld als erbarmenswerter Sisyphos:	56-58
	Kertész´ Dialog mit Albert Camus	
5.	SCHLUSSFOLGERUNGEN	59-69
6.	BIBLIOGRAPHIE	70-75

## 1. EINLEITUNG

Imre Kertész bedarf wohl kaum der Vorstellung: mit Paul Celan, Tadeusz Borowski, Jean Améry, Primo Levi, Jorge Semprún oder Ruth Klüger –um nur einige der Seinigen zu nennen- gehört der seit 2002 Nobelpreisträger aus Ungarn zu den Hauptvertretern der sog. *Holocaust-Literatur*, auch wenn er sich gegen diese Bezeichnung sträubt. Den ersten Teil des Kompositums hält er nämlich in Einklang mit Giorgio Agamben „für einen *Euphemismus, eine Feige und phantasielose Art, sich die Sache leichter zu machen*“, beziehe er sich ja „*nur auf die, die verbrannt wurden: auf die Toten, nicht auf die Überlebenden.*“<sup>1</sup>

Nun, in der Überzeugung, dass jeder Einstiegsversuch sich letzten Endes als dürftig erweisen wird, möchte ich lieber auf das lapidare Porträt verweisen, das uns der Dichter in seiner *Rede über das Jahrhundert* selbst vorlegt:

Er ist im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts geboren, hat Auschwitz überlebt, den Stalinismus durchlebt, als Bewohner Budapests aus unmittelbarer Nähe einen Volksaufstand und dessen Niederschlag mit angesehen, als Schriftsteller gelernt, daß für ihn Inspiration ausschließlich aus Negativem zu schöpfen ist, und zerbricht sich nun, sechs Jahre nachdem die Sozialismus genannte russische Besatzung –und damit, historisch gesehen, das zwanzigste Jahrhundert- zu Ende gegangen ist, in dieser turbulenten Leere, die anlässlich nationaler Feierlichkeiten Freiheit und von der neuen Verfassung –gleichermaßen wie von der alten, der sozialistischen- Demokratie genannt wird, den Kopf darüber, ob seine Erfahrungen zu etwas gut sind oder ob er ganz umsonst gelebt hat.<sup>2</sup>

Diese Art Steckbrief erscheint mir hier deshalb günstig, weil Kertész' Romane und Erzählungen meist vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus und dessen Folgen bzw. im Spiegel des literarischen Diskurses über den Holocaust analysiert worden sind, vergleichsweise aber kaum im Zeichen der sog. literarischen Dissidenz. Wenn aber der Autor von *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* vom „Auschwitz-Trauma“ spricht, dann meint er damit nicht ausschließlich die traumatische Erfahrung im Vernichtungs- und Konzentrationslager, sondern das universelle Trauma des

---

<sup>1</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008, S.80

<sup>2</sup> *Rede über das Jahrhundert*, in: *Eine Gedankenlänge Stille während das Erschießungs-kommando neu lädt*. Essays, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002 (1999), S.14f.

Staatstotalitarismus überhaupt, genauer: jede Form totalitarischen Denkens. Nicht von ungefähr wird seine wichtigste Essaysammlung, *Eine Gedankenstille während das Erschießungskommando neu lädt* (1988, dt. 1999), mit folgenden Worten eingeleitet:

Offen gesagt hätte ich die hier folgenden Essays über die ethische und kulturelle Bedeutung des Holocaust wahrscheinlich nie geschrieben, wenn ich nicht darum gebeten worden wäre. Und ich wäre nicht darum gebeten worden, wenn nicht das andere totalitäre Reich Europas, das mit dem Adjektiv „sozialistisch“ versehen war, zusammengebrochen wäre. Es war der Ort meines Lebens, die Lebensform, die mich in ihrer ganzen Wirklichkeit mit einem Zustand bekannt gemacht hat, in dem das normale Dasein für illegal erklärt worden ist. Der Holocaust und der Zustand des Lebens, in dem ich über den Holocaust schrieb, sind unlösbar miteinander verknüpft. Mir ist der Holocaust nie im Imperfekt erschienen.<sup>3</sup>

Auch wenn bzw. gerade weil meine Arbeit vorrängig auf das Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung, Autobiographie und Roman fokussiert, sei es von vornherein darauf hingewiesen, dass Kertész' Erzählwerk fast in seiner Gänze in der typischen Welt des Kádár-Regimes verankert ist, in einer Welt des „verführten Denkens“ also, die der Dichter –so wie einst Czeslaw Milosz- an den Pranger stellt, auch wenn er sich freilich anderer Mittel bedient, um den Finger auf die Wunde zu legen. Dies gilt insbesondere für *Fiasko* (1988/ dt. 2001), die literarische Transfiguration des absurden Entstehungshintergrunds jenes *Roman eines Schicksallosen*, in dem ein Fünfzehnjähriger sich geradezu im plaudernden Ton vergegenwärtigt, wie er Schritt um Schritt zum Opfer des Naziregimes wurde, dessen Mordmaschinerie überlebte und sich nach der Befreiung –bzw. bereits zu Hause angekommen- nur noch wünschte, irgendwann mal vom „Glück der Konzentrationslager“ erzählen zu dürfen. An sein zweites Buch, den Roman über den Roman, erinnert sich Kertész wie folgt:

(...) ich wollte den Todestango der beiden Systeme endlich auf einer Saite erklingen lassen, obwohl ich den Roman noch vor der Wende geschrieben habe, die Zensur also noch bestens funktionierte.<sup>4</sup>

All dies vorzuschicken, lohnt sich nicht zuletzt auch deshalb, weil ich eigentlich nicht vorhabe, auf die Parallelen zwischen dem historischen, individuellen Horizont des Romans und dessen textinterner Wirklichkeit systematisch einzugehen.

---

<sup>3</sup> *Eine Gedankenlänge Stille während das Erschießungskommando neu lädt*, S.9

<sup>4</sup> *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.143

Es reicht wohl, wenn wir im Auge behalten, dass *Fiasko* von lauter biographischen Zügen durchdrungen ist.

Womit ich mich aber doch beschäftigen werde, das soll aus folgenden Leitfragen ersichtlich werden; sie haben mich von vornherein begleitet und bilden eine Art Analysenraster für meine Studie:

In welchem Verhältnis stehen Dichtung und traumatischer Erfahrung in *Fiasko*? Inwiefern dient hier das Schreiben als „*kathartische Verdichtung des Nicht-Aufgearbeiteten zur Erfahrung*“, um mit dem Autor selbst zu reden? Lässt sich beim ausgewählten Roman von einer „*Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit*“ im Sinne der psychoanalytisch orientierten Literaturwissenschaft sprechen? Wenn dann, wie ist denn jenes „*Schaukeln*“ zu verstehen: das „*Weiter- und Zuendeschaukeln des eigenen Grabes*“, als das die Erzählstimme im *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* „*die wahre Natur seiner Arbeit*“ definiert? Deutet es nicht eher auf eine Art „*Wiederholungszwang*“ in Freuds Sinne, auf einen selbstzerstörerischen Mechanismus der Psyche also, der jenseits des Lustprinzips liegt, ja im Dienste des sog. Todestriebs zu stehen scheint? Wie schlägt sich in *Fiasko* jener „*Wille zum Scheitern*“ nieder, den Kertész an Thomas Bernhard so sehr schätzt und von dem er in seiner *Rede über das Jahrhundert* schreibt, er sei eigentlich „*das moralische Gebot*“, das uns allen nach dem „*Skandal*“ des 20. Jahrhunderts auferlegt ist? Worin besteht das Menschen- und Lebensbild der literarischen Subjekte, die Kertész zur Sprache kommen lässt bzw. ins Visier nimmt?

Worin besteht die Dialektik zwischen der sog. „*memoire involontaire*“ und der bewussten Gedächtnisarbeit? Welche Rolle spielt in diesem Kontext das Vergessen: wird es als etwas Positives, als ein erstrebenswertes Ziel betrachtet oder weist es umgekehrt ein Manko auf, das dem Schreiben bzw. der gefährdeten Ich-konstruktion und somit dem Überleben im Wege steht? Was für Grundaffekte werden in *Fiasko* erinnert, reflektiert bzw. dargestellt: Leid, Angst, Schuld, Scham, Lebensekel, Ressentiment, Hass, Liebe, Lust...? Was wird eventuell verschwiegen?

Wo liegen die Grenzen der Sprache? Inwiefern bedient sich der Überwältigte der literarischen Tradition, um sich dem *Unnahbaren* dichterisch zu *nähern*? Reicht sie ihm oder versucht er neue Wege einzuschlagen, eine neue Erzählsprache zu finden also, die das Grauen des Erlebten, des Unsagbaren, glaubwürdig und konstruktiv zu schildern vermag, und zwar nicht nur individuell, also in Bezug auf die eventuell

gefährdete Identität, sondern auch kulturgeschichtlich erlösend, d.h. auf der Ebene der pädagogischen Zeugenschaft im Sinne eines ethischen Gebots?

Bei der Erläuterung dieses Themenkomplexes soll es möglichst hermeneutisch vor sich gehen, d.h. ausgehend von Evidenzen diskursiver und rethorischer Art bzw. unter Berücksichtigung des geschichtlichen und individuellen Kontexts, in dem das ausgewählte Werk entstanden ist, werde ich versuchen, das Bedeutungspotential der poetischen Mittel im Sinne des Autors bzw. in Einklang mit dem Geist seines Gesamtwerkes auszulegen. Größten Wert lege ich von vornherein auf Kertész' eigene Aussagen in seinen Essays, im *Galeerentagebuch* und im *Dossier K. Eine Ermittlung*, sowie auch auf die Interpretationsmittel der pragmalinguistisch bzw. psychoanalytisch orientierten Literaturwissenschaft.

## 2. ZUM ENTSTEHUNGSHINTERGRUND

1975. APRIL „*Schicksalslosigkeit*“ erschienen. Ehrlicher Blick nach innen: ich bin frei und leer. Ich will nichts und empfinde nichts. Allenfalls ein wenig die Schande des Verfahrens. (...) Mein Reich ist das Exil.<sup>5</sup>

Drei Jahre nach dieser nüchternen Bilanz setzt die Arbeit an *Fiasko* an: ein Sisyphusunternehmen im Abseits, in dem das Vorher, Während und Nachher jenes *Roman eines Schicksallosen* dargestellt wird, an dem Kertész dreizehn Jahre lang gearbeitet hatte, um kurz nach der Niederschrift des Manuskripts das Fiasko dessen offizielle Zurückweisung zu erleiden.

1978 ist dem Opfer des realsozialistischen Literaturbetriebs mittlerweile gelungen, durch die simultane Tätigkeit als „Stückeschreiber“ und Übersetzer sich einigermaßen über Wasser zu halten. Die Zeit der „*Schreckenslangeweile*“ ist schon längst vorbei und damit jene Jahre, als der über Nacht gekündigte junge Journalist sich als Fabrikarbeiter verdingen musste, um „*dem Paragraphen über die sogenannte gemeingefährliche Arbeitsscheu zu entgehen.*“ Vorbei sind also die Nächte, als *im Morgengrauen Soldaten des ÁVH, des Staatssicherheitsdienstes, die Stadt durchkämmten und zur Umsiedlung verurteilte Menschen auf Lastwagen luden, um sie zu Zwangswohnorten abzutransportieren.*<sup>6</sup>

Während nun „draußen“ der sog. „Gulaschkommunismus“ mit seinen Erfolgen protzt, sucht der fast Fünfzigjährige nach wie vor in der Philosophie „*Klärung und theoretische Untermauerung für das Romanschreiben*“: Hebbel, Hegel, Nietzsche, Simmel, Kierkegaard, Ortega, Adorno... Die Liste der abendländischen Denker, mit denen er sich zwischen 1978 und 1986 in seinem *Galeerentagebuch* auseinandersetzt, will kein Ende nehmen. Es ist aber vor allem Albert Camus, mit dem er sich am meisten zu identifizieren scheint, wie es aus folgendem Eintrag von 1990 hervorgeht:

Ein plötzlich aufsteigendes, beinahe schmerzliches Gefühl von Freundschaft beim Anblick einer alten Photographie von Camus. Es drängt mich beinahe, ihn zu umarmen. Die Zeit, als mein Bewusstsein erwachte, den ganzen Zeitraum meiner Wandlung hat er

---

<sup>5</sup> *Galeerentagebuch*, S.42f. u. 46

<sup>6</sup> Vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.117 u. 137

als einer meiner Erzengel begleitet. Meine ganze stumme, ausschließlich auf mich selbst gerichtete "Revolution"...

### 3. ZUR EINGRENZUNG DES BEGRIFFS "FUGE"

Der Roman basiert auf einer im Grunde genommen humoristischen Idee. In den siebziger Jahren, im geistigen Sumpf der sogenannten Breschnew-Ära, gelangt ein Schriftsteller zu der Erkenntnis, daß er gegen sich selbst arbeitet, weil ein schöpferisches Leben mit der Zeit, in der er lebt, nicht vereinbar ist. Da macht er sich an die Arbeit an einem Roman, der nichts anderes darstellt als einen Prozeß der Schicksalswiederholung: Moment für Moment läßt er die Lebenssituationen seines jugendlichen Alter ego, Steinigs, wiedererstehen, immer danach forschend, wo ist er vom Weg abgekommen, warum konnte er nicht verschwinden, untertauchen in der namenlosen Masse der Geschichte. Aber er hat Pech, am Ende des Buches gerät er genau an diesselbe Stelle –den L-förmigen Korridor-, wo die schöpferische Vision ihn schon einmal erreicht hat: Das kreative Leben erweist sich als unausweislicher Fluch, und das Ergebnis ist Scheitern, Fiasko. (...) **Tatsache ist jedenfalls, daß das Thema des Romans die Einsperrung ist. Und daraus ergeben sich Konsequenzen für die Form. Im wesentlichen handelt es sich um eine musikalische Struktur, die ich als Konstruktionsprinzip befolgt habe.**

So wird im "Dossier K" Kertész' imaginärer Gesprächspartner über *Fiasko* aufgeklärt. Dieser Spur folgend bzw. Hand in Hand mit dem Textsubstrat wollen wir nun der Frage nachgehen, inwiefern dem Schreiben ein erlösendes Moment innewohnt, inwiefern es also einen Ausweg darstellt aus jener geistigen Einsperrung, von der Kertész rückblickend spricht.

Die Bezeichnung des Romans als *Überlebensfuge* stützt sich erstmals auf die ursprüngliche Bedeutung des musikalischen Begriffs und soll von vornherein darauf hinweisen, dass hier über das explizite Moment der existentiellen Einsperrung hinaus auch das der "Flucht" bzw. des "Weglaufens" mitschwingt. Zum anderen stellt diese

---

<sup>7</sup> *Galeerentagebuch*, S. 286

<sup>8</sup> *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.140 und 142; die Hervorhebung ist meine.



Methapher den Versuch dar, der durchgehend ironischen Musikalität des Ganzen irgendwie Rechnung zu tragen.

Nun, in der Musikwissenschaft versteht man unter "Fuge" sowohl ein Kompositionsprinzip, das durch eine besondere Anordnung von Imitationen gekennzeichnet ist, als auch „*ein nach strengen Regeln aufgebautes Musikstück, bei dem ein Thema nacheinander durch alle Stimmen geführt wird, meist im Quart- oder Quintabstand.*“<sup>9</sup> Je nach Zahl der beteiligten Stimmen bzw. abhängig von der Art und Weise, wie sie das Fugenthema miteinander "*besprechen*", unterscheidet man mindestens zwischen Permutations-, Doppel-, Tripel-, Quadrupel-, Fächer- oder Spiegelfuge. Alle Formen haben aber gemeinsam, dass sie einen "*Wechselgesang*" bilden, in dem das Fugenthema kontrapunktisch bzw. mit dem Gestaltungsmittel der dramatisch zuge-spitzten Wiederholung ständig variiert wird.

Diese Ausgangsdefinition ließe sich selbstverständlich näher eingrenzen, denn kennzeichnend für die Fuge ist eben ihre komplexe Themenverarbeitung. Nichts liegt mir jedoch ferner, als mich in theoretische Hirngespinnste über die potentiellen chromatischen Skalas von *Fiasko* zu verstricken. Trotzdem: Kertész selbst hat immer wieder auf seine eigentümliche Beziehung zur Musik verwiesen.<sup>10</sup> Während der Arbeit an seinem Erstling etwa, auf der Suche *nach Klärung und theoretischer Untermauerung fürs Romanschreiben*, schreibt er dem Diskurs seines fünfzehnjährigen Helden einen atonalen Charakter zu:

Durch die Lektüre Adornos sehe ich wieder völlig klar, daß die Technik meines Romans der Zwölfton- bzw. Reihentechnik, also einer integralen Kompositionsmethode, folgt. (...) **Die Charaktere sind hier thematische Motive**, die innerhalb der Struktur der Totalität, welche von außen her über den Roman herrscht, auftreten; jedes dieser Themen wird von der STRUKTUR nivelliert, jeder Anschein von Tiefe des Individuums zum Verschwinden gebracht; ausschließlich in ihrer Beziehung zum kompositorischen Leitmotiv: zur *Schicksalslosigkeit*, können sich diese Themen „entwickeln“ und variieren. (...) Der Handlungsverlauf, die Themen entwickeln sich linear –**es gibt keine „Reprise“**, nichts läßt sich umkehren oder wiederholen-, und wenn die Bearbeitung beendet ist, alle möglichen Varianten innerhalb der einzigen bestehenden Möglichkeit ausgeschöpft sind, ist die Komposition abgeschlossen,

---

<sup>9</sup> Wahrig.digital

<sup>10</sup> Vgl. etwa die Beschreibung des „*Walküre- bzw. Wälsungenbluterlebnisses*“, auf das die Erzählstimme der *Englischen Flagge* sowohl ihre „Leseleidenschaft“ als auch ihren Sturz ins „*Abenteuer des Erzählens*“ zurückführt.

und dieser Schluß läßt alles offen. (...) Der Text ist nicht Beschreibung, sondern selbst Ereignis, nicht Erklärung, sondern Gegenwart (...) Ausgangspunkt ist nicht Charakter, Metaphysik oder Psychologie des Individuums, sondern ausschließlich jener Bereich seines Lebens, seiner Existenz, welcher -positiv oder negativ- mit der STRUKTUR verknüpft ist, den es hergegeben hat oder der ihm genommen wurde. (...) Für den Roman wird demzufolge ein gewisser Mangel charakteristisch sein, der Mangel an „vollem Leben“, wie die Ästhetiker es fordern, ein Mangel, der im übrigen in vollkommener Entsprechung zur verstummelnden Zeit steht.- Diese Technik ist übrigens nur dann ein Sieg, wenn sie so „unhörbar“ ist wie in einem dodekaphonen Musikstück. Wirken hingegen das Einmalige, Phantastische (das Phantastische der Genauigkeit), Gegenwärtigkeit und Schicksalslosigkeit wie das sich ereignende Leben, so wird das der Ertrag dieser Technik sein.<sup>11</sup>

Was nun *Fiasko* angeht, so wird man im *Galeerentagebuch* nach einer ähnlichen Reflexion vergeblich suchen, geschweige denn nach einem expliziten Bezug auf die Fuge als potentielles Kompositionsprinzip. Eins steht jedoch fest: Im Gegensatz zur „*Schicksalslosigkeit*“ kommt es in diesem Roman über *den* Roman immer wieder zur sogenannten „*Reprise*“ im Sinne von Robbe-Grillet<sup>12</sup>; das heißt, der Autor greift ständig auf das Gestaltungsmittel der Wiederholung, um das Hauptmotiv der Einsperrung hautnah darzustellen, ja um es nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar zu machen. Ob er dabei tatsächlich nach streng musikalischen Regeln vorgeht oder bloß mit fugenartigen Strukturen jongliert, sei hier vorläufig dahin gestellt. Ich bin ja keine Musikwissenschaftlerin, sondern eben nur eine weitere Rezipientin von Kertész' Botschaften und wahrscheinlich nicht die erste, die das Lesen von *Fiasko* als einen zweiseitigen *Wechselgesang* erlebt hat, der von vornherein zum Scheitern verurteilt war.

Wird dieses musikalische Gespräch in der Exposition zu dritt geführt, und zwar so, dass *das bedauernde Subjekt in der Kakophonie der Schicksalslosigkeit keine Note finden kann*, so ergreift der Sprachlose im zweiten Satz das Wort auf die einzige Art und Weise, die für ihn in Betracht kommt: nämlich dadurch, dass er hinter seinem dichterischen Alter ego kontrapunktisch verschwindet, ja ins Wellenspiel seiner unterschiedlichen inneren Stimmen geradezu untertaucht.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Galeerentagebuch*, S.26ff. (26. Dezember 1970). Die Hervorhebungen in Fettdruck sind meine.

<sup>12</sup> Vgl. Robbe-Grillet, Alain: *Por una nueva novela*, Barcelona: Seix Barral 1964 (1965)

<sup>13</sup> Vgl. dazu folgenden Eintrag aus dem *Galeerentagebuch*: «*Das Hauptproblem aber ist, daß der, der das Wort ergreifen sollte, das Wort nicht ergreifen kann, in der Kakophonie findet das bedauernde Subjekt keine Note: Alle Töne sind besetzt.*» (November 1978, S. 85f.)

Im Folgenden möchte ich zeigen, inwiefern die dichterische Fortsetzung des unmöglichen Wechselgesangs aus dem ersten Teil nichts anderes darstellt als die notwendige Wiederholung des Fugenthemas bis ins Unendliche. Vorsichtshalber lohnt sich aber wohl zur Kenntnis zu nehmen, was uns Kertész selbst in diesem Zusammenhang bereits verraten hat: „*Tatsache ist, daß ich mir meine Romane gern als musikalische Kompositionen vorstelle*“, heißt es im „*Dossier K.*“; dabei gehe es aber „*nicht nur um die Musikalität der einzelnen Sätze, sondern um die des Ganzen, der gesamten Komposition*“:

In *Fiasko* zum Beispiel „berühren“ sich Anfang und Ende des Romans, und das kommt mit den Mitteln der Musik zustande: Das Motiv der „Erleuchtung“ und des L-förmigen Korridors exponiert der Text zweimal, ehe es sich beim dritten Mal erfüllt... Doch das sind durchaus zweifelhafte Privatvergnügungen von mir, die den Leser nur langweilen...<sup>14</sup>

Nun ja, „langweilig“ wirken sie gerade nicht. Ganz im Gegenteil: Durch das *Übereinanderkopieren unterschiedlicher Zeitebenen*<sup>15</sup> zwingt uns Kertész regelrecht dazu, immer wieder zurückzublättern und lenkt somit unsere Aufmerksamkeit auf jenes *Mit-allem-von-vorn-anfangen-müssen*, von dem er in seinem „*Dossier K.*“ sagt, es sei eigentlich das Thema all seiner Romane.<sup>16</sup>

Folgt man der Spur der mehrschichtigen Zeitdarstellung, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass es hier um die Zeit des Traumas geht, so kommt man nicht darum herum, über das Moment der Ich-Spaltung –musikalisch gewendet: über den mindestens sechsstimmigen Wechselgesang des Eingesperrten- zu sprechen. Denn die Zeit des Traumas wird ja nicht als etwas kontinuierlich Voranschreitendes, d.h. Zukunftsträchtiges erlebt; sondern eben als „andauernde Gegenwart“, genauer: als die Last einer nicht-aufgearbeiteten, allgegenwärtigen Vergangenheit. Nicht von ungefähr hält Kertész kurz vor der Vollendung des Romans folgenden Grundpfeiler seines Lebens- und Menschenbildes fest:

Mich immer wieder selbst, über die Jahre hinweg wieder und wieder auf die Roman-technik aufmerksam machen: **„Das Fiasko“ ist kein Zeitroman, es stellt nicht**

---

<sup>14</sup> *Dossier K. Eine Ermittlung*, vgl. S. 142f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 143: „In *Fiasko* habe ich mich (...) bemüht, die Zeitebenen *übereinanderkopieren*, und da sich sowohl Musik als Roman in der Zeit entfalten, ist so eine kreisförmige Romanstruktur zustande gekommen.“

<sup>16</sup> *Galeerentagebuch*, vgl. S. 217

**Prozesse dar, sondern verschiedene Stadien**; es geht mit seiner Hauptfigur nicht in psychologischer Weise um, im Gegenteil, es soll sprungartige Stadien hervorbringen, mit Swedenborgs Worten: **Zustandsveränderungen**. Und damit kann man, nach dem so ernsthaft betriebenen, doch unbedeutenden und überholten Zwischenspiel des Naturalismus und der psychologischen Motivweberei, zum großen und starken Ausdruck zurückkehren.<sup>17</sup>

Und 1989, also unmittelbar nach der Veröffentlichung:

Der Mensch ändert sich nicht, er durchläuft verschiedene Zustände, und in jedem dieser Zustände müßte man ihm einen anderen Namen geben, der anzeigt, daß wir es nicht mehr mit demselben Menschen zu tun haben, den wir aus dem früheren Zustand kannten.<sup>18</sup>

Das Hauptmotiv des existentiellen Erlebnisses der Schicksalslosigkeit als Daseinszustand schlägt sich in *Fiasko* in einer Art Wiederholungszwang nieder, der sich mit dem fugenartigen, auf die Zeit des Traumas verweisenden Mittel der Wiederholung von der ersten bis zur letzten Seite durchzieht und auf Wort-, Satz- und Textebene sichtbar wird. Wichtig dabei ist vor allem, dass die entsprechenden Variationen des Grundthemas aufs Engste verbunden sind mit der geschickten Gegenüberstellung unterschiedlicher Zeitebenen, mit dem alles zusammenhaltenden Moment der Ichspaltung und nicht zuletzt mit einem scharfsinnigen Spiel zwischen Fiktion und Realität.

Um den hier angeschnittenen Themenkomplex in seiner ganzen Tragweite zu verstehen, müssen wir uns erstmals einen Überblick über die eigentümliche Welt verschaffen, die Kertész in seinem zweiten Roman entstehen lässt. Dieser Kosmos ist nämlich durch die Aufgliederung der Fabel in einer Rahmen- und Binnenhandlung in zwei Welten eingeteilt, die das Universum seines Schriftstellerdaseins im realsozialistischen Ungarn ausmachen. Gemeint ist hier zum einen die Pseudowirklichkeit der Untätigkeit, in der das leblose Subjekt der Handlung nicht zu Wort kommen kann, zum anderen die Welt der Kreativität, in der ihm schreibend gelingen wird, sein realitätsloses Leben vorläufig zu retten.

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 217 (Eintrag von Mai 1986); die Hervorhebung ist meine.

<sup>18</sup> Ebd., S. 253

## 4. FIASKO ALS MUSIKALISCHE GESTALTUNG EINER EINSPERRUNG

### 4.1. ZUR KAKOPHONIE DER RAHMENERZÄHLUNG

Der Eingespernte, um den sich alles dreht, ist ein Alter ego des Autors, hat er ja *ein gutes Jahrzehnt* an einem Roman über seine KZ-Erfahrung als Vierzehnjähriger gearbeitet, der «*vermutlich aus Mangel an Sachverstand und Courage wie auch aus offenkundiger Bösswilligkeit und Dummheit abgelehnt* » wurde, um «*nur unter ziemlich widrigen Umständen und nach dem Verstreichen von zwei weiteren Jahren*» bei einem unbedeutenden Verlag zu erscheinen.<sup>19</sup>

Nun, die heikle Aufgabe, von diesem Fiasko Zeugnis abzulegen, wird in der Rahmenerzählung einem vom Faktizitätsglauben durchdrungenen Chronisten<sup>20</sup> gleichsam *delegiert*, den Kertész aber in der Romaneinlage zum Schweigen bringt, damit das zum Forschungsgegenstand degradierte Subjekt der Geschichte Herr im eigenen Haus werden kann. Man vergleiche dazu folgenden Eintrag aus dem *Galeerentagebuch*:

1. Werk – das Wort hat keinen Sinn. Begabung – das Wort hat keine Bedeutung. Der auserwählte Künstler – existiert nicht mehr. **Der Zustand des Scheiterns als menschliche Situation.**
2. Zwang zur Objektivierung. Woher rührt er? Vom Willen zur Macht. Das schöpferische Verlangen K.s ist nichts anders als eine Rückeroberung: um seine Individualität von der Geschichte zurückzugewinnen. Mit Hilfe der Phantasie Herrschaft über die Welt zu erlangen, die Herrschaft über ihn besitzt. Die Objektivierung (in gewissem Sinne) als Rache, die jedoch nur im disziplinierenden Gewand der künstlerischen Form erscheinen kann, also verwandelt, verzaubert, entfremdet. Ist sie noch Ereignis für ihn? **Das Hauptproblem ist, daß der, der das Wort ergreifen sollte, das Wort nicht ergreifen kann, in der Kakophonie findet das bedauernswerste Subjekt keine Note: Alle Töne sind besetzt. Er müsste im Ton der Objektivität sprechen, als Teilfigur eines**

---

<sup>19</sup> *Fiasko*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002 (2001), vgl. S. 19 u. S. 85. Die Zeitangaben im Roman stimmen mit der textexternen Wirklichkeit überein.

<sup>20</sup> Die Erzählinstanz nennt sich selbst so auf S. 116. Im Grunde genommen handelt es sich dabei um ein weiteres Alter ego des Autors, genauer: um eine Art erbarmungsvolles Über-Ich, das ihm bei allem Verständnis scharf auf die Finger sieht und uns Leser auf dem Weg der voyeuristischen Lust des Mitschauens zur ethischen Pflicht der Erkenntnis durch Empathie hinzureißen versucht, so grotesk dies auch auf dem ersten Blick erscheinen mag.

**Ganzen: Das ist vermutlich die Aufgabe. (Wie in « *Schicksalslosigkeit* ».) Eine objektive, metallische Oberfläche in der Komposition.<sup>21</sup> (November 1978)**

#### **4.1.1. DIE EXPOSITION DES FUGENTHEMAS DURCH DIE ERZÄHLSTIMME**

Zu Beginn der Geschichte fühlt sich die Hauptfigur «*wie jemand, der alt ist, jemand, dem nichts mehr widerfahren kann, nichts Neues, ob gut oder schlecht*». Sein einziges Lebensziel besteht nur noch darin, möglichst dicke Bücher zu schreiben, um sich ein entsprechendes Honorar zu sichern und möglichst schnell in den Ruhestand zu kommen, damit er dann nicht mehr zu schreiben braucht. Bis dahin muss er in der betäubenden Isolation einer 28qm großen *Kommunalwohnung* seinen Schriftstelleralltag weiter fristen, während seine Frau in einem Bistro kellnert, um das Brot für sie beide zu verdienen. Da ihm aber aufgrund seiner vermeintlichen Phantasielosigkeit kein angemessener Stoff einfällt, geschweige denn einer mit einem glücklichen Thema, muss sich die Rahmenerzählung im Grunde genommen darauf beschränken, das un-dramatische Motiv des Steckengebliebenseins bzw. den leisen, schwerfälligen Schritt von der Untätigkeit ins Schöpferische irgendwie sichtbar zu machen:

Der Alte stand vor dem Sekretär. Er dachte. Es war früher Morgen. (Relativ früh: ungefähr zehn). Um diese Zeit dachte der Alte immer.

Der Alte hatte viel Kummer und Sorgen, er hatte also genug zu denken.

Doch der Alte dachte nicht darüber nach, worüber er hätte nachdenken sollen.

Worüber er nachdachte, weiß man nicht recht. Es war ihm nur anzusehen, daß er dachte, nicht aber, was er dachte. Möglich, daß er auch nichts dachte. Es war lediglich früher Morgen (relativ früh: ungefähr zehn), und er war es gewohnt, immer um diese Zeit zu denken. Der Alte hatte sich schon eine solche Routine beim Denken angeeignet, daß er selbst dann noch den Anschein erwecken konnte zu denken, wenn er gar nichts dachte, obwohl er vielleicht selbst glaubte, daß er dächte. So ist es, daran ist nichts zu beschönigen.

Der Alte stand also denkend (in Gedanken verloren) vor seinem Sekretär. (...)

Es ist vielleicht schon angeklungen, daß es früher Morgen war. (Relativ früh: ungefähr zehn). Jetzt können wir die Umstände durch weitere Fakten ergänzen: Es war ein herrlicher, milder, ein wenig dunstiger, aber sonniger Nachsommer-(Frühherbst)-Morgen. Während der Alte zu dieser relativ morgendlichen Stunde –ungefähr zehn– vor seinem

---

<sup>21</sup> *Galeerentagebuch*, S. 85f. Die Hervorhebung ist meine.

Sekretär stand und dachte, fühlte er sich einen Augenblick lang versucht, das Fenster zu schließen. (...)

So stand der Alte also um (ungefähr) zehn Uhr, wie automatisch und vollkommen unabhängig von der Denkkintensität –ja sogar, unabhängig davon, ob er wirklich dachte oder nicht (er hatte sich schon eine solche Routine beim Denken angeeignet, daß er selbst dann noch den Anschein erwecken konnte zu denken, wenn er gar nichts dachte, obwohl er vielleicht selbst glaubte, daß er dächte)- vor dem Sekretär und dachte.<sup>22</sup>

Im Laufe der hundertzweiundvierzigseitigen Rahmenerzählung wird sich dieses Standbild im Schneckentempo verändern, und zwar nicht nur, weil der Porträtierte einem Wiederholungszwang unterliegt bzw. an einem Nullpunkt des Denkens angekommen ist, ohne sich dessen bewusst zu sein, sondern auch deshalb, weil der bis zur Lächerlichkeit auf Wahrheit erpichte Chronist ebenfalls unter einem Zwang zur Wiederholung zu leiden scheint, auch wenn er immer wieder beteuert, sein Schreibstil habe nichts mit «*Eigensinn*» zu tun, sondern hinge ausschließlich mit den «*schwerfälligen Entscheidungen des Alten*» (S. 26) zusammen. Man vergleiche etwa eine der vielen Stellen, an denen er peinlich versucht, die Wohnung seines „Helden“ zu beschreiben:

Da die Einrichtung dieser Wohnung –also der, in der der Alte nur einstweilig gemeldet war, aber ständig wohnte- sich von vornherein auf die wichtigsten Dinge beschränkte, dürfen wir wohl davon ausgehen, daß das, was nun im Folgenden von dem Allerwichtigsten als das Allerwichtigste hervorgehoben wird, zumindest im Hinblick auf unsere Geschichte nicht unwichtig ist.

Der sich (von der Eingangstür her) in Ostwestrichtung erstreckende Flur, von dem man durch eine in der Mitte durch eine waagerechte lackierte Holzleiste geteilte Ornamentsglastür (genauer, unter Übergehung dieser –wegen des Luftmangels im Vorraum immer offenstehenden Tür) ins Wohnzimmer trat, wurde an der Südseite von der Tür zur Teeküche und der etwas westlich davon befindlichen Badezimmertür gesäumt, während die noch etwas weiter westlich davon frei bleibende, etwa 80 cm breite Wandfläche einer Flurgarderobe (mit Hutablage) Platz bot.

Die nördliche Wand des Flurs war in ihrer ganzen Länge, von Türstock zu Türstock, mit einem gefälligen Kunststoffvorhang verdeckt, hinter dem sich ein ausgeklügeltes Kleiderhacken- und Regalsystem mühte, die beiden verschieden großen, klobigen Flurschränke vergessen zu machen, die früher dort gestanden und (...) –wie es der Natur der Materie angeblich eigen ist –nicht verlorengegangen, sondern nur

---

<sup>22</sup> *Fiasko*. S. 7f. und S. 17

verwandelt worden waren, und zwar in eben dieses ausgeklügte System von Kleiderhaken und Regalen; (...)

Und damit sind wir bereits bei der in ihrer Mitte horizontal durch eine lackierte Holzleiste geteilten Ornamentsglastür angekommen, durch die (genauer, unter Übergehung dieser –wegen Luftmangels im Flur immer offenstehenden- Tür wir ins Wohnzimmer eintreten können.

In der südöstlichen Ecke dieses (mit der Straßenseite nach Westen gehenden) Zimmers befand sich ein Kachelofen, nördlich bzw. westlich des Kachelofens stand – unter Einhaltung angemessener Abstände- je ein Armstuhl (Typ Maya II., verwendete Materialien: Buche, Nitrolack, P.P.-Gurte, Poranschäum, Polsterstoff; die Möbelqualität entspricht den Anforderungen nach Norm MSZ 8976/4/72 und 8977-68, VOR NÄSSE SCHÜTZEN!), zwischen den Armstühlen (und etwas weiter nordwestlich des Kachelofens) eine Stehlampe (deren Schirm etwa alle fünf Jahre erneuert wurde) und noch etwas weiter nach Nordosten ein schwächtiges, fragiles Ding auf dünnen Beinchen, der bescheinigten Produktqualität zufolge ein Minikindertisch, I.-Kl.-Spezialschnittware, schichtverleimt, I.-Kl.-Hartholz- seiner Funktion nach eher eine Art Beistelltisch.(S. 11ff.)

Es liegt doch nahe, dass dieses sich neutral wöhnende Camera-Eye, das ununterbrochen auf den Protagonisten lauert und uns Leser in dessen erstickende Garçonniere hineinschauen lässt, als würden wir dabei Hand in Hand mit einem Neurotiker an einer surrealistischen Führung durch ein realsozialistisches Raritätenkabinett teilnehmen, einem Zwang zur sprachlichen Wiederholung zu unterliegen scheint, verstrickt er sich ja aufgrund seiner Beschreibungs- bzw. Objektivitätssucht immer wieder in unnötige Variationen des gleichen Themas, die seine vermeintliche „Chronik“ ständig ins Stocken bringen. Wichtig dabei erscheint mir vor allem die Tatsache, dass die von Nominalwürmern zerfressenen Sätze seiner Bestandaufnahme nicht nur die Vergeblichkeit des realsozialistischen Anspruchs auf Authentizität durchsickern lassen, sondern letzten Endes die Überflüssigkeit der Sprache unter dem *Gesichtspunkt der Volksausrottung*<sup>23</sup> bloßlegen. Mit anderen Worten: hinter dem unverdaulichen Diskurs der Erzählstimme steckt eigentlich nichts anders als **die stillschweigende Rache des Komponisten** selbst.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> « *Die Überflüssigkeit vollendeter Sätze unter dem Gesichtspunkt der Volksausrottung. Die Überflüssigkeit gebrochener Sätze, von Sätzen, von Sprechen, von Menschen usw.* », in: *Galeerentagebuch*, S. 260

<sup>24</sup> « *Macht, ins Literarische projiziert: das Privileg des Rechts auf Objektivierung. Es wäre interessant, die Manifestationen des Geistes im Lauf der Jahrhunderte einmal aus diesem Blickwinkel zu betrachten: Das wäre die wahre Prüfung, die Geistesgeschichte der Macht, wenn ich so sagen darf.* », in: *Galeerentagebuch*, S. 32 (August 1973)



Inwiefern die Weitschweifigkeit des Chronisten sich als Rache an den Machtapparat des realsozialistischen Literaturbetriebs deuten lässt, drückt sich vor allem darin aus, dass diese unsichtbare Nervensäge die Lesekompetenz des potentiellen Rezipienten seiner Geschichte von vornherein in Frage stellt. Man vergleiche:

Es war, als würde sich über den vor dem Sekretär stehenden Alten und die weitere Umgebung eine bläulich schimmernde Glasglocke wölben.

Dieses Bild versucht –wie treffende Vergleiche im übrigen allgemein- der gesteigerten Anschaulichkeit aufkommender Assoziationen zu dienen. Wir müssen uns nämlich mit eingeschlossen unter einer gut schließenden Glasglocke den aus zahllosen Quellen einer verkehrsreichen Straße stammenden Lärm und Gestank vorstellen, denn zu einer solchen Straße öffnete sich das Fenster, südlich dessen –das heißt, wenn man davorsteht, linker Hand- der Alte vor dem Sekretär stand und dachte. (S. 9)

Durch diese pedantische Aufklärung hinsichtlich des Einsatzs rhetorischer Figuren wird m.E. nicht nur auf die Grenzen der Sprache als Verständigungsmittel nach Auschwitz ironisch verwiesen, sondern auch auf die lächerliche Einstellung derjenigen, die einst den *Roman eines Schicksallosen* « *aus offenkundiger Böswilligkeit und Dummheit* » ablehnten. Anders formuliert: Kertész' Alter ego fungiert hier zwar als unmittelbarer Augenzeuge der Schicksalslosigkeit, doch indem er das sog. Kooperationsprinzip nach Grice ständig verletzt, um dem ratlosen Leser dabei dessen Unzulänglichkeit vor Augen zu führen, entpuppt er sich irgendwie als unfehlbarer Ankläger. Erst die unwiderstehliche Ironie, mit der uns der rachendürstige Komponist in den Sog seines Fiaskos gezogen hat, vermag den Leseprozess zu retten.

#### **4.1.2. DIE SPRACHLOSIGKEIT DES FUNKTIONALEN ALTEN**

Kehren wir nun zu *dem* Eingesperrten zurück! Wir haben ihn ja als einem begegnet, der statt nachzudenken, nur noch eines bloß *In-Gedanken-Verloren-Seins* *fähig* ist. Sein Zwang zur Wiederholung besteht also in erster Linie in jener zu *Lebensregel* (S. 17) erklärten Denkroutine, hinter der sich nichts anders verbirgt als die entfremdete Automatenhaftigkeit eines Steckengebliebenseins. Indem Kertész seinen Chronisten die allmorgendliche Denkaufgabe des Alten von vornherein in Frage stellen lässt, weist er implizit darauf hin, dass das herkömmliche „*Ich denke, also bin ich*“ in diesem Fall keine Gültigkeit besitzt. Mit anderen Worten: durch die assoziative Zerstörung jenes Grundpfeilers der abendländlichen Philosophie vor Auschwitz, d.h.

durch die im Kopf des Lesers ironisch herbeigerufene Verkehrung desselben ins Negative, wird die Nicht-Existenz des Alten von vornherein bloßgelegt:

Der Alte fühlte sich nämlich selbst –und daß er dazu im wesentlichen allen Anlaß hatte, können wir kaum bestreiten- wie jemand, (...) dem alles schon widerfahren ist (auch das, was noch geschehen könnte oder hätte geschehen können), der seinen Tod – vorläufig- überlistet, sein Leben –endgültig- gelebt, für seine Sünden seine bescheidene Belohnung, für seine Tugenden seine strenge Strafe erhalten hat und schon lange auf jener grauen Liste steht, die –wer könnte sagen, wo und nach was für Eingebungen- über die Überzähligen geführt wird; wie einer, der allem zum Trotz Tag für Tag morgens daran erwacht, daß er dennoch existiert (und dieses Empfinden als gar nicht so unangenehm erlebt) (wie er es vielleicht hätte erleben können) (wenn er immer alles in Betracht gezogen hätte) (was er indes überhaupt nicht tat.) (S. 16)

Das Subjekt der Handlung befindet sich also in einer geistigen Sackgasse, ohne seine eigene Existenz deshalb als etwas Tragisches zu erleben. Das Joch seiner Schicksalslosigkeit leidenschaftslos in Kauf nehmend, gleichsam als ob er sich längst an den Zustand der Überflüssigkeit als Daseinsform angewohnt hätte, verkörpert er m.E. jenen entfremdeten, funktionalen Menschen, dessen künstlerische Darstellung sich bereits bei der Verfassung des *Roman eines Schicksallosen* als technisches Problem erwiesen hatte:

1963 WEIHNACHTEN Welche Möglichkeiten hat die Kunst, wenn der Menschentyp, den sie darzustellen nie müde geworden ist (der tragische), nicht mehr existiert? Der Held der Tragödie ist der sich hervor- und zu Fall bringende Mensch. Der Mensch heute jedoch passt sich nur noch an.

Der funktionale Mensch ist ein entfremdeter Mensch, er ist dennoch nicht der Held der Zeit: Der *entfremdete*, der funktionale Mensch hat ja *gewählt*, auch wenn seine Wahl im wesentlichen eine Absage ist. Woran? An die Wirklichkeit, die Existenz. Denn er bedarf ihrer nicht: Die Wirklichkeit des funktionalen Menschen ist eine Pseudowirklichkeit, ein das Leben ersetzendes Leben, eine ihn selbst ersetzende Funktion. Zwar ist sein Leben selbst ein tragisches Vergehen oder ein tragischer Irrtum, jedoch ohne die notwendigen tragischen Folgen; oder eine tragische Folge ohne das notwendige tragische Vorgehen, da die Folgen nicht durch die Eigengesetzlichkeit von Charakter und Handlung auferlegt wurden, sondern durch das –für den Einzelnen immer absurde- Bedürfnis nach Ausgewogenheit der gesellschaftlichen Organisation. Das Leben des Einzelnen ist nur Symbol eines vergleichbaren Lebens, ihm ist im voraus ein Platz bestimmt und zugewiesen, den er nur noch auszufüllen hat. So lebt niemand seine

eigene Wirklichkeit, sondern jeder nur die eigene Funktion, ohne das existentielle Erlebnis seines Lebens, das heißt ohne ein eigenes Schicksal, das für ihn Gegenstand von Arbeit –eine Arbeit an sich selbst- bedeuten könnte. Der Horizont des funktionalen Menschen ist nicht der « bestirnte Himmel über ihn » und auch nicht das « moralische Gesetz in ihm », sondern die Grenzen seiner eigenen organisierten Welt: die schon erwähnte Pseudowirklichkeit.

Wie dies alles in der Kunst als technisches Problem erscheint: Das realitätslose, funktionale Leben eignet sich nicht als künstlerischer Stoff. Das Nichts durchflimmert dessen Schicksal, da diesem Schicksal jener Sinn fehlt, in dem die Möglichkeit der Tragödie steckt.<sup>25</sup>

Die Frage, die Kertész sich beim Schreiben seines Erstlings stellte, gilt nach wie vor für sein zweites Werk und findet m.E. eine Antwort in Robbe-Grillet's Plädoyer für *einen neuen Roman*, in der dichterischen Auseinandersetzung mit Camus' Überlegungen zur Ästhetik des Absurden und nicht zuletzt in den Anti-Helden von Samuel Beckett und Thomas Bernhard. Denn genauso wie jene Geschöpfe fällt der steckengebliebene Alte erstmals durch sein neurotisches Verhalten auf, ja er scheint an einer Art Zwangsneurose zu leiden, die an allerlei Symptomen sichtbar wird: erstens an der bereits erläuterten allmorgendlichen Denkroutine, zweitens an den gleichbleibenden, leeren „Gesprächen“, die er mit seiner Frau führt<sup>26</sup>, drittens an seiner Fixierung auf eine –im Spiegel der bisher erschaffenen Dramaturgie- äußerst einleuchtende Stelle aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*<sup>27</sup>, viertens am Leitmotiv des gekonnten Zurückgreifens auf seine kostbaren Wachskugeln und *last but not least* an der ebenfalls rituellen Schimpflitanei, mit der er sich ständig abzureagieren weiß. Man vergleiche:

In den langen Jahren hatten sich bei dem Alten sozusagen automatische Schutzreflexe entwickelt (so, wie er etwa bei Regen einen Regenschirm aufspannte.)

Auch die oben zitierten Zeilen aus dem nicht übermäßig voluminösen, in Halbleinen gebundenen grünen Bändchen (denen er besonders dankbare Genugtuung zollte) gehörte zu diesen Schutzreflexen.

---

<sup>25</sup> *Galeerentagebuch*, S. 8f.

<sup>26</sup> vgl. vor allem S. 41, S. 44, S.57f und S. 132

<sup>27</sup> Autor und Titel des « *grünen Bändchens* », mit dem sich der Alte ständig abreagiert, werden zwar nirgendwo verraten, Kertész lässt aber seinen Chronisten die *Nachbar-Passage* aus dem Malte **wörtlich** zitieren, damit der textexterne Leser sofort erkennt, wo er eigentlich hinaus will.

Doch wäre dies rein geistige Zuspruchholen und Kraftschöpfen nur wenig ohne die bedeutende, fast die ganze linke hintere –südwestliche- Ecke des unteren Sekretärfaches einnehmende Sammlung knetbarer Wachskugeln (deren Beschaffung nicht immer möglich war, denn es handelte sich um ein ausländisches Produkt) (OHROPAX Geräuschschützer, VEB Pharmazeutika Königsee) weswegen der Alte sie –zu Zeiten ihrer Beschaffenheit- zu einem derartigen Vorrat häufte, daß sie ihn (wie einen Herrn Josef K. seine Schande) vermutlich überleben werden, aus welchem Vorrat stets ein paar gebrauchsfertig (...) wartete, um im Notfall (und dieser Notfall trat, mit der Präzision eines Uhrwerks, fast immer ein) nach einer kurzen Vorarbeit des Erweichens sofort in die Ohren des Alten gelangen zu können.

Während dieser Vorarbeit pflegte der Alte noch halblaut einen kürzeren oder längeren Text zu sprechen –gewissermaßen eher wie ein mechanisches Opfer an den lebendigen Affekt, der diese Worte einst aufgelöst hatte (so, wie nach häufiger Wiederholung auch aus Zeremonien das Wesentliche verlorengelht und zerstreuter Pflichterfüllung Platz macht)-, dessen Kürze oder Länge jeweils von der Jahreszeit abhängig war: (...)

An diesem herrlichen, milden, ein wenig dunstigen, aber sonnigen Nachsommer-(Frühherbst-)Morgen sagte der Alte also, langsam und als setzte er zu einer Erklärung an, nur: « *Daß doch der Teufel deine gottverdammte, beschissene, abgefickte Nazitante...* » - während er die zwischen seinen Fingern schon weich werdende Knetmasse sorgfältig modellierte, um sie sich in die Ohren zu stopfen, so gewissermaßen Oglütz, die Schlucht der Lügen –man könnte sagen, die ganze Welt außer Kraft setzend (womit die schon einmal veränderte Situation abermals um eine Idee verändert ist, da der Alte nunmehr mit zwei Wachskugeln in den Ohren weiterlas) (S. 31ff.)

Ab Seite 26 verstrickt sich der Eingesperrte wieder in eine Zwangshandlung, die sich ruhig zu den eben aufgezählten Symptomen hinzufügen lässt. Er fängt nämlich an, in seinem Tagebuch zu lesen, um darin irgendwelches glückliches Thema für sein längst fälliges Buch zu angeln, wo er doch selbst von vornherein davon ausgeht, dass jene «*Papiere*», die er *im tiefsten Inneren seines Sekretärs versteckt hält, damit sie ihm ja nicht irgendwie unter die Augen kommen*, nichts anders enthalten können als «*Versen aus Jugendjahren*», «*angefangene Briefe*», Aufzeichnungen, auf denen «*man nach einem Ausweg in einer mißlingen Lage gesucht hat* » ... Kurz: lauter tabuisiertes Lebenszeug; peinliche Erinnerungsfetzen also, mit denen er nichts anfangen kann bzw. will.

Um zu verstehen, warum das Motiv des *Ins-Tagebuch-Lesens* hier die Bedeutung einer Zwangshandlung gewinnt, müssen wir wohl einen kleinen Exkurs über das Wesen dieser Aufzeichnungen machen, zumal sie ja die Vergangenheitskulisse bilden, vor der das Fugenthema der geistigen Einsperrung bzw. des Scheiterns als Daseinszustand variiert wird.

#### 4.1.3. DER OHNMÄCHTIGE GESANG DES TAGEBUCHSCHREIBENDEN

Der Alte saß vor dem Sekretär und las.

< August 1973.

Was geschehen ist, ist geschehen: jetzt kann ich nichts mehr machen. Ich kann meine Vergangenheit genausowenig ändern wie die Zukunft, die sich unabweislich daraus ergibt und die ich noch nicht kenne...”

« Ach du großer Gott! », sagte der Alte.

<...Auf den engen Grensrainen der Gegenwart aber bewege ich mich genauso richtungslos wie in der Vergangenheit oder der Zukunft. (...) > (S. 26f.)

Dieser Tagebucheintrag entpuppt sich bald als das kilometerlange Selbstgespräch, das der Alte nach der Ablehnung seines Erstlings vergeblich geführt hatte, um sich den eigentlichen Verlauf seines doppelten Fiaskos zu vergegenwärtigen und somit den *Schlüssel zu seinem Leben* zu finden.

Seit seinem vierzehnten Lebensjahr mit dem «*Geheimnis der ihm gegebenen Welt*» konfrontiert –nämlich «*überall und jederzeit erschießbar zu sein*» (S. 28)- thematisiert das schutzlose Ich von 1973 sowohl die Gründe für die literarische Darstellung seiner KZ-Erfahrung als auch die doppelte psychologische Wirkung des Schreibprozesses selbst: dessen balsamischen Effekt auf der einen Seite, aber auch das quälende Schuldgefühl, das ihm als Nebenwirkung ständig heimsuchte. Im Vordergrund seiner bilanzierenden Selbstanalyse steht aber die Schaffens- und Lebenskrise, in die er durch die abgeschlossene Arbeit geraten ist, genauer: die gähnende Leere, die das fertige Schreibprodukt hinter sich gelassen hat; die lähmende Nüchternheit nach dem Rausch also und das damit zusammenhängende Bewusstsein der existentiellen Überflüssigkeit bzw. der eigenen Nichtigkeit:

< (...) Nicht das, was ich wahrnehme, hat sich geändert, die Veränderung steckt lediglich darin, daß ich es wahrnehme. Ja, bislang habe ich die Wohnung, in der ich seit neunzehn Jahren wohne, noch niemals wahrgenommen...”

« Neunzehn Jahre! » schüttelte der Alte den Kopf.

< (...) Für den Kerl, mit dem ich –bis vor wenigen Monaten- identisch war, war diese Wohnung der auf jeden Fall feste, aber dennoch provisorische Ort, an dem er seinen Roman schrieb. Dieser Typ hatte etwas zu tun, er hatte ein bestimmtes Ziel, wer weiß, vielleicht gar eine Bestimmung, kurzum, er war –so langsam er seine Arbeit auch sonst machte- immer in Eile. Er betrachtete die Dinge quasi nur aus dem Fenster eines Zuges, flüchtig. Allenfalls gewann er hier und da einen vorübergehenden Eindruck von ihrer Brauchbarkeit, nahm sie in die Hand und legte sie weg, ging durch sie durch, schob und stieß sie, terrorisierte sie, herrschte über sie wie ein Pascha. Doch nun, da sie nicht mehr die Macht der befehlenden Hand spüren, rächen sie sich: zeigen sich, drängen sich vor mich, offenbaren, wie unverändert sie sind. Wie soll ich die Panik einschätzen, die mich bei ihrem Anblick ergreift? Dieser Stuhl, dieser Tisch, der schwungvolle Bügel dieser Stehlampe (...) alle drängen sich jetzt um mich und (...) wollen mir nachweisen, daß nichts geschehen ist, obwohl mir doch schien, daß ich zwischen ihnen etwas erlebt hatte, sagen wir, ein Abenteuer –das des Schreibens-, und daher glaubte, einen Weg gegangen zu sein, in dessen Verlauf sich mein Leben veränderte. Aber nichts hat sich geändert, und nun ist bereits offenbar, daß ich gerade mit meinem Abenteuer die Chancen einer Änderung verspielt habe. Diese achtundzwanzig Quadratmeter sind nicht mehr der Vogelkäfig, aus dem mich meine Phantasie täglich ausfliegen ließ und in den ich des Nachts zum Schlafen einkehrte, nein, sie sind längst der wirkliche Schauplatz meines Lebens geworden, der Käfig, in dem ich mich selbst eingekerkert habe. (...) >

An dieser Stelle war es dem Alten, als habe das Telefon geläutet; (...) diese kleine Störung könnte erklären, daß er, nach der Fortsetzung suchend, an dieser Stelle des Textes –worauf auch die Fortsetzungslücke hindeutet- einige Zeilen übersprungen haben könnte:

<... Ich spüre, wie sich überall unter meinen Füßen Fallgruben öffnen, wie ich Fehler an Fehler reihe; alle meine Wahrnehmungen, alles, was mich umgibt, dient zu nichts anderem, als mich anzufallen, mich in Frage zu stellen, die Wahrscheinlichkeit meines Seins zu unterhöhlen. (...)

Ich erinnere mich, wie ich die letzten Seiten niederschrieb. Es war vor dreieinhalb Monaten, an einem verheißungsvollen Mainachmittag. (...) Schluss, aus. Ich wurde von einem etwas stumpfsinnigen Gefühl erfaßt. Schlagartig war etwas zusammengefallen,

womit ich mich, wie es scheint, im Laufe langer Jahre ganz gut unterhalten habe. Auch darauf bin ich jetzt gekommen. Bisher hatte ich geglaubt, ich arbeitete, und war der Arbeit dementsprechend Tag für Tag mit zwanghafter Wut nachgegangen. Und nun war sie mir genommen. Mein täglicher Fleiß hatte sich in diesem Haufen Papier transsubstantiiert. Ich blieb mit leeren Händen zurück, ausgeplündert. Auf einmal stand ich dem immateriellen und gestaltlosen Monster, der Zeit, gegenüber. Blöde gähnend riß er seine Fratze vor mir auf, und ich hatte nichts, um es ihm in den Rachen zu stopfen.>

« Warst du an deiner Arbeit? » fragte seine Frau den Alten (...) (S.37-41)

Mein Zitat mag zwar allzu lang sein, doch es zeigt erstens sehr deutlich, inwiefern das von panischer Angst erfüllte Ich von 1973 den Faden seiner eigenen Erzählung verloren hat. Sein Zeitgefühl scheint nämlich völlig gestört zu sein, evoziert er ja die unmittelbare Vergangenheit so, als ob sie meilenweit entfernt zurückliege, wo er sich doch zum größten Teil das vergegenwärtigt, was vor dreieinhalb Monaten –bzw. vor ein paar Tagen!- passiert ist: Im August 1973 bzw. unmittelbar nachdem er durch einen vom 27. Juli datierten Brief von der offiziellen Zurückweisung seines Manuskripts erfahren hat, kommt sich der bilanzierende, unter Verfolgungswahn leidende, von Schuldgefühlen geplagte Tagebuchschreibende als ein Fremder vor, zu dem er keinen Zugang finden kann:

< (...) Ich erhebe mich vom Tisch. Meine Füße nehmen schon fast willkürlich, mit automatischer Innervation, meinen Weg durch die Wohnung. (...) Ein verhältnismäßig wohnlicher Käfig. Auf und ab, auf und ab; Kehrtwendung an der Tür, Kehrtwendung am Fenster. So war es die Gewohnheit dieses Typs, des Romanschriftstellers, dieses Kerls, mit dem ich einmal –noch vor wenigen Monaten- identisch gewesen bin. Dabei sind seine bemerkenswerten Gedanken entstanden. *Ich* habe nichts Nachzudenken. Doch langsam nimmt irgendwas in mir Gestalt an. (...) ein abgrenzbares Gefühl. Ich glaube, in ihm konturiert sich meine Situation. Es wäre schwer, dafür Worte zu finden – das ist es ja gerade: es nimmt Räume außerhalb der Worte ein. Es ist nicht in einer Feststellung faßbar, aber auch nicht in einer Negation. Ich kann zum Beispiel nicht sagen, ich sei nicht – das ist schließlich nicht wahr. Meinen Zustand, um nicht zu sagen, meine Tätigkeit könnte ich nur mit Worten beschreiben, die nicht existieren. Näher käme ich, wenn ich zum Beispiel sagen könnte: ich nichste. Ja, dieses Verb könnte, mein Existieren umfassend, zugleich die negative Qualität dieses Existierens anzeigen –wenn es, wie gesagt, ein solches Verb gäbe. Doch es gibt es nicht. Mit einiger Melancholie könnte ich also sagen: Mir ist das Zeitwort für mich verloren gegangen. > (S.95f.)

Von den Grenzen der Sprache ist hier die Rede: von der Zwickmühle, in die man unvermeidlich gerät, sobald man sich vornimmt, schreibend sich selbst zu vermitteln. Das Moment der Sprachkritik steht hier im Spiegel des individuellen Traumas und ist aufs Engste verbunden mit dem Überleben des Überlebenden. Doch der Tagebucheintrag enthält noch eine essayistisch aufgebaute Passage, an der die ethischen und kulturellen Folgen des *Auschwitz-Traumas* thematisiert werden. Gemeint ist hier nämlich jene Stelle, an der das denkende Ich von 73 sich vergegenwärtigt, wie er vor kurzer Zeit unablässig über den «*Plan zu einem möglichst nicht allzu groß angelegten Traktat über die ästhetische Vermittelbarkeit von Gewalt*» sinniert hatte und dabei zur Gretchenfrage Stellung nehmen musste: Sollte man etwa wie Jorge Semprún mit seiner „*großen Reise*“ jener literarischen Tradition folgen, die auf der «*Zusammenschau von Blut, Lust und Dämonie*» so ärgerlich aufbaute, oder sich lieber auf «*die leidenschaftslose, kühle und sachliche Vermittlung der bloßen Fakten*» beschränken wie jene 400seitige Darstellung von den 340 „Steintoden“ im Steinbruch von Mauthausen? (vgl. S. 56-58)

Wie wir gleich sehen werden, scheint diese Frage erst in der Romaneinlage eine zufriedenstellende Antwort zu finden. Aus der Rahmenerzählung geht lediglich hervor, dass die literarische Tradition sich letzten Endes als unzulänglich erweist, wenn es darum geht, das Unsagbare glaubwürdig mitzuteilen. Explizit wird dies in jener Tagebuchpassage thematisiert, in der Kertész' Alter ego den Versuch unternimmt, in Anlehnung an Goethes Auftakt in *Dichtung und Wahrheit* ein ähnlich kohärentes, von der Notwendigkeit zusammengehaltenes Portrait für sich selbst zu entwerfen, um seine absurde Schriftstellerexistenz irgendwie legitimieren zu können. Was aus dieser Goethe-Replik nach Auschwitz wird, das soll uns der Text selbst zeigen:

Nun denn, als ich das Licht der Welt erblickte, stand die Sonne im Zeichen der bis dahin größten Weltwirtschaftskrise, vom Empire-State-Building bis zum ehemaligen Wappenvogel der Budapester Franz-Josefs-Brücke sprangen die Menschen von allen aufragenden Plätzen der Welt Hals über Kopf ins Wasser, in den Abgrund, aufs Pflaster, jeder wohin er konnte; ein Parteiführer namens Hitler wendete mir auf den Seiten seines Werkes „Mein Kampf“ ein verdammt unfreundliches Anlitz zu, das erste, numerus clausus genannte ungarische Judengesetz stand im Zenit meiner Konstellation, ehe die darauf folgenden an seine Stelle rückten. Sämtliche irdischen Zeichen (von den himmlischen weiß ich nichts) bezeugten die Überflüssigkeit, mehr noch: Unvernünftigkeit meiner Geburt. (...) Ich war das gemeinsame Söhnchen eines Vaters und einer Mutter, die nichts anderes mehr gemeinsam hatten; Zögling eines privaten Internats, in das sie mich –indes sie ihre Scheidung abwickelten- zur



Verwahrung gaben; ein Schüler, ein winziger Staatsbürger. "Ich glaube an Gott, ich glaube an die Heimat, ich glaube an die Wiedererstehung Ungarns", betete ich zu Beginn des Unterrichts. (...) Von allen Seiten war ich umzingelt, man nahm mein Bewußtsein in Besitz: ich wurde erzogen. Mal mit liebevollen Worten, mal mit strenger Ermahnung brachte man mich zur Reife, um mich auszurotten. Ich protestierte nie, ich war bestrebt, alles zu tun, wozu ich imstande war: Mit schlaffer Gutwilligkeit versank ich ohnmächtig in der Neurose meiner Wohlerzogenheit. Ich war ein bescheiden strebsames, sich nicht immer untadelig verhaltendes Glied in der sich schweigend gegen mein Leben zusammenbrauenden Verschwörung. (S.111f.)<sup>28</sup>

#### 4.1.4. DIE ATONALE ANTWORT DES LESENDEN

Die langen Zitate in meiner Arbeit lassen sich nicht zuletzt dadurch rechtfertigen, dass die Rahmenerzählung keine dramatische, also spannungsgeladene Handlung im herkömmlichen Sinne enthält, sondern zum größten Teil in der epischen bzw. möglichst sachlichen Darstellung des Lesens durch den Chronisten besteht, die wiederum vor der Hintergrundfolie seiner minutiösen Beschreibung der Lebensumstände des Alten erfolgt. Uns textexternen Lesern stellt sich somit die Frage, was nun denn im Kopf des ideenlosen Schriftstellers vor sich gehen mag, während er sich plötzlich –bzw. gegen seine Gewohnheit, *überhaupt nichts in Betracht zu nehmen*- im Spiegel seiner eigenen, vor zig Jahren geschriebenen Aufzeichnungen wieder anschaut.<sup>29</sup>

Nun, diese Frage lässt sich dadurch beantworten, dass wir die lesebegleitenden, von der Erzählinstanz möglichst neutral registrierten Kommentare des Anti-Helden zu deuten versuchen. Zwar handelt es sich dabei meistens um emotionale Reaktionen, die bloß durch unvollständige Ausrufesätze bzw. durch Interjektionen zum Ausdruck kommen. Im Spiegel der geschaffenen Dramaturgie aber schlägt sich in diesen sparsamen Ausrufen dreierlei deutlich nieder: erstens beschämende Entrüstung vor dem unverdaulichen Pathos, mit dem er sich einst sein Fiasko vergegenwärtigte<sup>30</sup>,

---

<sup>28</sup> Zur Dialektik zwischen Berufslegitimation und Ich-Konstruktion vgl. noch S. 113.

<sup>29</sup> Der Zeitpunkt, zu dem der Alte in seinem Tagebuch liest, wird nur indirekt angedeutet. Auf Seite 19 etwa erfahren wir durch den Chronisten, dass er für sein zweites Buch vier Jahre gebraucht und danach noch ein paar Bücher geschrieben habe. Vergleicht man diese Zeitangaben mit der textexternen Wirklichkeit –die Arbeit an *Fiasko* setzt nämlich 1978 an-, so darf man wohl annehmen, dass der Leseakt irgendwann Ende der 70er Jahre stattfinden muss.

<sup>30</sup> vgl. *Fiasko*, S. 97: < (...) Und dann fürchte ich mich auch ein bißchen vor dem Unbekannten, der sich schließlich doch mühselig von hier erheben wird. (...) Er hat mich in den Konkurs getrieben. Er hat meine Person zum Gegenstand gemacht, mein hartnäckiges Geheimnis ins Allgemeine verwässert, meine

zweitens peinliches Erstaunen darüber, dass sich an seinen damaligen Lebensumständen kaum etwas geändert hat<sup>31</sup> und drittens gähnende Langeweile.<sup>32</sup>

Ziehen wir als Beispiel eine der wenigen Stellen heran, „an denen die innere Welt des Alten als expliziter Gedankengang zutage tritt:

< Ich schrieb an dem Roman, während ich unsäglich alberne Lustspiele für das Musiktheater produzierte, um einen Broterwerb zu haben (...); wenn ich bei der zuständigen Sparkassenfiliale erschienen war, um eifrig meine gar nicht so geringen Tantiemen für die albernsten Ungereimtheiten abzuheben, schlich ich mich mit dem Gewissen eines Diebes wieder nach Hause, um an dem Roman zu schreiben, und im Lauf der gerade hinter mir liegenden Jahre hat meine Sucht schon so überhandgenommen, daß sie mich hindert, (...) mich selbst mit neuen Tantiemen zu beschenken...>

« Was denn », der Alte erhob sich von seinem Platz und begann, mit den gekneteten Waschkugeln in den Ohren, die seine Schritte weich werden ließen wie die eines Panthers, zwischen dem sich nach Westen zu öffnenden Fenster und der nach Osten hin abgeschlossenen Eingangstür auf und ab zu gehen (...) « Das geht ja los, als wollte es eine Art Beichte werden », murmelte er. « Nicht wirklich schlecht, aber das kann es noch werden. Der Fehler ist, daß es aufrichtig ist. Das ist nicht gerade glücklich. Aber auch das Thema nicht. » (S.34f)<sup>33</sup>

Es liegt doch nahe, dass der textinterne Leser weder seinem einstigen Selbst ganz ähnelt noch jenem rilkeschen Panther, als den sich der Tagebuchschreibende

---

unaussprechliche Wirklichkeit zu Zeichen destilliert- mich in einen Roman verpflanzt, den ich nicht zu lesen vermag: der mir fremd ist, so wie er mir auch das Rohmaterial entfremdet hat –das unvergleichlich wichtige Stück meines eigenen Lebens, aus dem er entstanden ist. (...) Ich starre ihm ohnmächtig hinterher, ich habe nicht die Kraft, ihn zurückzuhalten. Doch ich will auch nicht: ich spüre einen irgendwie zärtlichen, aber entschiedenen Zorn gegen ihn –soll er zum Teufel gehen, er hat mich **geleimt**...> « **geleimt** », sagte der Alte, « **geleimt, der Idiot.** »

<sup>31</sup> vgl. S.36: < (...) Da ist zum Beispiel die Wohnung, in der ich lebe. (...) alles noch genau wie gestern, vorgestern, vor einem oder vor neunzehn Jahren, als...> «Vor neunzehn Jahren!» schnaufte der Alte.

<sup>32</sup> vgl. S. 45f: < (...) Nun aber lag dieser mehr als zweihundertfünfzigseitige Haufen Papier vor mir, und dieses Bündel, dieser Gegenstand verlangte ein bestimmtes Handeln von mir. (...) Ich ließ erst einmal das Manuskript abtippen, (...) klopfte an eine Tür mit dem Schild Sekretariat und fragte eine der Damen, (...) ob ich einen Roman hinterlasse dürfe. (...) Und dann ging ich schnurstracks zum Römerstrand...> «Oh Gott!», sagte der Alte.

<... zum Römerstrand, in der Hoffnung –und sie trog nicht-, daß das zwar sonnige, aber dennoch kühle und windige Wetter heute die Massen von Strandbesuchern abschrecken würde, die sich sonst dort suhlten, und schwamm in dem kalten Wasser mit trägen Langstreckentempi tausend Meter.> « Oh Gott », sagte der Alte.

<sup>33</sup> Die Hervorhebungen sind meine.

rückblickend offenbar sah. Dass ihm etwa der Stil seiner eigenen Aufzeichnungen nicht ganz gefällt, leuchtet wohl jedem ein. Doch jenseits der zweifelsohne bezeichnenden Geschmackfrage soll hier der plaudernde Ton hervorgehoben werden, in dem der Alte eben seinen einstigen Stil kommentiert. Nun ja –kann man hier zu Recht anwenden- ihm geht es letzten Endes nur darum, Inspiration für sein neues Buch zu finden. Trotzdem: vor dem Hintergrund des regelrecht antiromantischen, ironisch verzerrten Portraits, das uns die allgegenwärtige Erzählinstanz bis jetzt vorgelegt hat –genauer: bei einem ausführlichen Vergleich von Tagebucheintrag und Leseverhalten- lässt sich nicht vermeiden, im gefühllosen Alten das versteinerte Pendant von Kóves zu sehen:

Romanheld. Wie aber, wenn der Mensch nicht mehr ist als seine Situation, die Situation im « Gegebenen » ? – Vielleicht ist nichtsdestotrotz etwas zu retten, eine kleine Ungereimheit, etwas letztlich Komisches und Hinfälliges, das vielleicht ein Zeichen von Lebenswillen ist und das immer noch Sympathie erweckt.

Schließlich die Frage der Undarstellbarkeit des funktionalen Menschen. Übernehmen wir seine Darstellung jedoch, so bleibt immer noch die Frage, aus welchem Blickwinkel haben wir ihn darzustellen? Sehen wir seine Situation als tragisch an, so beklagen wir ohne Zweifel etwas Nichttextistentes, das falsche Bewusstsein der Kulturwelt, das vor Auschwitz bestand (und zu Auschwitz führte); einen Humanismus, der niemals existierte. Ist das nicht absurd anachronistisch? Ist das nicht absurd harmlos? Das heißt: Ist das nicht Lüge?

Die daraus folgende und die größte Frage also: Wie können wir eine Darstellung aus dem Blickwinkel des Totalitärem vornehmen, ohne den Blickwinkel des Totalitären zum eigenen Blickwinkel zu machen?<sup>34</sup>

Das Besondere an diesem Roman über *den* Roman liegt m.E. darin, dass die Ironie der intertextuellen Vorlage ins regelrecht Grotteske zugespitzt wird, und zwar durch die kontrapunktische Stimmenführung. Indem wir nämlich Hand in Hand mit dem Chronisten, ja *dem Alten gleichsam über die Schulter schauend* (S. 29), in dessen Tagebuch mitlesen dürfen, erfahren wir nicht nur Entscheidendes über seine Vorgeschichte, sondern wir gewinnen gleichzeitig Einsicht ins die Automatenhaftigkeit, die ihn von seinem einstigen Selbst trennt. Zwar lässt uns Kertész in seinen beiden Alter egos den eingekerkerten Schriftsteller sehen; doch während der Schiffbrüchige aus den Aufzeichnungen unter dem Zustand des Scheiterns als Daseinsform noch litt und

---

<sup>34</sup> *Galeerentagebuch*, S. 21. Bezeichnenderweise geht dieser Eintrag auf das Jahr 1966 zurück.

sich aus der bilanzierenden Selbstanalyse Erlösung versprach, ist es bei seinem widerwillig lesenden Pendant bereits so weit gekommen, dass er mit Hilfe von Schutzreflexen nur noch dahin vegetiert. Zwar kann der Alte wie Rilkes Panther nicht mehr agieren, sondern nur noch reagieren; im Gegensatz zur rilkeschen Stilisierung des Eingesperrten aber fehlt Kertész' verzerrten Selbstportrait jede Spur von Glamour. Kurz: Wenn der Alte mit irgendwelchem Geschöpf der abendländischen Literatur verwandt ist, dann wohl mit jenen Beckettschen bzw. Bernhardschen Automaten, die, einer Art Wiederholungszwang unterliegend, zum Spottbild ihrer Selbst geworden sind:

Der Alte saß vor dem Sekretär und dachte.

Ich sollte dieses Buch wieder einmal lesen, dachte er. Obwohl, setzte er den Gedanken fort, wozu? Ich habe keine Lust, vom Konzentrationslager wieder zu lesen.

Es war totaler Blödsinn, meine Papiere hervorzuholen, setzte er (in Gedanken) hinzu.

**Also** saß der Alte wieder vor dem Sekretär und las: (...) (S.48)<sup>35</sup>

Fassen wir nun zusammen: Kertész' Darstellung des Leseakts bzw. das filmische Sichtbarmachen der unbestimmten Zeitspanne, die das Lesen aufgrund unzähliger Unterbrechungen in Anspruch nimmt, umfasst quasi den gesamten ersten Teil von *Fiasko* und entartet in eine Art Hürdenlauf, der kein Ende nehmen will bzw. kann. Mal wird der Alte von seiner Nachbarin Oglütz unterbrochen –jenem *WESEN OHNE STILLE* also, dem *weiblichen Kyklopen*, der sich von Lärm ernährt und auf ihn seit urdenklichen Zeiten von oben auf lauert-, mal von seiner Frau, die ihm täglich irgendwelche Neuigkeiten aus dem Bistro vortragen will, mal von der unwiderstehlichen Versuchung, sein beliebtes *grünes Bändchen* auf Seite 259 aufzuschlagen und nicht zuletzt von der dringenden Pflicht, einen aus Not übernommenen Übersetzungsauftrag möglichst pünktlich zu erledigen. Wir textexternen Leser mögen zwar mittlerweile von der voyeuristischen Lust des Chronisten hingerissen sein, doch mit der Lektüre seiner eigenen Aufzeichnungen kann der Alte gar nichts anfangen. Er hat seine Erinnerungen einfach satt und weigert sich dementsprechend auch, jenes Buch wieder zur Hand zu nehmen, in dem er sie einst transfiguriert hatte, jene "Schicksalslosigkeit" also, um die sich alles dreht.

---

<sup>35</sup> Die Hervorhebung ist meine. Das "also" legt nämlich die Automatenhaftigkeit des *Ins-Tagebuch-Lesens* ironisch bloß und weist somit erneut auf den Wiederholungszwang hin, dem der Alte unterliegt.

Erst als der Lesende seine «Papiere» zur Seite lässt, um jenen Brief auszugraben, in dem ihm einst mitgeteilt wurde, er habe jahrelang für nichts gearbeitet, wird er plötzlich munter:

« **Aha!** », **sagte der Alte laut**, während er **aufgeregt** in seinem Ordner zu blättern begann, bis er in dem Haufen Papier auf einen Brief mit Firmenaufdruck stieß.

Es war ein ordentlicher, gewöhnlicher Geschäftsbrief, mit Datum (27.7.1973), Sachbearbeiter (nicht ausgefüllt), Betreff (nicht genannt), Geschäftszahl (482/73) und ohne Anrede.

< Die Lektoren unseres Verlages haben Ihr Manuskript geprüft >, (...) wir meinen, dass die künstlerische Gestaltung Ihres Erlebnismaterials nicht gelungen, (...) und ärgerlich... auch den Schluss des Romans, denn das bisherige Verhalten des Helden... berechtigt ihn in keiner Weise dazu, moralische Werturteile...>

« **Aha!** » **bemerkte der Alte laut.** (S.47f)<sup>36</sup>

Mit der Absurdität der **objektiven** Tatsachen endlich konfrontiert, scheint der lesende Alte plötzlich einen Sinn für Humor zu gewinnen, hinter dem m.E. Camus' Auffassung des absurden Menschen steckt:

< (...) Dazu kommt, das mit dieser Sache, die zufällig die dingliche Form dieses Romans angenommen hatte, auch andere Fakten verknüpft waren, die gewiß weniger erhaben, aber doch keineswegs zu vernachlässigen waren – so finanzielle Aussichten...>

« Hehe », erheiterte sich der Alte.

<... und die Frage meiner Zukunft, meine gesellschaftliche Stellung, um es so zu formulieren.>

«Hehehe», amüsierte sich der Alte.

<... Unversehens fand ich mich in einer ziemlich sonderbaren und –mangels Voraussicht- überraschender Lage: Ich war der Gefangene dieses zweihundertfünfzig Seiten umfassenden Haufens Papier, den ich selbst produziert hatte.>

---

<sup>36</sup> Die Hervorhebung ist meine. Die plötzliche Aufregung des Alten steht nämlich im krassen Unterschied zu seiner bisherigen Lesehaltung.

«Nun ja», sagte der Alte laut.

<... den ich selbst produziert hatte.>

«Nun ja», sagte der Alte noch einmal. (S.50)

An dieser Stelle angekommen, lohnt sich wohl, einen kleinen Exkurs über die Weltanschauung des französischen Denkers zu machen.

#### 4.1.5. CAMUS' ÄSTHETIK DES ABSURDEN ALS KULISSE

Absurd *an sich* sind für Camus weder die Welt noch der Mensch. Das Wesen des Absurden liegt vielmehr in der *Scheidung, die aus deren Vis-à-Vis entsteht*, weshalb sich *der Gemütszustand des Absurden* als ein *Widerstreit* definieren lässt, genauer: als die unüberbrückbare Kluft zwischen Wollen und Können, als der *«Zwiespalt zwischen dem Ruf des Menschen und dem irrationalen Schweigen der Welt»*.<sup>37</sup>

Lo irracional, la nostalgia humana y lo absurdo que surge de su cara a cara, he aquí los tres personajes del drama que debe terminar necesariamente con toda la lógica de que es capaz una existencia. (...)

«Es absurdo» significa: «es imposible», pero también «es contradictorio». Si veo a un hombre asaltando con un arma blanca un nido de ametralladoras, juzgaré que su acto es absurdo. Mas sólo es tal en virtud de la desproporción que existe entre su intención y la realidad que le espera, de la contradicción que puedo captar entre sus fuerzas reales y la meta que se propone. (...) la absurdidad será tanto más grande cuanto mayor sea la divergencia entre los términos de mi comparación. Hay matrimonios, desafíos, rencores, silencios, guerras y también paces absurdas. Para cada uno de ellos, la absurdidad nace de una comparación. Tengo, pues, mis motivos para decir que el sentimiento de lo absurdo no nace del simple examen de un hecho o de una impresión, sino que brota de la comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio.

---

<sup>37</sup> «Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo.» In: Albert Camus: *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial 1999. (Originaltitel: *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard 1942; Spanisch von Esther Benítez), vgl. S.42. Die 11 Hauptaufsätze dieser Essaysammlung sind unter drei Rubriken eingeteilt: *«Ein absurder Gedankengang»*, *«Der absurde Mensch»* und *«Die absurde Schöpfung»*. Der Band schließt mit einem Anhang über *«Die Hoffnung und das Absurde im Werk Franz Kafkas»*.

No está ni en el uno ni en el otro de los términos comparados. Nace de su confrontación.

En el plano de la inteligencia puedo decir, por tanto, que lo absurdo no está en el hombre (si semejante metáfora tiene un sentido), ni en el mundo, sino en su presencia común.<sup>38</sup>

Was nun den sog. *Absurden Menschen* angeht, so handelt es sich dabei nicht um einen negativen Begriff; ganz im Gegenteil: Camus plädiert geradezu dafür, dass wir alle irgendwann mal die innere Kraft gewinnen, absurd genug zu leben:

Mi razonamiento quiere ser fiel a la evidencia que lo ha despertado. Esa evidencia es lo absurdo. Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena. Kierkegaard suprime mi nostalgia y Husserl reúne ese universo. No es eso lo que yo esperaba. Se trataba de vivir y de pensar con esos desgarramientos, de saber si había que aceptar o rechazar. No puede tratarse de disfrazar la evidencia, de suprimir lo absurdo negando uno de los términos de la ecuación. Es preciso saber si se puede vivir de él o si la lógica ordena que se muera de él. (...) Cualquiera otra postura supone para el espíritu absurdo el escamoteo y el retroceso del espíritu ante lo que el espíritu pone en claro. (...) El salto no representa un peligro supremo como quisiera Kierkegaard. El peligro está por el contrario en el instante sutil que precede al salto. La honradez está en saber mantenerse en esa arista vertiginosa, y lo demás es subterfugio.<sup>39</sup>

Jetzt wird wohl langsam verständlich, warum Kertész so viel Wert auf die dichterische Darstellung des Leseakts gelegt hat: Die Konfrontation des Alten mit seiner allgegenwärtigen Vergangenheit soll m.E. jene *Scheidung* sichtbar machen, von der Camus in seiner epochenmachenden Essaysammlung spricht. Mit anderen Worten: Was dem steckengebliebenen Schriftsteller auf Seite 141 dazu verhilft, seine Schreibmaschine endlich mal herauszuholen und somit den ersten Schritt in die Welt des Schöpferischen zu tun, ist eigentlich nicht anders als das existentielle Sichbewusstwerden über die Absurdität seiner Lage. Inwiefern wir es hier mit einem

---

<sup>38</sup> Ebd., S.43ff. Bei diesem Zitat handelt sich um einen Auszug aus dem «*philosophischen Selbstmord*» (4. Aufsatz der ersten Essaysammlung).

<sup>39</sup> Ebd., vgl. «Ein absurder Gedankengang» bzw. «Der philosophische Selbstmord», S.68

Grundpfeiler Kertész' Weltanschauung zu tun haben, geht aus folgendem Eintrag ins "Galeerentagebuch" ziemlich deutlich hervor:

Schließlich und endlich läßt es sich so formulieren: ein klares Bewusstsein erzeugen. Worauf könnte es basieren? Auf einem demonstrativen Prozeß, dem Zeigen (und Vorzeigen), wie der Kampf um die Herstellung eines klaren Bewusstseins abläuft: das genügt –und nur das ist es, was genügt. Als Ergebnis wird keineswegs eine unwiderlegbare Wahrheit erwartet, nein, es besteht lediglich in der vielversprechenden Möglichkeit des Funktionieren des normalen Geistes, genauer: daß wir von dieser Möglichkeit Zeugnis geben.<sup>40</sup>

Der Augenblick des hellstichtigen Einsehens im Sinne von Camus kommt erstmals darin zum Ausdruck, dass der bisher sich selbst Entfremdete über die vergeblichen Hoffnungen seines einstigen Selbst lachen kann. Endgültig nieder aber schlägt er sich in jenem einleuchtenden "Ich", das ihm am Ende des –mittlerweile zum Roman gewordenen!- Tagebucheintrags endlich ausrutscht:

< bei diesem großen Produzieren und Konsumieren, diesem gigantischen Stoffwechsel der Welt war ich irgendwie draußen geblieben; und in diesem Augenblick begriff ich, daß sich mein Schicksal damit entschieden hatte. Ich konsumiere nicht, und ich bin nicht konsumierbar.

„Ich muß gehen“, sagte ich und erhob mich. Sie hielten mich nicht zurück. >

Und nun sitze **ich** zu Hause.

Ende, staunte der Alte.

Weiter geht's nicht.

Aber er erschien dann doch.

Zwei Jahre später.

49.000 Exemplare.

18.000 Forint. (S.133)<sup>41</sup>

Dieser abschließenden Feststellung über die Absurdität des Ganzen folgt –nach der dramaturgisch äußerst wichtigen Beschreibung eines Traums und eines Bridge-Spiels<sup>42</sup>- der *Moment der letzten Spannung* im ganz altmodischen Sinne:<sup>43</sup> die "Szene"

---

<sup>40</sup> *Galeerentagebuch*. S.314 (4. Juli 1991)

<sup>41</sup> Die Hervorhebung ist meine.

<sup>42</sup> Gemeint ist hier zum einen die Stelle, an der die Frau des Alten erzählt, was sie gerade geträumt hat, sowie auch die Beschreibung der darauffolgenden "Szene", als der Alte nämlich mit dem Lesen aufhört,



nämlich, wo der Alte *den mit «Ideen, Skizzen, Fragmente» beschrifteten Ordner* herausholt und sich dann *aus den vielen Zetteln, Heftblättern und Papierfetzen sozusagen aufs Geratewohl (...)* ein an den Rändern schon ziemlich vergilbtes *Notizblatt* herausgreift, das ihm als Ausgangspunkt für seinen neuen Roman dienen soll:

< Steinig hatte seinen Antrag auf einen Reisepaß zweimal eingereicht, und er wurde dreimal abgewiesen; offenbar war ein administrativer Fehler passiert, Steinig sah jedoch einen symbolischen Sinn in diesem Vorkommnis und beschloß damit endgültig, nun auf jeden Fall zu reisen.> (S.141)

Zwei unterschiedliche Ordner –also zwei unterschiedliche Inspirationsquellen. Doch der Schein trügt: auch diese Romanskizze geht auf eine wahre Begebenheit zurück. Daran erinnert sich der Alte noch gut, weiß aber nicht recht, was er damit anfangen soll:

Es steckt einiges drin.

Man könnte davon ausgehen.

Man kann von allem ausgehen.

Wichtig ist, wo man hinkommt.

«Wo aber kommt Steinig hin?» (S.141)

Erst mit dieser Frage beginnt der Alte wieder zu denken im kognitiven Sinne des Denkens, im Sinne einer geistigen Tätigkeit also, die zur Lösung eines Problems führen soll, auch wenn sich das anvisierte Ziel nicht gerade als “erhaben” einstufen lässt. Denn –vergessen wir es nicht- der Alte will eigentlich nichts anders als ein möglichst dickes Buch mit einem möglichst glücklichen Thema schreiben, um möglichst schnell in den Ruhestand zu kommen und keine Bücher mehr schreiben zu

---

um Bridge allein zu spielen bzw. um nicht mehr denken zu müssen. Beides –das Motiv des Traums und das des Alleinspielens- nehmen m.E. die onirische Stimmung der Binnenhandlung vorweg und tragen somit regelrecht dramatisch bzw. spannend dazu dabei, dass wir Hand in Hand mit dem Alten das Terrain der Wirklichkeit verlassen, um in die alles erlaubende Welt der Fiktion aufzubrechen: eine Welt, die genauso wie der Traum und das Spiel, auf den unbegrenzten Flug der Phantasie aufbaut, wie Freud es in seinem Aufsatz über den *Dichter und das Phantasieren* erläutert hat.

<sup>43</sup> Dabei denke ich an Gustav Freytags Lehre über die *Technik des Dramas*. Die herkömmliche Forderung nach den *fünf Teilen und drei Stellen* wird hier dadurch ja parodiert, dass der Chronist eben 141 Seiten braucht, um *Exposition, Intrige und Dénouement* von einander abzuhebeln und somit die endgültige Umkehrung der sog. «*Grundsituation*» dichterisch darzustellen.

müssen. Trotzdem: Indem das bedauernde Subjekt unserer Fuge plötzlich das Wort ergreift, scheint er doch die Gitter seines eigenen Käfigs zu sprengen, um sich schreibend zurückzugewinnen, und nähert sich somit jenem *wissenden Schöpfer*, der laut Camus die absurdeste Gestalt schlechthin verkörpert.

## 4.2. ZUM KONTRAPUNKT DES SCHÖPFERISCHEN MENSCHEN

In der Binnenhandlung von *“Fiasko”* –jenem Roman-in-Roman also, der denselben Titel trägt wie Kertész’ gesamte Überlebensfuge- gewinnt das Moment des Wiederholungszwangs makrostrukturellen Charakter. Denn um *Oglütz, die Schlucht der Lüge, ja die ganze Welt außer Kraft setzen* zu können, bürdet der nun *Sprachhandelnde* einem Helden namens Steinig die Last seiner «Pseudowirklichkeit» auf und wiederholt somit stellvertretend für Kertész die einzige Erfahrung, die ihm möglich ist, nämlich den «*Zustand des Scheiterns als menschliche Situation*».<sup>44</sup>

Kennzeichnend für die Darstellung der Steinig-Fabel ist erstmals die Tatsache, dass der textinterne Autor- genauso wie das allwissende *Camera-eye* aus der Exposition- die dritte Person wählt, um aus der Perspektive seines dichterischen Alter ego dessen absurde Geschichte zu erzählen. Da Kertész ihn aber auf Schritt und Tritt aus seinen eigenen Auszeichnungen schöpfen lässt, gewinnt das Motiv des Romanschreibens den Charakter eines neurotischen Symptoms, handelt ja der Alte im krassen Widerspruch zu jener eigentümliche Abneigung gegen alles «Autobiographisches», die sein Chronist an den Tag brachte, als er ihn beim Übersetzen eines deutschen Romans ins Ungarische beobachtete.<sup>45</sup>

Nicht von ungefähr hält Kertész während der Arbeit an *“Fiasko”* folgenden, dem Roman zugrundeliegenden Plan fest:

Mein ehtisches Wesen von meinem ästhetischen unterscheiden und das existente von dem kreativen Wesen. Der Hacken ist, daß sie sich bei mir nicht trennen lassen. Wenigstens aber wissen, daß mein kreatives Wesen trotzdem Produkt meiner Phantasie un einer ausschließlich von mir geschaffenen, sozusagen willkürlichen

---

<sup>44</sup> «Das Scheitern, das Fiasko ist heute die einzige Erfahrung, die zu erfüllen ist. (Eine Antwort darauf, warum ich meinem Roman diesen Titel gab.)», in: *Galeerentagebuch*, S.242 (23. November 1988)

<sup>45</sup> «Profiearbeit -neidete er. So muß man einen Roman schreiben, neidete er weiter: zweirangiger Stoff, sachlicher Stil, hübscht frisierte Technik, drei Schritte zurück, nichts Autobiographisches, nichts Persönliches, der Autor existiert gar nicht.», in: *Fiasko*, S.103

Vorstellung (wenn man so will: einer metaphysischen Hygiene) ist; nichts darin ist wirklich und notwendig; gerade darum bewußt auf die Beziehung des Stoffaustauschs zwischen beiden achten und in den Stunden des kreativen Wesens das Durchsickernlassen (oder wie ich es nennen soll) sorgsam steuern. **Wissen, daß das kreative Wesen dem existenten ausgeliefert ist**; es täglich für ein paar Stunden aus der Existenz herausreißen, sonst verkümmert das Bedürfnis, aus dem es sich nährt.<sup>46</sup>

Dieses *Ausgeliefertsein* am eigenen Selbst kommt zu Beginn des Romans-in-Romans darin zum Ausdruck, dass es dem Alten erst unter größter Selbstüberwindung gelingt, hinter seinem dichterischen Alter ego zu verschwinden:

Steinig war keineswegs wegen dieses Briefes verbittert; er hatte die sich selbst gestellte Aufgabe erfüllt. In dieser Hinsicht –mochten sie ihm schreiben, was sie wollten- hatte er keinerlei Zweifel mehr; und ob sein Roman den Leser erschüttere oder nicht, hielt er, Steinig, für eine belästigende und überflüssige Frage, **die ihm mir nichts, dir nichts** aufgenötigt werden sollte, obgleich sie ihn überhaupt nichts anging. (S.154)<sup>47</sup>

#### 4.2.1. ZUR FIKTIONALEN DURCHFÜHRUNG DES FUGENTHEMAS:

##### ***Der Dux und seine inneren Stimmen als thematische Leitmotive***

Wir wir wissen, heißt der Held vom «*Roman eines Schicksallosen*» Köves. Der Name bedeutet im Ungarischen so etwas wie "Stein" und wurde sowohl in der deutschen als auch in der spanischen Fassung im Original beibehalten. Bei der Übersetzung von «*Fiasko*» dagegen nahmen die entsprechenden "Autoren" unterschiedliche Wege: während György Buda und Agnes Relle sich dafür entschieden, Kertész' Alter ego "Steinig" zu nennen, nennt ihn Adan Kovacsis nach wie vor Köves. Dadurch wird zwar die intertextuelle Verwandtschaft zu seinem jüngeren Pendant im «*Roman eines Schicksallosen*» bewahrt, das Moment des versteinerten, atonalen Wesens geht aber verloren, zumal die aufklärende Fußnote des Übersetzers erst im Kapitel 4 bzw. bei Steinigs Begegnung mit dem Lust- und Drehbuchautor *Felsen* eingefügt wird, der

---

<sup>46</sup> *Galeerentagebuch*, S.196f (März 1985)

<sup>47</sup> Die Hervorhebung ist meine.

wiederum nicht so genannt wird, sondern seinen ungarischen Namen trägt: nämlich Sziklai.<sup>48</sup>

Nun, die Parallelen zwischen dem auf drei Zeitebenen porträtierten Subjekt der Rahmenerzählung und dessen jungen Alter ego in der Romaneinlage sind einfach verblüffend. Im Einzelnen darauf einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, zumal **Köves/Steinig** die Wirklichkeit als einen fernen Traum wahrnimmt, dessen Hauptgestalten nichts anders darstellen als unterschiedliche Spiegelungen seines entfremdeten Selbst. Im Folgenden werde ich also versuchen, mich auf das Moment der Ich-Spaltung zu konzentrieren oder –um einen Grundbegriff der Psychoanalyse zu verwenden- auf die sog. *Traumarbeit*, die ja dem Freud-Übersetzer ins Ungarische nicht gerade fremd sein dürfte.

So wie die Rahmenerzählung setzt die Handlung der Romaneinlage in *media res* an: Steinig kommt nämlich nach einem sechzehnständigen Flug in eine gespensterhafte Stadt an, in der er bald das halbzerstörte Budapest der Nachkriegsjahre, bald das provinzielle der 70er zu erkennen meint. Da versichert er einem teils freundlich, teils schadenfreudlich wirkenden Beamten, der ihm bezeichnenderweise wie ein «Zöllner» vorkommt, er wolle bloß einen alten Freund namens Felsen besuchen, «den weltberühmten Lustspiel- und Drehbuchautor». Nun, dieses raffinierte Spiegelspiel, das gekonnte Jonglieren mit Namen und Berufen als Identitätsträgern, bildet den Auftakt des nach wie vor ironischen Satzes, mit dem Kertész seine Überlebensfuge fortsetzen wird. Was Steinig im Grunde genommen bevorsteht, ist eine regelrechte Odyssee durch eine Zeitlandschaft, genauer: eine innere Irrfahrt in die Vergangenheit, auf der er seinen unterschiedlichen Schatten begegnen wird.<sup>49</sup>

#### 4.2.1.1. **STEINIG: Schicksalslosigkeit, Überleben des Überlebens**

*Conditio sine qua non* für dieses Vis-à-Vis mit dem eigenen Selbst ist das teils freiwillige, teils unbewusste Vergessen jenes doppelten Fiaskos, das Steinig und also

---

<sup>48</sup> Vgl. *Fiasko*. Barcelona: Acantilado 2003, S.219: „Los nombres de Köves, Sziklai y Berg, que no han sido traducidos, guardan relación con lo pétreo. Köves es «Pedroso», Sziklai, «Rocoso» y Berg, «Montaña».”

<sup>49</sup> Gemeint sind hier die Hauptcharaktere, d.h. der Pianist, Peter, Felsen, der Herr mit dem Hund und Berg.

den Alten bzw. Kertész für immer mit dem Mal der Schicksalslosigkeit gekennzeichnet hat:

Denn Steinigs Leben war da draußen, irgendwo in der Nacht oder jenseits von ihr, in der Ferne unendlicher Welten, wer weiß, womöglich bereits in einer anderen Dimension, das war nicht zu leugnen, bankrott gegangen. Wie immer es dazu gekommen war, Steinig wollte nie mehr –oder zumindest eine geraume Zeit nicht-daran auch nur denken. (...) Vielleicht hatte es bereits mit seiner Geburt anfangen – nein, vielmehr mit seinem Tod, genauer seiner Wiedergeburt; Steinig hatte nämlich seinen eigenen Tod überlebt, war zu einem gewissen Zeitpunkt, da er hätte sterben müssen, nicht gestorben, obwohl doch alles bereits dafür vorbereitet gewesen war, eine organisierte, in aller Öffentlichkeit abgesegnete, erledigte Sache, Steinig aber hatte sich geziert, dieser Anforderung Genüge zu leisten, er konnte dem in ihm wirkenden, natürlichen Lebenstrieb wie auch dem Glück, das sich ihm bot, nicht widerstehen und war auf diese Weise –jeder Vernunft zum Trotz- am Leben geblieben. **Daher trieb ihn später ständig das irgendwie quälende Gefühl des Vorläufigen um, so als würde er in einem provisorischen Versteck nur darauf warten, wegen eines Versäumnisses zur Rechenschaft gezogen zu werden; (...) Kurz, er trieb sich als Heimatloser in seinem eigenen namenlosen Leben herum, (...) bis ihn eines schönen Tages die Erleuchtung überkam.** Dies war ihm im kürzeren Teil eines mit Neonröhren erhellten, L-förmigen Ganges widerfahren (in den er infolge ganz und gar nebensächlicher Zufälligkeiten gelangt war), (...) und von dort (nachdem er seine ebenfalls zufällige Angelegenheit erledigt hatte) trat er bereits mit einer fertigen **Aufgabe** auf die Straße. **Diese Aufgabe bestand im wesentlichen –viel später, (...) wäre es Steinig sogar peinlich gewesen, das vor sich selbst einzugestehen- im Schreiben eines Romans.** (S.151ff.)<sup>50</sup>

Aus dem langen Zitat geht deutlich hervor, inwiefern die Rahmenerzählung als Hintergrundfolie für die Handlung des Roman-in-Romans dient. In diesem Fall knüpft Kertész sowohl an die ersten Beobachtungen des Chronisten an als auch an die Erinnerungen des Tagebuchschreibenden von 73 hinsichtlich jenes enigmatischen Erlebnisses, das in der textinternen Wirklichkeit den Anstoß für das Romanschreiben bildet. Man vergleiche:

---

<sup>50</sup> Auf die Bedeutung der von mir hervorgehobenen Stellen werde ich in Zusammenhang mit dem Leitmotiv der Schuld gleich eingehen.

Wie es soweit mit mir gekommen ist, weiß ich nicht. Meine Kindheit habe ich einfach vertan. (...) Später, im Alter von vierzehneinhalb Jahren, stand ich aufgrund des Zusammentreffens maßlos blödsinniger Umstände etwa eine halbe Stunde lang Auge in Auge mit dem Lauf eines feuerbereiten, auf mich gerichteten leichten Maschinengewehrs. Diese Umstände in normaler Sprache zu beschreiben ist absurd. (...).

Vermutlich ist es irgendwo zu einem Kurzschluß mit mir gekommen, zu einer Störung in dem mit meinen Erfahrungen bestehenden normalen Stoffwechselverhältnis –obwohl ich im wesentlichen nur ebensolche normal gräßlichen Erfahrungen machte wie viele andere normale Leute auch. Viele Jahre später –und vor vielen Jahren- wurde mir klar, ich mußte einen Roman schreiben. Ich wartete gerade, völlig gleichgültig, auf dem Flur irgendeiner gleichgültigen Behörde und vernahm irgendwelche gleichgültige Geräusche: Schritte. Das Ganze spielte sich in einem einzigen Augenblick ab. Diesen Augenblick wieder heraufbeschwörend –den herauszubeschwören ich ansonsten nicht in der Lage bin-, muß ich glauben, daß ich, wenn ich seine Klarheit, gewissermaßen sein Destillat in mir bewahrt hätte, das in den Händen hätte, was mich schon immer am meisten interessiert hat, den Schlüssel zu meinem Leben. Aber die Augenblicke vergehen und kehren nicht wieder. So dachte ich mir, daß ich zumindest der Eingebung dieses Augenblicks treu bleiben müßte: Ich begann einen Roman zu schreiben. Ich schrieb es und zerriß es wieder; schrieb abermals und zerriß es von neuem. So ging es über Jahre. Ich schrieb und schrieb und hörte nicht eher auf, bis ich fühlte, daß ich den mir möglichen Roman gefunden hatte. (S.26 u. S.33f.)<sup>51</sup>

Wie man sieht, ist das Hauptthema des Schreibenmüssens aufs Engste verbunden mit dem *Auschwitz-Trauma* bzw. mit dem Überleben des Überlebenden im realsozialistischen Ungarn. Am Interessantesten erscheint mir aber die Tatsache, dass dieser Themenkomplex in unmittelbarer Verbindung mit dem Schuldgefühl steht, das eine gewisse *versäumte Tat* offenbar hinterlassen hat, womit wir wohl bei der sog. "Schuld des Überlebenden" gelandet sind:

Der Überlebende ist eine Ausnahme, seine Existenz ergibt sich im Grunde genommen aus einer Betriebspanne in der Todesmaschinerie, wie Jean Améry treffend bemerkt hat. Vielleicht kann man sich deshalb so schwer damit abfinden, sich so schwer befreunden mit der exzeptionellen und regelwidrigen Existenz, die das Überleben darstellt.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> vgl. Noch die Apotheose des Erleuchtungsmotivs auf S.432-437

<sup>52</sup> Kertész, Imre: *Rede über das Jahrhundert*

Lässt der Alte das Leitmotiv der Schuld dadurch ertönen, dass er Steinig die böse Vorahnung zuschreibt, *wegen eines mit seiner KZ-Erfahrung zusammenhängenden Versäumnis zur Rechenschaft gezogen zu werden*<sup>53</sup>, so führt das bilanzierende Ich von 73 sein Schuldgefühl auf vier unterschiedliche Momente zurück: erstens auf seine Unversöhnlichkeit mit der *Unvernünftigkeit seiner Geburt* (S.111), zweitens auf die subjektiv als wirklich erlebte Mitwirkung an seiner späteren «*Dingwerdung*» (S.111f.), drittens darauf, dass er sich durch die Sisyphusarbeit an seinem Roman dermaßen von der Welt abgekapselt hatte, dass er dabei das Leben selbst vernachlässigte (S.34) und viertens auf die «*erzwungene Absurdität*» seines Schriftstellerdaseins, also darauf, dass ihn erst die negative Erfahrung des Abgewiesenseins zum Schriftsteller gemacht hatte.

Bezeichnenderweise lässt nun Kertész sein schreibendes Pendant eine Art Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit *à la Freud* ausprobieren, die verblüffende Parallele zu jenem Aufbruch in die Ferne aufweist, mit dem Thomas Manns *Tod in Venedig* ansetzt. Man vergleiche:

(...) und plötzlich wurde Steinig von einem leichtsinnigen, ergebenen, geradezu ausgelassenen Gefühl überwältigt; auf einmal war er bereit, jedes Abenteuer anzunehmen –sollte kommen, was kommen mochte, alles, was ihn mitriß, weitertrieb, in sich verschlang, wodurch sein Leben eine neue Wendung erfuhr: hatte er denn nicht gerade deswegen diese Reise unternommen?

(...) Schließlich wurde der Roman im Laufe von zehn Jahren doch fertig; Steinig hatte sich währenddessen aus der Welt verflüchtigt. (...) seine Frau war gezwungen, mit aufopfernder Arbeit ihrer beider Brot zu verdienen, Steinig sah gequält, wie sie sich nach und nach in das harte Schicksal fügte, das von ihm nicht zu ändern war; er selbst aber, sich in seinem Zimmer –um genauer zu sein, dem einzigen Zimmer seiner Wohnung- einsperrend und sich dort in die abstrakte Welt der Zeichen verlierend, vergaß gewissermaßen sogar, wie das Leben draußen überhaupt war. (...) Steinig wurde damit vollkommen offenkundig, daß er in einer Sackgasse geraten war und überdies seine Zeit unwiderbringlich vergeudet hatte. Er war des Romanschreibens endgültig überdrüssig, ja, er konnte, geradezu wie ernüchtert von einem zehn Jahre andauernden ununterbrochenen Rausch, mit klarem Kopf nicht mehr begreifen, wie er sich überhaupt einem derart unsinnigen Unterfangen hatte verschreiben können. Wenn

---

<sup>53</sup> vgl. Die Rekonstruktion des Alptraums, mit dem das 2. Kapitel der Romaneinlage ansetzt: «Steinig wurde von einer sonderbaren Beklommenheit, dem Gefühl eines Versäumnisses, ergriffen: Irgendwo war er schon mal zum Abzählen gerufen worden, irgendwo fehlte er –sein schrill ertönender Name würde Schweigen zur Antwort haben, das nicht wieder gutzumachen war.» (S.167)

er wenigstens den Grund dafür wüßte, dann –so empfand es Steinig zumindest- könnte er ein wenig Trost in der Notwendigkeit finden. (...) Wie jedermann hatte natürlich auch er schon gehört, daß es angeblich das Talent ist, das jemanden auf die Bann des Romanschreibens drängt. Doch für Steinig enthielt dieser Ausdruck nichts Greifbares. (...) Der Fehler mußte –meinte Steinig- anderswo stecken, irgendwo tiefer, in ihm, seinen Lebensumständen, in seiner Vergangenheit, wer weiß, womöglich in seinem Charakter: in allem, was mit ihm geschehen war, der gesamten Entwicklung seines Lebens, welcher er nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Könnte er es doch wenigstens wiederholen –träumte Steinig-, von vorn beginnen, dann würde sich alles anders fügen; nun wüßte er schon, wo zu korrigieren, was in eine andere Richtung zu wenden wäre. All das, das wußte er wohl, war natürlich unmöglich; an diesem Punkt hatte er sich für die Reise entschieden. Nicht, daß er seine Frau, sein Zuhause, seine Heimat im Stich lassen wollte, aber er hatte das Gefühl, neue Impulse zu brauchen, in fremde Quellen tauchen zu müssen, um sich zu erfrischen; er sehnte sich in die Ferne, um sich selbst näher zu kommen, um all das Alte verwerfen und von etwas Neuem Besitz ergreifen zu können –kurz, um sich selbst zu finden, um auf neuem Boden ein neues Leben anzufangen. (vgl. S.151-159)

#### 4.2.1.2. DER PIANIST AUS DEM «STRAHLENDEN STERN»: Defätismus

Durch das Untertauchen in Lethes Reich befreit sich Steinig nur scheinbar von seinem Lebensballast, wird er ja im Traum von existentiellen Ängsten heimgesucht, die sowohl dem Verfolgungswahn des Tagebuchschreibenden als auch dem neurotischen Misstrauen des Alten ähneln.<sup>54</sup>

Ein weiteres Verwandtschaftsmerkmal zum Alten besteht darin, dass dem Neugeborenen das Zeitgefühl und somit der Wirklichkeitssinn abhanden gekommen sind. Zwar stehen all seine Erlebnisse im Zeichen «*einer sonderbaren Gewissheit, als führe ihn die Erinnerung oder die Reiseerfahrung*» (S.172). Doch immer wieder *ertappt er sich bei irgend etwas*, das ihn als Hauptschauspieler eines fremdartigen, zugleich aber wohlbekanntem Films erscheinen lässt.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> vgl. Steinigs Alptraum (S.158ff.) mit der ersten expliziten Exponierung des Verfolgungswahnmotivs in der Rahmenerzählung (S.37f.); was den steckengebliebenen Alten angeht, vgl. das einleuchtende, immer wiederkehrende Interaktionsschemata mit seiner Frau: „*Hat jemand nach mir gefragt?*» / *«Wer soll denn nach dir fragen?»* / *«Stimmt, räumte der Alte ein.»* (S.44 u. S.58)

<sup>55</sup> Für uns Zuschauer handelt es sich dabei um einen regelrechten Strickfilm, ja um eine Art Comicstrip; man vergleiche etwa folgenden Auszug aus einem seiner Gespräche mit dem Pianisten vom vom



Interessant dabei ist vor allem, dass der sich selbst entfremdete Held zwischen zwei gegensätzlichen Neigungen hin und her schwankt. Gemeint ist hier zum einen seine wohlerzogene, aus der Kindheit mitgeschleppte Höflichkeit, zum anderen jener jahrelang angestauter Lebenstrieb, der ihn vor vielen Jahren bzw. *jeder Vernunft zum Trotz am Leben* hielt.

Steinigs Zerrissenheit zwischen höflicher Anpassung und triebhafter Auflehnung kommt erstmals im Umgang mit dem *Flughafenzöllner* zum Ausdruck und erreicht deren Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit jenem «*Riesen*», der nachts im Park schläft, damit man ihn *im Morgengrauen nicht aus seinem Bett zerrt wie eine Ratte*. Diese *dicke Gestalt mit Mondgesicht* stellt nicht anders dar als einen der vielen Schatten, die Steinigs verschwommenes Ich unterwegs werfen wird.<sup>56</sup>

Aus seinem zweiten Traum kaum erwacht, empfindet der Schicksallose den logischen Diskurs seines gemütlichen Gesprächspartners geradezu als Balsam. Von der «*wundervollen Last der Selbstverantwortung*» befreit, lässt er sich «*wie ein Kind*» bevormunden und schämt sich sogar seiner «*anscheinend schweren Auffassungsgabe*». Doch als er die *Lethargie des Besiegten* durchschaut, lässt ihn der Alte «*Farbe bekennen*». Man vergleiche hierzu erstmals die Szene, in der Steinigs Drang zur Gehorsamkeit und somit Kertész' Versuch, das Wesen des *verführten Denkens* in Milosz' Sinne darzustellen, am deutlichsten zutage tritt:

Steinig (...) hatte das Gefühl, daß man ihn jetzt wovon auch immer hätte überzeugen können, wenn man ihm nur genügend Geduld oder Hartnäckigkeit entgegenbrächte.

«Setz dich noch ein bißchen», fuhr der Pianist fort. «Schau, (...) am Flaschenboden gluckert noch ein wenig; das bring dich zu dir», und Steinig gehorchte wieder, wie schon so oft in den vergangenen Stunden. Von diesen Stunden war Steinig nur noch der verschwommene Eindruck eines Kampfes geblieben, an dem er selbst wohl beteiligt, dessen Gegenstand er vor allem gewesen war; ein Gegenstand, den er seinem Gegner lieber rasch überraschen hatte, als darum zu streiten, da er ihm –wie Steinig es empfand- jetzt nur lästig war. (S.168f.)

Als der Musiker von der Zwickmühle erzählt, in die er durch die unüberbrückbare Kluft zwischen Dürfen und Sollen geraten ist, hat Steinig das Gefühl,

---

*Strahlenden Stern*: „«*Ich tue, als wüßtest du es nicht, dabei kommst du ja regelmäßig zu uns*», sagte er. / «*Sicher*», beeilte sich Steinig, ihm beizupflichten.“

<sup>56</sup> Im Spiegel des zwiespältigen Verhältnisses des Dichters zu seinem Vater lässt sich in der gemütlichen Figur des defätistischen «*Riesen*» auch eine Vater-Imago sehen. Vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.58-69

«*interessante Dinge zu erfahren*», die ihm «*nicht ganz fremd*» sind, auch wenn er sie in seiner vollen Tragweite nicht verstehen kann. Bei seiner ersten Wahlverwandschaft handelt sich nämlich um einen Menschen, der innerlich zerrissen ist zwischen der stillschweigender Forderung, die Zensur eines Gewaltssystems zu akzeptieren, und seinem Pflichtbewusstsein als aufrichtiger Künstler. Konkret geht es hier um seinen Gewissenskonflikt hinsichtlich jener vielgefragten «*heiklen Nummern*», die zwar nicht verboten, auf der Praxis aber unerwünscht sind, weshalb es nicht ratsam sei, sie zu spielen: um in einem auf Gewalt und Terror aufbauenden System zu überleben, müsse er also so tun, als ob er sie gar nicht kenne, was aber «*seinen Namen beschmützen*» würde.

Was nun den jungen Steinig angeht, so kann er mit dem Ehrenbegriff des *gegen sich selbst arbeitenden Künstlers* gar nichts anfangen. Dessen Defätismus setzt er also jenes menschliche Anrecht auf Glück entgegen, das wir bereits aus dem «*Roman eines Schicksallosen*» kennen, hier aber vor der Kulisse des Stalinismus zutage tritt:

Der Pianist lächelte stumm –es war das Lächeln eines Mannes, der viel weiß, mehr, als daß er sein Wissen für mitteilbar halten könnte. Und wie durch dieses Lächeln ausgelöst, brach es aus Steinig heraus. **«Leben wir denn nur, um nicht als Fracht auf so einen Wagen geladen zu werden?»**

«Ja», nickte der Pianist und täschelte, als wolle er ihn beruhigen, leicht Steinigs Nacken. «Und dann landest du doch darauf. Wenn du Glück hast», ergänzte er seine Worte mit einem Gesicht, das Steinig als böswillig, wenn nicht gar feindlich empfand, «kommst du nach hinten.»

**«Ich will dieses Glück nicht», sagte Steinig, (...) ihr alle hier irrt euch. Ihr tut so, als gäbe es nur Bänke und solche Lastwagen... Dabei gibt es auch anderes...»**

«Was denn?»

**«Ich weiß nicht»** (...) «Etwas außerhalb von alledem. Oder zumindest anderswo. Etwas», er stieß plötzlich auf ein Wort, das ihn sichtlich erfreute, **«etwas, das unberührt ist.»**

«Und was soll das sein?» (...)

**«Ich weiß es nicht, das ist es gerade, daß ich es nicht weiß», sagte Steinig. «Aber ich werde danach suchen»,** setzte er rasch hinzu und offensichtlich ganz unwillkürlich, denn es schien, als wäre er von dem, was er gesagt hatte, am meisten überrascht. «Ja», wiederholte er, als wolle er nur den Pianisten überzeugen, oder vielleicht auch sich selbst, **«ich bin hier, um es zu finden.»** (S.187f.)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Die Hervorhebungen sind meine.

Der zwiespältige «Riese» heißt im Grunde genommen Winzig und gibt im Laufe des Romans seinen Kampf auf. Irgendwann mal wird er dann tatsächlich verschleppt bzw. zur sog. «*Feldarbeit*» abtransportiert, wobei er gegen Ende des Romans bzw. im Zuge *gewisser Veränderungen* entlassen wird. (vgl. S.269)

#### 4.2.1.3. PETER: Lebenslüge, Hass, Scheitern, Selbstmord

Von den «*Flughafenzöllnern*» bekommt Steinig eine Wohnadresse in einer Nebenstraße, in der sofort jene «*Schlucht der Lügen*» erkennbar wird, die der Alte mitsamt seine Nachbarin *Oglütz* außer Kraft setzen wollte:

Aus der Schlucht der Lügen bricht sich Heulen, Wimmern, Quietschen, Rumpeln, Wehklagen und hemmungsloses Grölen seinen Weg nach oben, wie vom Grund eines brodelnden Kessels, durch Schwaden mal schwarzer, mal nur grauer, nach Einbruch der Dunkelheit (...) allenfalls noch träger bläulicher Gase hindurch (...). Die von Norden nach Süden (oder Süden nach Norden) verlaufende Straße wird von kaum mehr als zehn bis fünfzehn Häusern gesäumt, und doch hat dieser verhältnismäßig kleinen Anzahl von Häusern eine ganze Geschichtsepoche ihren ihren Stempel aufgedrückt, (...)

Auf den mittleren Teil der östlichen Straßenseite entfiel die erste Hälfte der vierziger Jahre.

Diese Jahre waren vom Krieg, den Bauarbeiten von schnellen Investitionen und einer sowohl damit als auch mit einer durch kriegsbedingten Materialmangel einhergehenden Pfuscherei geprägt. (S.10f.)<sup>58</sup>

Das Leitmotiv der *schwindelerregenden Lebenslüge* wird nun von einem hasserfüllten Vierzehnjährigen wieder aufgegriffen und im Zeichen des *Auschwitz-Traumas* kontrapunktisch fortgesetzt. Nicht von ungefähr heißt der versteinerte Vaterlose, um den sich alles dreht, Peter. Sein Name steht nämlich für Steinigs angestaute Lebenswut, genauer: für das gefährliche Moment des ständig erwägten, immer wieder aufgeschobenen Selbstmords als defätistische *Revolte gegen sich selbst*.

---

<sup>58</sup> vgl. die spiegelhafte Beschreibung von Steinigs Wohnverhältnissen auf S.188-195

Wie der vierzehnjährige Überlebende aus dem «*Roman eines Schicksallosen*» versucht Peter die beschämende Lüge zu entlarven, auf die Kertész mit Anklängen an Kafka und Nietzsche den *Zivilisationsbruch Auschwitz* zurückführt. Sein ihn zerfressender Lebenshass richtet sich nämlich nach wie vor gegen die Spießbürgerlichkeit einer angsterfüllten Mutter, die die graue Wahrheit mit euphemistischen Begriffen vertuscht, statt ihr radikal ins Auge zu schauen:<sup>59</sup>

Recht und Wahrheit sind nicht mehr universal. (...) Für sich selbst eintreten: das ist das Schwerste und war es schon immer. Eben davor flieht der Moralist. Unsere Epoche fördert das Fortbestehen des Individuums nicht: Es ist leichter, sich welterlösenden Ideen hinzugeben, als auf der eigenen, einzigartigen und unwiederholbaren Existenz zu beharren. Statt *der* Wahrheit unsere eigene Wahrheit zu wählen.<sup>60</sup>

Für Peters «*Lebensentwurf*», nämlich eines Tages Schachweltmeister zu werden, um endlich mal «*aus der Scheiße raus*» zu können (S.236), kann seine farbenblinde Mutter kein Verständnis aufbringen. Sein tägliches, geradezu zwanghaftes Training betrachtet sie bloß als kindliches «*Steckenpferd*», wo es beim Schiffbrüchigen eben ums reine Überleben geht. Gewissermaßen ähnelt der Junge mit seinen Wutausbrüchen dem ständig um sich herum schimpfenden Alten aus der Rahmenerzählung, der ja seine primitive Mutter nicht aushalten konnte (vgl. S.116ff.); von ihm trennt ihn aber der entscheidende Umstand, dass ihm der Lebenstrieb noch nicht abhanden gekommen ist. Trotzdem: Das radikale Spiel um Erfolg als «*den einzigen Ausweg*» (S.240) scheitert gegen Ende des Romans unwiderruflich: auf die Möglichkeit des Verlierens nicht gefasst, legt Kertész' Alter ego Hand auf sich selbst.

Spätestens mit dieser Wendung gewinnt der Roman-in-Roman und somit die gesamte Fuge die Funktion eines Überlebensinstruments, wie es durch folgende Einträge ins «*Galeerentagebuch*» bestätigt wird:

Begabung, Genialität usw.: dummes Gefasel; Kreativität ist nicht irgendeine Gottesgabe, sondern eine vitale Funktion, ein Mittel, um am Leben zu bleiben. (März 1985, S.197)

Und noch am 15. Dezember 1990, kurz vor der Veröffentlichung des *Kaddisch*:

---

<sup>59</sup> «Kafka ist das Vorbild für jede radikale Kunst: den Weg angewidert bis zu Ende gehen. Dieser Widerwille bedeutet Ablehnung von Selbstbetrug (von Schönheit) und Verurteilung von Konformismus, der Ausschmückung des Bewusstseins in Kleinbürgerart (Lobpreisung des Eigentums und der Mythos von Seelentiefe)», in: *Galeerentagebuch*, S.39f.

<sup>60</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.88

Ein Satz Ciorans, für dessen Wahrheit ich mit meinem Leben bürgte: «Jedes Buch ist ein aufgeschobener Selbstmord.» (S.300)

Mit Paul Celan wird der Dichter in seinem «*Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*» (1990) an dieses Leitmotiv seiner Lebenssymphonie expliziter anschließen, um es dann mit Anklängen an Camus, Cioran und Milosz in der Apotheose von «*Liquidation*» (2003) zu Ende zu führen. Man vergleiche hierzu «*die freien Versen*», mit denen der Selbstmörder Bé aus Kertész letzten Roman versucht, «*in der Art von Peter Weiss oder eher noch Thomas Bernhard*» sein unheimliches Theaterstück zu beenden:

Sterben ist einfach  
Das Leben ist ein einziges Konzentrationslager  
von Gott für die Menschen auf Erde errichtet  
vom Menschen für die Menschen  
zum Vernichtungslager umgebaut  
Sich selbst umzubringen ist gleichviel wie  
die Wache überlisten  
fliehen desertieren  
den Zurückgebliebenen eine Nase drehen  
In diesem großen Lebenslager  
in dieser elenden Welt  
des Weder-Ein-Noch-Aus  
Weder-Vor-Noch-Zurück suspendierten Lebens  
in der wir vergreisen  
ohne daß die Zeit vergeht  
habe ich gelernt  
Rebellion ist  
AM LEBEN BLEIBEN  
der große Ungehorsam  
unser Leben zu Ende leben  
zugleich auch die große Demut

die wir uns schuldig sind  
Das einzige würdige Selbstmordinstrument  
ist das Leben  
Sich selbst umzubringen ist gleichviel wie  
das Leben fortsetzen. (Liquidation, S.65f)

#### 4.2.1.4. FELSSEN: Lebensfreude, Solidarität, Erfolg, Auswanderung

Von Felsen war anfangs schon die Rede. Er ist nämlich der berühmte Lustspiel- und Drehbuchautor, den Steinig zu besuchen plante. Nun, in diesem nach wie vor zwiespältigen Alter ego des Romanhelden sucht sich der Dichter m.E. mit seinem potentiellen Ich zu versöhnen. Felsen ist nämlich ein humorvoller Picaro, der vom gefeuerten Journalisten zum Feuerwehrmann avanciert (S.267), um am Ende des Romans in den Zug der freiheitsversprechenden «*Veränderungen*» einzusteigen und das Land der Überflüssigen endgültig zu verlassen. Er ist aber auch der treue Freund, der im Umgang mit der gesichtslosen Behörde immer «*ein Wörtchen zu reden*» hat (S.392), und dem Steinig letzten Endes jene «*beschämende Solidarität*» zu verdanken hat, von der Kertész im *Dossier K.* sagt, sie sei an *Wendepunkten seines Lebens manchmal fast wie ein Memento in Erscheinung getreten*.<sup>61</sup> Von seinem fiktiven Interviewer gefragt, warum er denn eine hilfreiche Geste als «*beschämende Solidarität*» betrachte, antwortet der KZ-Überlebender:

Weil sie dir unverdient zuteilt wird und dich schutzlos macht. Es ist immer verwirrend, wenn die Weltordnung ins Wanken kommt. / Was nennst du Weltordnung? / Den Zauber des alltäglichen Bösen.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S. 123ff. Genauso wie Steinig arbeitete Kertész in den 50er Jahren bzw. «im ununterbrochenen Rausch koeranischer Siege» in einer Fabrik, der er erst durch die Mitwirkung des Produktionsjournalisten Nándi Ordas entkommen konnte, um es daraufhin bis zum Angestellten bei der Presseabteilung des Ministeriums für Hüttenwesen und Maschinenbau hoch zu bringen.

<sup>62</sup> Ebd., S.123. Auch hier haben wir es mit dem Leitmotiv des gesamten Werks zu tun, das sowohl im «*Roman eines Schicksallosen*» als auch im «*Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*» thematisiert wird.

#### 4.2.1.5. «MORGENDLICHES INTERMEZZO»<sup>63</sup>: der Herr mit dem Hund

Nach und nach, mit der Absurdität des Staatstotalitarismus ständig konfrontiert, scheint sich unser unbeholfener *Winnentoo* ein gewisses Anrecht auf Selbstbestimmung zu erorbern. So erntet er im Umgang mit der «Masse», d.h. in der primitiven Interaktion mit jenen gleichförmigen Stimmen der Behörde, die sich wie ein einziger, allgegenwärtiger, alles kontrollierender Zöllner gebärden, verschiedene «Siege» (S.200-218). Doch spätestens im Kapitel 5 stellt sich deutlich heraus, dass sein erhabenes Plädoyer für das «*Unberührte*» im grauen Nichts verpufft ist. Erneut ist also Kertész gelungen, was er bereits in seinem Erstling mit anderen Mitteln "ausprobiert" hatte, nämlich: die *Biegbarkeit der menschlichen Natur* unter dem Joch der Totalität langsam zu entlarven, damit sein Alter ego zum Schluss die *Erfahrung der «chemisch reinen Tat» machen kann*, um sie dann konstruktiv zu verwerten.<sup>64</sup> Auf diesen *Kulminationspunkt* des Romans werde ich gleich eingehen. Hier soll lediglich hervorgehoben werden, inwiefern Kertész' Themenführung in einer Art assoziierenden Crescendos verläuft.

Wie Milosz' und Borowskis Helden scheint Steinig jenem *verführten Denken* preisgegeben zu sein, das den Menschen *in der restlosen Auslieferung an den Zufall zum Exilanten im Unernst* degradiert:

In einem gewissen Sinn habe ich auch in jenen Jahren in einer Art Kindheit gelebt. Diktaturen machen den Menschen zum Kind, insofern, als sie keine existentielle Entscheidung erlauben und dich damit der wundervollen Bürde der Verantwortung für dich selbst berauben. Ich lebte damals in einer Welt unkontrollierbarer Phantasien, in vollkommener Absurdität, ich war ein Exilant im Unernst. (...) Ich setzte mich in eins mit jemand, der vom Zufall hin und her geworfen wurde wie eine Nußschale auf dem tosenden Meer, und glaubte, das sei ich. Wobei ich mich nur auf die physische Erscheinung einließ und mit einer äußerst unsicheren Person identisch zu sein glaubte, die ich überhaupt nicht kannte und die mir daher ständig Überraschungen bereitete. (...) Ein gefährlicher Zustand.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Kertész selbst hat den fünften Kapitel der Romaneinlage so betitelt.

<sup>64</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.147: «Nach meinen Erfahrungen in Lagern und Diktaturen ist die *Biegbarkeit der menschlichen Natur unermesslich.*»

<sup>65</sup> Ebd., S.133f. Kertész versucht hier, sein Lebensgefühl Anfang der 50er Jahre –d.h. in der erzählten Zeit der Romaneinlage- heraufzubeschwören.

Dass Kertész' Alter ego unterwegs zum Öl im Getrieb wird, schlägt sich spätestens in jenem nicht gerade heiteren «*Intermezzo*» nieder, als er «*im Morgengrauen*» der Verschleppung des «*Herrn mit dem Hund*» beiwohnt, ohne irgendwas dagegen zu unternehmen.

Zum Zeitpunkt dieser Schlüsselszene ist Steinig bereits ein «*gefeuerter Journalist*», der sich als Maschinenschlosser in einer Eisenfabrik verdingt, um abends in der «*Südsee*» unterzutauchen wie einst J. Roth in die Berliner Kaschemmennächte.<sup>66</sup> Im *unbeschwerten Wellenspiel* jener verwahrlosten Kneipe, in der ehemalige Künstler und Journalisten seine gemeinsame Überflüssigkeit solidarisch zu büßen scheinen, glaubt sich der Held der *kaum noch weiter zu schleppenden Last seines Selbst* entledigen zu können, während draußen die Absurdität des Gesetzes ihren Gang geht.

Genauso wie beim Alten stützt sich Steinigs Identität auf dem leitmotivischen Moment der erzwungenen Überflüssigkeit: wurde jenem durch die schriftliche Ablehnung seines Erstlings die Schriftstellerrolle auferlegt, so wird Steinig erst durch die im Kapitel 3 thematisierte «*Kündigung*» zum Journalisten:

dieser Brief machte ihn zum Journalisten, genauer, zu einem Journalisten, dem gekündigt worden war: diese Spur mußte er aufnehmen. (S.199)

Auf dem Seil seiner negativ geschmiedeten Identität tanzend, verliert der Reisende seine ursprünglichen Ziele völlig aus den Augen: verduzt steht er da, als ihn der Barpianist nach zig Jahren an seine anvisierte Fahndung nach dem «*Unberührten*» erinnert; und als er Felsen begegnet, «*durchzuckt ihn kaum mehr als eine unbestimmte Erinnerung in einer Welt, in der die Unbestimmtheit der Erinnerung jener der Gegenwart gleichkommt.*» (S.222)

Nun, Kertész' Darstellung der stillen Gewalttat, in dem sich sein funktionaler Held plötzlich verstrickt, spricht Bände. Es lohnt sich also wieder, großzügig zu zitieren:

jetzt zogen zwei weitere Männer seine Aufmerksamkeit auf sich. Sie kamen hinter dem Alten her, aber sie waren jung, auch sie trugen jeweils einen Koffer in der Hand, zweifellos nicht ihren eigenen, sondern den des Alten (...) offensichtlich halfen sie ihm, sie bildeten eine zusammengehörige Gruppe, Steinig hätte sie sogar für die

---

<sup>66</sup> vgl. "Asyle: Nächte in Kaschemmen", in: Michael Bienert (Hg.): *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, S.93-101; *Fiasko*, S.222-230: «*alles in allem ein herunterkommendes Restaurant und Kaffehaus, das Bild einer Spielhölle und eines Tagesasyls in einem abgebend.*»



Gepäckträger des Alten halten können, **natürlich** nur, wenn er nicht ihre Uniformen, ihre Pistolentaschen gesehen hätte.

Dafür daß Steinig, als habe er nichts gesehen oder um seinen Gefühlen doch noch irgendwie Ausdruck zu verleihen, unter mißbilligenden Kopfschütteln hätte vor ihnen die Treppe hinuntereilen können, war es schon zu spät; auch in die Wohnung konnte er nicht mehr zurückspringen, das hätte Steinig, dieser Gedanke tauchte flüchtig in ihm auf, in gewissem Sinne –und ein treffenderes Wort fiel ihm in der Eile nicht ein– als ungehörig empfunden, **und natürlich** trug auch die lähmende Wirkung der Überraschung dazu bei, daß er reglos stehenblieb, wo er gerade war.

Der Alte (...) sagte einerseits wie zur Erklärung, andererseits vielleicht ein bißchen –obwohl das wahrscheinlich nur Steinig so schien– zu seiner Rechtfertigung, aber zugleich auch, als rief er Steinig gewissermaßen als Zeugen für seinen Fall an, mit seiner hohlen Stimme, die jetzt noch weniger klangvoll war als sonst:

«So stehen wir also, Herr Steinig.»

Steinig wollte gerade etwas fragen –er wußte natürlich nicht, was, denn hier war keine Frage mehr angebracht, er hätte dem Alten höchstens noch viel Glück wünschen können, wenn das nicht schon unmöglich geklungen hätte, bevor er es überhaupt aussprechen konnte, doch statt seiner unterbrach einer der Zöllner die Stille, Steinig hatte sich seine Worte genau gemerkt, nur so viel, daß der Alte hier «nicht herumstehen», sondern sich endlich «in Bewegung setzen» solle. Sogar seien freie Hand erhob sich, und Steinig erschreck jetzt wirklich: daß er womöglich ohnmächtiger Augenzeuge einer Gewalttat werden sollte, was –Steinig hatte in diesem Moment zumindest das Gefühl– schon weit über seine Kräfte gehen würde.

(...) die Zöllner schienen ungeduldig –vielleicht befürchteten sie, das Gekläff könnte die Leute noch aus ihren Wohnungen locken, außerdem war es wahrscheinlich auch nicht ganz vorschriftsmäßig, daß sie wie Diener dem Alten seine Koffer hinterherschleppten: vermutlich hatte nur die Eile sie dazu veranlaßt, wer konnte schon wissen, was für eine Nacht, wieviel Arbeit sie bereits hinter sich hatten und von wem wiederum sie zur Eile angetrieben wurden–, mit einer Gereiztheit, die sich durch Steinigs Gegenwart und die damit erzwungene Tatenlosigkeit nur noch zu steigern schien, herrschte jetzt der zweite Zöllner den Alten an, es sei ihm verboten, sich zu unterhalten; der erste hingegen, als wollte er dem Nachdruck verleihen, wandte sich an Steinig:

«Wer sind Sie?», und Steinig zuckte ein wenig zusammen: plötzlich überkam ihn das schwankende, daß seine Unvorsichtigkeit auch ihn selbst noch ins Unglück

stürzen konnte, wenngleich er nicht wußte, was für eine Unvorsichtigkeit er begangen hatte, abgesehen von dem Umstand **natürlich**, daß er da war.

Und als hätte sein Ärger über diese Einschüchterung schließlich sogar die Angst überwunden, schleuderte er dem Zöllner entgegen, wobei er selbst nicht wußte, ob er angriff oder sich verteidigte oder einfach nur die reine Wahrheit sagte:

«Wer sollte ich schon sein? Niemand!» Er hätte fast hinzugefügt: es war der reine Zufall, daß er gerade jetzt aus der Tür getreten war, doch dies –obwohl es im übrigen völlig der Wahrheit entsprach– hätte er aus irgendeinem nebulösen Grund geradezu als Verrat an dem Alten empfunden: als wollte er damit sagen, daß ihn –Steinig– das Ganze überhaupt nichts anging, was andererseits auch wieder richtig war, **natürlich**.

So sagte er also:

«Ich bin Steinig.» Und mit einer gewissen vorwurfsvollen Spitze warf er noch ein: «Arbeiter». (...)

Steinig –aber möglicherweise trieb nur seine strapazierte Phantasie ihr Spiel mit ihm– vermeinte das leise Knacken sich im Schloß drehender Schlüssel, das vorsichtige Klirren sich schließender Fenster auszumachen, bis er von der Straße her den dumpfen Aufprall der Koffer hörte, wie sie auf eine Ladefläche geschleudert wurden; dann heulte der Motor eines Lastwagens auf, und Steinig konnte endlich die Treppe hinunterhuschen und aus dem Tor schleichen, vorsichtig, damit ihn nicht etwa der Hausmeister bemerkte und am Ende noch meinte, daß er womöglich etwas gesehen hatte. (S.270-274).

**Natürlich...** In der *exilierten Sprache der Schicksalslosigkeit* steht dieses Wörtchen für die spießbürgerliche Farbenblindheit der *Katastrophe* gegenüber und taucht dementsprechend immer wieder auf im Diskurs des vierzehnjährigen Köves, der Steinig nun mal war.<sup>67</sup> Wie einst im «*Roman eines Schicksallosen*» wird hier also erneut geschildert, inwiefern *Überleben und Kollaboration* Hand in Hand gehen:

Ich weiß nicht, wann mir zum ersten Mal der Gedanke kam, daß irgendein schrecklicher Irrtum, eine teuflische Ironie in der Weltordnung am Werk sein muß, während du sie als geordnetes, normales Leben erlebst, und dieser schreckliche Irrtum ist die Kultur selbst, das Ideengebäude, die Sprache und die Begriffe, die vor dir verbergen, daß du schon längst ein wie geschmiert funktionierender Bestandteil der zu deiner eigenen

---

<sup>67</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.25f.

Vernichtung geschaffenen Maschinerie bist. Das Geheimnis des Überlebens ist die Kollaboration, doch dies einzugestehen fällt als derartige Schande auf dich zurück, daß du es, statt sie auf dich zu nehmen, lieber läßt.<sup>68</sup>

Wie der biblische Peter erliegt Steinig der Versuchung der Verneinung, um sich dann bloß als «Arbeiter» zu identifizieren. Somit wird er zum grotesken Komplizen jenes uniformierten Trios, das so stark an die «dreiköpfige, sechshändige Maschine» vom Flughafenverhör erinnert. Genauso wie die unsichtbaren, tatenlosen Nachbarn im Treppenhaus macht er sich am Nicht-Sehen-Wollen bzw. am Nicht-Reagieren schuldig, wobei sich diese Szene m.E. keineswegs in ein moralisierendes Urteil erschöpft. Vielmehr lässt sie sich als der Versuch auffassen, das Wesen der Gewalt möglichst glaubwürdig und wirklichkeitsnah darzustellen. Irgendwie scheint uns hier der Alte bzw. Kertész selbst, jenes Beispiel für die ästhetische Vermittelbarkeit von Gewalt vorzulegen, nach dem sein einstiges Selbst, nämlich der Tagebuchschriftsteller von 73, vergeblich gesucht hatte. Im Unterschied zum Tagebuch wird hier jedoch nicht die Gewalttat in den Vordergrund gestellt, sondern eben der psychologische Zusammenhang, nämlich jener *Zauber des alltäglichen Bösen*, der die *versäumte Tat* überhaupt ermöglicht. Nicht von ungefähr setzt das darauffolgende Kapitel damit an, dass der sich selbst Entfremdete seine **schuldbeladene Sprachlosigkeit** mit in die Arbeit hinschleppt:

Steinig hätte in diesem Moment einfach nicht sagen können, wer etwas dafür konnte, daß er zu spät gekommen war: (...) Aber noch schwerer wog der Umstand, daß Steinig das Gefühl hatte, seine Argumente nicht vortragen zu können, er wäre einfach nicht fähig gewesen, dem Oberpförtner zu erzählen, was am Morgen vorgefallen war, zumindest nicht so, wie es sich ereignet hatte – hier, am Schreibtisch des Oberpförtners, wo ihn alles zum Stichhaltigen und Vernünftigen zwang, hatte Steinig plötzlich den Eindruck, daß diese Geschichte einfach nicht erzählbar war. Wenn er sie dennoch vortrug, würde er sich wahrscheinlich darin verwickeln, wäre zu allerlei ausweichenden Antworten gezwungen, in deren Verlauf seine Gefühle zutage träten- diese Gefühle kamen Steinig so vor, als wären es gar nicht seine und als würden sie ihn, wie niederträchtiges Gesindel, nur bedrängen, um ihn zu ihrem Mittäter zu machen, wo doch Steinig natürlich in keiner Weise schuldig war, einzig und allein daran, daß er zu spät gekommen war-, so sagte er schließlich nur:

«Ich bin in ein Verkehrshindernis geraten» (S.276f)

---

<sup>68</sup> Ebd., S.76f

Das Moment des «*Verkehrshindernis*» fungiert hier als Leitmotiv. Denn auch in der Rahmenerzählung bildete ein Verkehrsvorfall den Antoß dafür, dass das schutzlose Ich aus dem Tagebuch seine Sprachlosigkeit essayistisch zu bewältigen versuchte.

#### 4.2.1.6.      **BERG:      Gnade, « *die chemisch reine Tat* », Wahnsinn**

Zu den Hauptstimmen in *Fiasko* gehören nicht nur der Pianist, Peter, Felsen und der Herr mit dem Hund, sondern vor allem auch *Berg*, jene rätselhafte Gestalt, die zum Schluss in Wahnsinn verfällt, und von der Kertész im *Dossier K* sagt, er habe mit ihr «*ein imaginables Bild des aus dem ersten Teil bekannten Alten*» schaffen wollen, wobei hier nicht nur der Lesende gemeint ist, sondern in erster Linie sein einstiges Selbst, d.h. der bilanzierende Tagebuchschreibende, der im Sommer 73 über die Vermittelbarkeit des Unsagbaren vergeblich theorisierte.

Das Steinig-Fels-Berg-Trio verbindet erstmals das Leitmotiv der Überflüssigkeit als Daseinform, ist ihnen ja in einem Staatssystem, das seine Macht auf dem Produktionswert seiner Untertanen gründet, ohne Weiteres gekündigt worden. Berg ist aber der einzige, der unter diesem Zustand leidet. Steinig lernt ihn bezeichnenderweise durch seine Freundin Aliz kennen, die genauso wie die namenlose Frau des Alten in der *Südsee* kellnert, um das Brot für sie beide zu verdienen. Sie ist es nämlich, die den mittlerweile zum Redakteur beim Produktionsministerium avancierten Romanhelden dazu überredet, den lebensmüden Berg irgendwie hoch zu stimmen.

Nun, von dieser unheimlichen, doch altvertrauten Stimme wird der *Dux* unserer Fuge geradezu fasziniert. Steinigs Aufmerksamkeit fesselt erstmals der seltsame Umstand, dass Berg stundenlang vor seinen verlockenden «*Petit fours*» sitzen kann, ohne kein einziges Mal zuzugreifen (S.256). Was diese einleuchtende Geste der Enthaltbarkeit eigentlich verbirgt, das stellt sich spätestens beim «*Richtungswechsel*»<sup>69</sup> heraus, als der radikale Theoretiker von seiner Schrift über die Gnade erzählt, und Steinig plötzlich mit dem Ernst des Lebens konfrontiert wird. (S.360)

*Gnade*: In Bergs *Sprache der Religion* steht dieses Schlüsselwort für die zwangsläufige Absurdität eines unter dem Joch der Diktatur verpufften Lebens:

---

<sup>69</sup> So lautet die Rubrik der 1. Szene im 7. Kapitel des Roman-in-Romans, vgl. S.356-388

Die Sprache des zweiten Teils von *Fiasko* hat mir ziemliche Probleme bereitet; nämlich wie es möglich wäre, die ephemeren Begriffe der stets nur temporären geschlossenen Systeme, der Diktaturen, in die beständige Form eines Romans zu gießen. Ich suchte eine brauchbare Metapher und kam schließlich darauf, daß totalitäre Diktaturen –so auch die stalinistische- eigentlich die Sprache der Religionen sprechen. Und das kann auch nicht anders sein, weil ihre Welt nicht eine Welt der Logik, sondern des Absurden ist.<sup>70</sup>

Dies kann aber Steinig unmittelbar nicht verstehen, weshalb er seinem seltsamen Gesprächspartner vorschlägt, ihm etwas aus seiner Arbeit vorzulesen:

«*Ich, der Henker...*

Das Schreiben, meine Damen und Herren, ist die sonderbare und erklärliche Sehnsucht, den Ereignissen unseres Lebens Form und Ausdruck zu verleihen, eine reizvolle, doch gefährliche Verlockung. (S.363)

Die ergreifendsten Passagen aus der Rahmenerzählung nach wie vor als Hintergrundfolie nehmend, mit Anklängen an Dostoevskijs «*Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*», Montaignes «*Essays*», Nietzsches «*Fröhliche Wissenschaft*», Kafkas «*Bericht für eine Akademie*», Camus' Aufsätze über «*Die absurde Schöpfung*» und gewissermaßen auch an Handkes «*Wunschloses Unglück*», lässt hier Kertész sein sechstes Alter ego nicht nur Beichte ablegen, sondern auch Anspruch erheben auf *die moralische Authentizität* seiner fiktionalisierten Autobiographie, damit es sein vergewaltigtes *Anrecht auf Menschsein* anmelden kann:

(...) nicht jedes Leben ist es vergönnt, nach gründlicher Analyse und der verallgemeinernden Vertiefung seines Stoffes der Welt vor Augen gestellt zu werden. Ich allerdings werde so von meinem Leben sprechen –das habe ich bereits in jenen unfruchtbaren Tagen beschlossen, als die Idee, ich könnte auch sagen: der Zwang zu schreiben zum ersten Mal in mir auftauchte, (...) Diese Woche –offenbar die vergangene Woche, weil heute Montag ist- war also die Woche der Entscheidung, und mit ihren Geburtsschmerzen hat sie einige Bewegung und Abwechslung in mein Leben gebracht. (...) mein innerer Widerstand gegen das Schreiben entsprang vielleicht nur der instinktiven Abwehr, dem Wunsch, meine abgesicherte und auf ihre Weise komfortable seelische Verfassung vor dem Ansturm des Ausdrucks zu bewahren, der mich –sozusagen wider Willen- dazu zwingt, alles lebhaft und frisch, auf einer hochgestimmten Gefühlsebene zu betrachten und –lebendiger als in Wirklichkeit-

---

<sup>70</sup> Dossier K. Eine Ermittlung, S.139f.

erneut zu durchleben, was sich bereits einmal ereignet hat. Das ist es, worüber ich weiter oben gesagt habe, es sei eine reizvolle und gefährliche Verlockung.

(...) Und doch, voilà, nehme ich es in Angriff. (...) Nicht als würde der Rückblick so viel Freude bereiten: mein Leben ist nicht freudereich, aber es ist erledigt und gelöst, ja sogar ein beispielhaft gelöstes Leben. Ein Leben, über das zu reden sich lohnt –ich jedenfalls habe diesen Eindruck, wenngleich das endgültige Urteil zwangsläufig dem Leser zustehen muß. Denn –meine Damen und Herren- um über unser Leben etwas sagen zu können, müssen wir unser Schicksal wertschätzen, mit kindischer Hingabe über die Laufbahn staunen können, die wir zurückgelegt haben. Mein Buch ist die Frucht dieses Staunens, (...)

(...) Ich befinde mich in der günstigen Lage, daß es für mich nicht nötig, sondern mir geradezu verboten ist, auf die Straße hinauszugehen, schließlich bin ich genau darum hier eingesperrt, unter sorgsam strenger Bewachung, die mir so wohltuend (...) die Verantwortung für die weitere Entwicklung meines Schicksals von den Schultern nimmt. Jedenfalls fasse ich meine derzeitige Lebensform so auf, und es würde mich zutiefst schmerzen, wenn man das meiner Verworfenheit zuschriebe, mit jener verstockten Voreingenommenheit und bedauerlichen Verständnislosigkeit, welche in so trauriger Weise bezeichnend für die Welt ist. (...) meiner Meinung nach verdient derjenige Aufmerksamkeit, der sich in vollem Licht zeigen will, um das –stets einseitige- Bild zu ergänzen, das sich die Welt von ihm gemacht hat.

(...) Es bleibt mir nichts anderes übrig, als mich (...) auf meine angeborene und erworbene Kultur zu verlassen. Und das ist gar nicht so wenig: denn (...), was derartige Bekenntnisse oder Autobiographien betrifft, (stehen) dem Anfänger doch großartige Beispiele zur Verfügung, sehr vernünftige, ja sogar aus dem Zeitalter der Vernunft stammende, überwältigende Beispiele, oder auch die Zeugnisse der großen Büßer und Bekenner –es sind Vorbilder, deren bis ins Kleinste gehende Genauigkeit, deren heldenhafte Aufrichtigkeit und immer erfreulich sendungsbewußtes Bemühen, (...)

Ihnen steht es zu, bei der Erwähnung dieser erhabenen Vorbilder mißbilligend den Kopf zu schütteln, mich wegen meiner dreisten Taktlosigkeit zu rügen und diese schamlose Unverfrorenheit, mit der ich es wage, zu den obenerwähnten segensreichen Geistern eine Verbindung herzustellen, als traurigerweise typisch für mich anzusehen –ich, ein Zuchthäusler, (...) Ja, ich, der ich mich, belastet mit dem Tod von 30000 Menschen, dem Gericht stellen werde, bin dazu fähig, mich über mein Schicksal zu erheben, (...) am liebsten würden Sie in mir ein Ungeheuer sehen, ein sonderbares Untier, jedenfalls einen, der Ihrer Natur vollkommend fremd ist, in dem Sie sich niemals wiedererkennen würden, (...) denn Sie sind keineswegs neugierig auf die ganze Wahrheit (...) Sie haben Angst vor meinen Bekenntnissen. (...) Und das ist der Punkt, an dem ich spüre,

entschieden spüre, daß es in meiner Zielsetzung nichts gibt, dessen ich mich vor den obenerwähnten segensreichen Geistern schämen müßte; daß meine Selbstoffenbarung hinsichtlich ihrer segensreichen Wirkung hinter diesen in nichts zurücksteht, (...) Das Segensreichen liegt gerade in meiner Schonungslosigkeit verborgen, (...) Was ich also sagen wollte? Nichts, daß Sie in meinem extrem aus der Art geschlagenen Schicksal Ihre Erlösung erkennen müssen, insofern dies auch Ihr Schicksal hätte sein können und insofern ich es nicht gegen Sie, sondern an Ihrer Stelle durchlebt habe, (...)

(...) Ja: als ich meine entscheidende Tat –die erste mörderische Tat, die sich dann als unwiderrufliche Entscheidung erwies, nur deshalb, weil sie geschehen war und weil sie *geschehen konnte*, das heißt, weil diese Möglichkeit offenstand und es im Grunde genommen keine andere Möglichkeit gab- als ich also meine entscheidende Tat unter äußerem Zwang beging, war dieser äußere Zwang, wie Sie im Laufe der späteren Handlung sehen können, überhaupt nicht vorhanden; er hatte sich lediglich in mir angestaut, war zu einem inneren Zwang geworden, war also zu seiner ursprünglichen Form zurückgekehrt. (...)

Bergs atemberaubende Rede ist so aufgebaut, dass der potentielle Leser-Hörer die radikale Folgerichtigkeit seiner Bekenntnisse im Crescendo der Evidenzen erfassen kann. Ihm geht es vor allem darum, dass man seine Laufbahn nicht als «*Niederlage*» interpretiert, ist er ja von deren *zwangsläufige, universell erlösende Natur* völlig überzeugt. Immer wieder besteht er darauf, dass die «*Unerschütterlichkeit*» seiner Worte nichts mit «*Verdorbenheit*» zu tun habe, ja dass sie ganz im Gegenteil im Zeichen des «*Seelenfriedens*» stehe. Zwar kann er «*zwischen Schuld und Schuldgefühl unterscheiden*», doch im Grunde genommen gelingt es ihm nicht, das Wesen seiner prätendierten Schuldlosigkeit mit einleuchtenden Argumenten zu bekräftigen. Nicht dass er Probleme mit der Sprache hätte: er ist ja *ein Mann von Bildung*, doch irgendwie scheint er –genauso wie der Alte aus der Rahmenerzählung- an einem Nullpunkt des Denkens angekommen zu sein: Anfang und Ende der «*Schrift*» stehen zwar fest, doch den geradlinigen Weg von *der ersten mörderischen Tat* zur Vernichtung von 30000 Menschen sieht er noch nicht klar. Es fehlt ihm einfach «*das entscheidende, sozusagen reine Element in der Konstruktion*».

Nun, «*die chemisch reine Tat*», nach der Berg vergeblich fahndet, wird ihm Steinig mit einem Geständnisbrief über seine *Henker-Erfahrung* beim Militär liefern,<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> vgl. *Fiasko*, S.406-431

allerdings zu spät. Denn bevor ihn Berg überhaupt lesen kann, lässt ihn Kertész den Verstand verlieren, so wie er vorhin den jungen Peter sich erhängen ließ.

#### **4.2.2. DER ROMANHELD ALS ERBARMENSWERTER SISYPHOS: Kertész'**

##### **Dialog mit Albert Camus**

Im Zuge seiner apotheosisch dargestellten *Erleuchtung auf dem L-Korridor* entscheidet sich Steinig dafür, nicht wie Felsen ins Ausland zu gehen, um so *den für ihn einzig möglichen Roman* schreiben zu können:

(...) sagen wir, daß die Jahre kamen und gingen und Steinig seinen Roman schrieb. (...) Eines Tages überbringt ihm der Briefträger ein Packet, (...) in Begleitung einiger freundlichen Worte läßt man ihn wissen, daß sein Roman als ungeeignet für den Druck befunden wurde.

In diesem Augenblick, der dem Hinabsteigen an einem steilen, sich im Dunkeln verlierenden Abhang gleicht, in dieser Pause seines Lebens interessiert uns Steinig noch einmal und nun schon nicht mehr lange. (...) Für eine kurze Zeit, wie um noch einmal auszuruhen, bevor er sich entschließt, seinen Weg nach unten anzutreten, zieht er sich in sein Fiasko zurück wie ein kranker Adler in sein Nest, die Schwingen gebrochen, aber mit noch ziemlich scharfem Blick, um auf der abgegrasten Wiese der Wahrheiten und Rechtfertigungen nach Beute zu spähen. (...) Vor allem versucht er zu entscheiden, ob der Verlag recht hat: ob er ein gutes oder schlechtes Buch geschrieben hat. Ziemlich bald wird er erkennen, daß dies aus seinem Blickwinkel –und mag dieser Blickwinkel auch beschränkt sein, so ist er doch der einzige, aus dem er die Welt betrachten kann- völlig gleichgültig ist, (...) Denn –so wird er erkennen, und diese Erkenntnis wird ihn sicher wie eine unerwartete Überraschung treffen- wichtiger als der Roman ist das, was er durch sein Schreiben erlebt hat: und das war eine Wahl und ein Kampf –die Art des Kampfes, die eben nur ihm zugedacht war. Eine gegen ihn selbst und sein Schicksal gerichtete Freiheit, die Überwindung der Verhältnisse, ein die Zwangsläufigkeit unterminierender Anschlag- was sonst ist schließlich ein Werk, jedes menschliche Werk, wenn nicht dies?...

Und weiter? Ihn erwartet ein Happy-End: als er den Grund der Schlucht erreicht hat, erfährt er, daß sein Buch noch gedruckt wird. Da durchdringt ihn die schmerzliche Sehnsucht, und mit der Bitterkeit des Heimwehs genießt er ungestillt die süße Erinnerung an sein Fiasko, an die Zeit, als er ein lebendiges Leben lebte, ihn die Leidenschaft verzehrte und die heimliche Hoffnung nährte, die später ein alter Mann – der vor dem Sekretär steht und nachdenkt- nicht mehr teilen kann. Sein einmaliges



Abenteuer, seine heroische Zeit sind ein für alle Mal zu Ende. Seine Person hat er zu einem Gegenstand gemacht, sein hartnäckiges Geheimnis ins Allgemeine verwässert, seine unausprechliche Wirklichkeit zu Zeichen destilliert. (S.440ff.)

Der Alte schickt also Steinig in die ewige Wiederholung wie einst die beleidigten Götter den armen Sisyphos. Sollen wir also in diesen unzertrennlichen Ichs tatsächlich jene Gestalt sehen, die Camus für den Helden des Absurden hielt? – Lassen wir lieber zum letzten Mal den Text selbst sprechen:

Sisyphos –so wurde uns berichtet- müssen wir uns als einen glücklichen Menschen vorstellen. Ganz gewiß. **Doch auf ihn lauert das Erbarmen.** Sisyphos –und der Arbeitsdienst- sind sicher ewig; aber der Fels ist nicht unsterblich. Auf seinem holprigen Weg, nachdem er weiter und weiter gewälzt wurde, wetzt er sich ab, und Sisyphos erkennt plötzlich, wie er, zerstreut vor sich hin pfeifend, schon lange nur noch einen grauen Steinbrocken im Staub vor sich herkickt.

Was macht er wohl damit? Sicher bückt er sich, hebt ihn auf, steckt ihn in die Tasche, nimmt ihn mit nach Hause –schließlich gehört er ja ihn. In seinen leeren Stunden –und jetzt erwarten ihn nur noch leere Stunden- holt er ihn bestimmt hin und wieder hervor. (...) Er flicht seine zittrigen, gefühllosen Finger um ihn und wird ihn gewiß auch im Augenblick des allerletzten Anlaufs umklammert halten –wenn er einmal, dem Sekretär gegenüber, leblos vom Stuhl kippen wird.

Dieser Schluss zeigt m.E. ganz deutlich, inwiefern Kertész' Menschen- und Lebensbild von Camus' Auffassung des Absurden beeinflusst ist. Genauso wie der französische Denker ist er davon überzeugt, dass der Mensch der Irrationalität der Welt, dem reinen Zufall also, völlig ausgeliefert ist:

(...) nach dem sogenannten Jahr der Wende 1948 setzte der Terror ein, (...) Mich durchdrang wieder das Gefühl, das mein Leben von jeher begleitet und mich in einem gewissen Sinn nach Hause zurückgebracht hatte: das Gefühl der Absurdität des Lebens, die einfache und unanfechtbare Wahrheit der Ohnmacht und des Ausgeliefertseins. Es war in gewisser Weise ein vollkommen beruhigendes Gefühl, das mich von da an vor allem weiteren Spintisieren und falschen Fragestellungen bewahrt hat.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S. 98

Eins steht jedoch fest: mit Camus' Auffassung der Freiheit, mit seiner *hellsichtigen Revolte ohne Hoffnung*, tut es sich Kertész bei aller Bewunderung vor dem Meister schwer. Man vergleiche dazu folgende Einträge ins *Galeerentagebuch*:

Ich lebe nicht radikal genug. Ich lebe, als erwarte mich ewiges Dasein und nicht völlige Vernichtung. Das heißt, ich lebe in der Knechtschaft meiner Zukunft und nicht in der unendlichen Freiheit meiner Sterblichkeit. (S.286)

Ich bin nicht in die Versuchung des Selbstmitleids gekommen, mag sein, auch nicht in die wahrer Erhabenheit, göttlicher Hellsicht; aber ich wußte bereits, daß meine Erniedrigung nicht nur Erniedrigung, sondern auch Erlösung birgt, wenn mein Herz mutig genug sein würde, diese Erlösung: diese sicher besonders grausame Form der Gnade anzunehmen, ja die Gnade in dieser grausamen Form überhaupt zu erkennen. – Was ist der Unterschied? Nicht ablehnen, sondern akzeptieren, nicht nein, sondern ja sagen- zum geheimnisvollen Tor eines wirklichen, von Ideologien unverfälschten, von den Verschmutzungen meines Ichs gereinigten Lebens vordringen. Ob es sich auftut?<sup>73</sup>

In *Fiasko* kommt dies darin zum Ausdruck, dass der Alte dem «*dem irrationalen Schweigen der Welt beim Ruf des Menschen*» «*das unsichtbare Erbarmen*» gegenüberstellt. Dass hinter dieser «*lauernden Größe*» kein Gottbild steckt, wird nicht nur in der textinternen Wirklichkeit einleuchtend dargelegt, sondern auch in *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* und nicht zuletzt im *Galeerentagebuch*:

Das Leben, jedes Leben ist ohne Zweifel ein Erzählen. Und dieses Erzählen hat ohne Zweifel stets ein und denselben Gegenstand: das Leben. Die Künstler verdichten diese Erzählung dann für den, an den sie sich richtet und der sie ohne Zweifel hören will. So ist jedes Leben ein Beispiel, und jedes Leben muß als Beispiel gelebt werden. Jedes Leben richtet sich an jemanden, und insofern –und nur insofern- ist es ein sinnvolles Leben, wenn auch den Sinn des Lebens selbst völlige Finsternis umgibt.

---

<sup>73</sup> *Galeerentagebuch*, S.310; vgl. Auch S. 57: «Mir jedenfalls scheint die wirklich zeitgemäße Revolte am ehesten die *Revolte der Nachsicht* zu sein.»

## 5. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Als ich mich zum Master *„Konstruktion und Darstellung kultureller Identitäten“* anmeldete, wußte ich eigentlich nicht, worüber ich meine Schlussarbeit schreiben würde. Ich habe es sozusagen unterwegs entdeckt. Zum einen durch die Teilnahme an der Pflichtfachvorlesung von M.L.Siguan zum Schwerpunkt *Literatur und Trauma*, zum anderen durch das Seminar von R. Caner über *literarische Darstellungen des Endes*. Irgendwie habe ich eine unmittelbare Verbindung gesehen zwischen dem Menschen- und Lebensbild in *« Fiasko »* und der Zeit- und Identitätsdarstellung im Werk von Th. Bernhard und P. Handke, die, genauso wie I. Kertész, den Begriff *„Ausschwitz“* im weiten Sinne bzw. als ein nicht-abgeschlossenes Kapitel der Geschichte auffassen: nämlich als den Bankrott einer Kultur, die von vornherein zum Scheitern verurteilt war.

Als ich dann *«Schicksalslosigkeit»*, *«Kaddisch für ein nicht geborenes Kind»*, *«Ich - ein anderer»* und *«Die englische Flagge»* las, war ich richtig gefesselt von der Art und Weise, wie Kertész' Erzählstimmen das eigene Selbst als einen verworrenen Haufen von Vergangenheitsfetzen erleben, den es unbedingt zu flicken gibt. Mich hat also vor allem beeindruckt, wie sie die Arbeit an der eigenen Identität von der Rekonstruktion ihrer verschwommenen Erinnerungen geradezu abhängig machen, als könnte ein solides Ich nur auf der Kohärenz einer Laufbahn aufbauen, die sich sinnvoll nachvollziehen und erzählen lässt. Kurz: mich hat der Schmerz zwischen den Zeilen gefesselt, die monomanische Bessessenheit derjeweiligen Erzählstimmen, Geständnis und Zeugnis abzulegen, um sich selbst als Subjekt zu retten.

Erst nachdem ich mich in Kertész' gesamtes Werk eingelesen habe, sowie auch in die Bücher vergleichbarer Schriftsteller wie etwa Jorge Semprún, Jean Améry, Ruth Klüger, Primo Levi oder Elli Wiesel, war ich dann in der Lage, ein vorläufiges Analysenraster für meine Masterarbeit zu entwerfen, wobei ich an dieser Stelle hervorheben möchte, dass ich mich nicht auf ein einziges Werk beschränken wollte, sondern mir das ideale Ziel gesetzt hatte, zwei Romane aus unterschiedlichen Schaffensphasen miteinander zu vergleichen. Daraus ist natürlich nichts geworden, doch im Nachhinein kann ich sagen, dass ich es nicht ganz bereue. Denn *« Fiasko »* bildet an und für sich –sowohl inhaltlich als auch formell- eine regelrechte Herausforderung. Eigentlich bin ich davon überzeugt, dass wir es hier mit dem anspruchsvollsten Roman des Autors zu tun haben.

Wie man aus der Einleitung entnehmen kann, habe ich meine Forschungsziele ziemlich genau „zerstückelt“. Die vielen Fragen lassen sich aber im Grunde genommen auf einen Nenner bringen bzw. als ein einziges großes Fragezeichen formulieren, nämlich: In welchem Verhältnis stehen „*Dichtung*“ und „*traumatischer Erfahrung*“ im ausgewählten Roman?

Ich spreche ganz bewusst weder von „*Schreiben*“ noch von „*Trauma*“. Der erste Begriff würde uns meiner Meinung nach den Blick verstellen für einen wesentlichen Aspekt von « *Fiasko* ». Denn Kertész thematisiert hier nicht nur das Wesen und die Funktion des Schreibens im Zeichen des Auschwitz-Traumas, sondern er misst dem Lesen bzw. der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition größten Wert bei.

Was das Wort „*Trauma*“ betrifft, da müssen wir eigentlich sehr vorsichtig sein. Einerseits ist es tatsächlich so, dass hier das Moment der Schicksalsneurose bzw. des Wiederholungszwangs im psychoanalytischen Sinne im Vordergrund steht. Aber es wäre ja ein Unding, « *Fiasko* » als eine Art Krankheitsbild zu lesen.

Wie der Romanheld zu Beginn und zum Ende der Geschichte selbst sagt, ihm geht es nicht um die nüchterne Bestandsaufnahme von bloßen Fakten, sondern eben um den Versuch, sich selbst bzw. die eigenen Lebenserfahrungen, « *die spring- lebendige Krankheit* », ästhetisch zu vermitteln. Mit anderen Worten: Auch wenn ich hier und da mit Grundbegriffen der Psychoanalyse jongliert habe, hatte ich eigentlich nicht vor, den Dichter als Kranken bzw. sein Werk als Krankheitssymptom zu entlarven.

Um das Verhältnis von *Dichtung und Leben als Überleben des Überlebens* zu erläutern, habe ich mich vor allem auf die Textvorlage verlassen: d.h. auf die eigentümliche Welt, die Kertész hier durch die Fiktion entstehen lässt. In erster Linie bin ich also werkimmanent verfahren.

Der werkübergreifende und somit interkulturelle Charakter meiner Arbeit liegt darin, dass ich mich ständig bemüht habe, durch die vergleichende Analyse von Kertész' eigenen Reflexionen im «*Galeerentagebuch*», im «*Dossier K.*» und in seinen Essays die Welt des Romans als eigengesetzliches Gebilde differenzierter zu erläutern. Ähnliches gilt übrigens für die drei weiteren Bausteine der sog. *Tetralogie der Schicksalslosigkeit*: Das heißt, in meinem Arbeitsprozess fungieren der «*Roman eines Schicksallosen*», «*Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*» und nicht zuletzt «*Liquidation*», also Kertész' letzter Roman, als unmittelbare Deutungsinstrumente, auch wenn dies auf der Praxis nicht immer explizit zutage tritt.

Nun, ohne den *Roman eines Schicksallosen* zu kennen, sei *Fiasko* nicht in voller Tragweite zu verstehen, bemerken übereinstimmend bzw. zu Recht alle Rezensente. Doch Ähnliches gilt m.E. sowohl für seinen *Kaddisch*, jenen atemberaubenden Monolog, in dem ein Auschwitz-Überlebender zu begründen versucht, warum er sich unerschütterlich dazu weigert, nach all dem Erlebten selbst Vater zu werden, als auch für jenes *Galeerentagebuch*, mit dem Kertész –Kafkas Beispiel folgend- den Schreibprozess seiner Bücher bis 1991 in Gang hielt bzw. dem Versiegen der Inspiration vorbeugte.

Kertész' Romane und Erzählungen sind auf eigentümliche Weise bzw. ganz bewusst miteinander vertrackt, so dass sie einen einzigen Textfluss bilden, der auf dem (selbst)referenziellen Bett der Intra- und Intertextualität fließt. So baut *Fiasko* nicht nur auf *Schicksalslosigkeit* auf, sondern es enthält bereits den Keim für *Kaddisch*, so wie dieses die Hintergrundfolie zum richtigen Verständnis von *Liquidation* bildet. Mit anderen Worten: Kertész' Werke wollen wie eine immer wiederkehrende Lebenssymphonie erlebt werden, und zwar wie die einzige, die dem Dichter möglich ist.

Die vergleichende Gegenüberstellung von Kertész' Lebensdaten, seinen eigenen Äußerungen im «*Dossier K. Eine Ermittlung.*» und im «*Galeerentagebuch*» auf der einen Seite und der Begebenheitskette bzw. den erörternden Textpartien in «*Fiasko*» auf der anderen, hat ergeben, dass dieser Roman lauter autobiographische Züge enthält. Nichts lag mir jedoch ferner, als in jene morbide und letzten Endes unergiebige Psychofalle zu geraten, in die man sich unvermeidlich verstrickt, wenn nur das Persönliche und Biographische als Horizont des Textes genommen wird. Nicht von ungefähr warnt uns Kertész selbst in seinem *Dossier* –jener *regelrechten Autobiographie, die sich aber mit Nietzsche wie einen Roman handhaben lässt*<sup>74</sup>- vor den ganzen Büchern und Monographien über sein Werk, die seit 2003 in Ungarn wie Pilze aus dem Boden geschossen sind: »*Ich will nicht undankbar erscheinen, aber ich hatte in keinem einzigen Fall das Gefühl, daß in diesen Werken von mir, geschweige denn von meinen Arbeiten die Rede ist.*«<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> *Dossier K. Eine Ermittlung.* Vgl. die Vorbemerkung: »*So ist dieses Buch entstanden, das einzige meiner Bücher, das ich eher auf äußere Veranlassung als aus innerem Antrieb geschrieben habe: eine regelrechte Autobiographie. Folgt man jedoch dem Vorschlag Nietzsches, der den Roman von den Platonischen Dialogen herleitet, dann hat der Leser eigentlich einen Roman in der Hand.*«, S.5.

<sup>75</sup> Ebd., S.177

Wie die Grenzen zwischen Roman und Autobiographie verlaufen, das hat der Autor selbst in mehreren Interviews erklärt, am einleuchtendsten aber eben in jener Art *platonischer Dialog*, den er mit seinem *Dossier K.* inszeniert hat. Auf die dort selbstgestellte Frage nämlich, wieso er so sehr auf dem Begriff Fiktion beharre, wo er ja doch immer wieder selbst behauptete, in seinen Romanen die Wirklichkeit zu beschreiben, antwortet der "Interviewte" wie folgt:

Als ich mich Jahrzehnte später entschloß, den Roman zu schreiben,<sup>76</sup> mußte ich quasi für den Hausgebrauch klar definieren, was den Unterschied ausmacht zwischen dem Genre des Romans und dem der Autobiographie, also «Erinnerungen» (...) Geht es um Autobiographie, dann beschwörst du die Vergangenheit herauf, bemühst dich, dich so gewissenhaft wie möglich an deine Erinnerungen zu halten, und es ist von größter Bedeutung, daß du alles so beschreibst, wie es in Wirklichkeit geschehen ist, das heißt den Tatsachen nichts hinzufügst. Eine gute Autobiographie ist wie ein Dokument: Ein Epochenbild, auf das man «sich stützen» kann. Im Roman dagegen sind nicht die Tatsachen das Entscheidende, sondern allein das, was man den Tatsachen hinzufügt.<sup>77</sup>

Die Frage, die Kertész hier fiktional aufwirft und so überzeugend zu beantworten vermag, hat ihn also von vornherein begleitet und bildet m.E. einen der Schlüssel zum richtigen Verständnis von *Fiasko*, und zwar nicht nur deshalb, weil hier erneut jene *Schicksalslosigkeit* thematisiert wird, die Kertész und sein in etwa gleichaltriges Alter ego miteinander gemein haben, sondern vor allem wegen der dichterischen Darstellung der Dichotomie zwischen Biographischem und Erinnerungem auf der einen Seite und Fiktivem bzw. Erschaffenem auf der anderen. Dieser Gegensatz schlägt sich formell in der Zäsur nieder, welche die Rahmenhandlung von der Steinig-Fabel trennt, wobei sich der formale Bruch zum Schluss als die verschwommene Grenze zwischen der Welt der Fiktion und dem Leben selbst erweist.

Dieses *Ineinander* von Leben und Erzählen kommt etwa darin zum Ausdruck, dass der Tagebucheintrag des schutzlosen Ichs von 73 in einen regelrechten Roman entartet. Fast am Ende seiner Aufzeichnungen angekommen, nach lauter Reflexionen selbstanalytischer und theoretischer Art bzw. ohne zu ahnen, das sein abgelehnter Roman zwei Jahre später endlich mal erscheinen würde, stellt das einstige Selbst des Alten Folgendes fest:

---

<sup>76</sup> Gemeint ist hier der zwischen 1960 und 1973 entstandene *Roman eines Schicksallosen*.

<sup>77</sup> *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.11f.

< (...) Sieh da, ich habe wieder die gleiche Therapie ausgesucht, und wieder mit dem gleichen Resultat wie damals, als ich mich dem Roman hingab. Nichts als ob ich nach einer Lösung suchen würde –für das Leben, weiß ich wohl, gibt es keine Lösung-, aber die bloße Inventarisierung der Symptome empfinde ich als zu wenig. Mir hilft der Befund nichts: Ich bin der Kranke, mich interessiert der Schmerz. Nicht die Diagnose, sondern der Prozeß, die springlebendige Krankheit. „Einzelheiten, vor allem Einzelheiten“, wie Iwan Karamasow, der Anstifter, Smerdjakow, den Mörder, ausfragt. Nur nichts beenden, denn nichts endet je: Man muß weitermachen, weiterschreiben, ja, mit vertraulicher und angewiderter Mitteilbarkeit, so wie sich zwei Mörder unterhalten. Obwohl das, was wir zu sagen haben, so trostlos und objektiv ist wie der Mord, der sich zur Seelenlosigkeit vereinfacht hat, zu einem weiteren statistischem Faktum, das (...) genauso überflü...> (S.116)

Nun ausgerechnet diese Haltung zeigt auch der Verfasser der Steinig-Fabel in jenem neunten Kapitel, das sich mit dem Anfang der gesamten Überlebensfuge berührt. „*Wir kommen zum Schluß*“, lautet die allerletzte, den Zirkel der *ewigen Wiederkehr* schließende Rubrik...

-obwohl es kein Ende gibt, da ja –wir wissen schon- niemals etwas zu Ende geht: man muß weitermachen, weiter, immer weiter, mit vertraulicher und angewiderter Mitteilbarkeit, so wie sich zwei Mörder unterhalten. Obwohl das, was wir zu sagen haben, so trostlos und objektiv ist wie der Mord, der sich zur Seelenlosigkeit vereinfacht hat, zu einem weiteren statistischem Faktum, das genauso überflüssig ist wie, sagen wir, daß die Jahre kamen und gingen und Steinig einen Roman schrieb. (...) (S.440)

Kennzeichnend für das Menschen- und Lebensbild in *Fiasko* ist, dass die traumatische Wirklichkeit als Chaos erlebt wird, wobei sich das schwindelerregende Puzzle erst durch das Erzählen rekonstruieren lässt. Dabei liegt die *vitale Funktion*, die der Romanheld bzw. Kertész dem Schreiben beimessen, nicht im Schreibprodukt, sondern im Schreibprozess selbst, der ja in erster Linie als ein Werkzeug fungiert, um dem realitätslosen Leben Wirklichkeit zu verleihen. Folgende, ins *Galeerentagebuch* eingetragene Reflexion über die Dialektik zwischen Schreiben und Ich-Wahrnehmung bzw. Ich-Konstruktion scheint mindestens diese These zu unterstützen:

Ich habe mehrere Ichs, die alle einem einzigen Ich, meinem repräsentativen Ich, dienen. Doch meine sämtlichen Ichs –und damit auch *ich* selbst- wissen über dieses repräsentative Ich nur das wenigste. Ich bin wie Erde und Dünger des Beetes; die

Blume, die ich austreibe, ist mir fremd; gleichsam nur aus Höflichkeit mir selbst gegenüber vermag ich, sie ab und zu für einen flüchtigen Augenblick zu bewundern.<sup>78</sup>

Sowohl das ohnmächtige Ich aus der Rahmenerzählung als auch Steinig haben ständig das Bedürfnis, sich irgendwie rechtfertigen zu müssen. Wenn Kertész sich also rückblickend dagegen sträubt, dass Steinig «*von kafkaeschem Schuldbewußtsein und bösen Vorahnungen gequält*» sei, wie manch ein Rezensent behauptet,<sup>79</sup> scheint er m.E. einen wesentlichen Zug seines dichterischen Alter ego zu verstellen. Zwar freut sich Steinig wie sein vierzehnjähriger Vorgänger aus dem *Roman eines Schicksallosen* auf das ihm bevorstehende Abenteuer und schließt dann unterwegs manch einen Freundschaftsbund.<sup>80</sup> Doch die Schande *einer versäumten Tat* bzw. eines *Geheimnisses* lässt ihn meiner Meinung nach nie los.

Kennzeichnend für all diejenige, die mit ihrer Dichtung versucht haben, vom Auschwitz-Trauma Zeugnis abzulegen, ist ihr Zweifel in Bezug auf die Frage, ob es überhaupt möglich sei, den absoluten Horror, „*das radikal Böse*“, nicht nur wahrhaftig, sondern auch glaubwürdig zu schildern, wenn derjenige, der davon erzählt, dieses Grauen selbst überlebt hat, ja u.U. immer noch versucht, sich davon zu erlösen. Nun, was Kertész betrifft, steht m.E. nicht die Sprachskepsis im Vordergrund, sondern das Bedürfnis, theoretische Untermauerung für die ständige Arbeit an sich selbst zu finden. In diesem Sinne habe ich zu zeigen versucht, inwiefern seine Auseinandersetzung mit dem französischen Existentialismus wesentlich ist, um *Fiasko* zu verstehen.

Camus' Weltanschauung, seine Überlegungen über die Ästhetik des Absurden, sein Plädoyer für *das hellsichtige Bewusstsein*, für die existentielle Rebellion ohne Hoffnung also, und nicht zuletzt seine Vorliebe für die sog. *ironischen Philosophen und Romanschreiber* wie Dostojewskij oder Kafka prägen auf eigentümliche Weise nicht nur das Menschen- und Lebensbild in *Fiasko*, sondern auch Stil und Aufbau des Romans, womit längst nicht gesagt wird, dass der Dialog mit der literarischen Tradition hier aufhöre.

---

<sup>78</sup> *Galeerentagebuch*, S.272 (17. März 1990)

<sup>79</sup> vgl. *Dossier K. Eine Ermittlung*, S.139: «*Davon kann nicht die Rede sein. Steinig weiß genau, was mit ihm geschehen wird, ja er führt diese Geschehnisse sogar selbst herbei.*»

<sup>80</sup> Gemeint sind hier der Pianist, Felsen und Berg. Hinter diesem Trio stecken m.E. drei unterschiedliche Alter egos der Hauptfigur des Roman-in-Roman und somit auch des Alten als fiktionaler Autor in der Rahmenhandlung.



Kertész betrachtet den Literatur genannten geistigen Raum als «*ein Einander-die Hände-Reichen von Schriftstellern über die Zeiten hinweg.*» (vgl. Dossier K., S.139f). Nun, wie wir gesehen haben, in *Fiasko* kommt der Dichter nicht nur mit Camus ins Gespräch, sondern auch mit Goethe, Rilke, Thomas Mann, Franz Kafka, Dostoiwskij, Samuel Beckett und Thomas Bernhard.

Der Titel meiner Arbeit verweist sowohl auf den Diskursrahmen als auch auf das Hauptergebnis meiner Untersuchung: Ich habe «*Fiasko*» als literarische Bewältigung des sog. Auschwitz-Traumas analysiert und bin der Meinung, dieser Roman lässt sich aus zwei Gründen als Überlebensfuge auffassen und erläutern: erstens weil er einem fungenartigen Kompositionsprinzip folgt und zweitens weil das Erzählen hier als eine *vitale Funktion* fungiert, um am Leben zu bleiben.

Dieses Weiter-machen-können durch das Erzählen wird im Roman einerseits als ein Teufelkreis dargestellt, als eine Art selbstzerstörerische Sucht, die nur darauf zielt, den Zustand des Scheiterns als Daseinsform zu wiederholen. Zum anderen bildet es aber auch einen Prozess, denn das Ganze wird als eine Art Zustandsveränderung auf der Ebene des Bewusstseins inszeniert.

In der Sekundärliteratur wird immer wieder auf eine Stelle des Romans verwiesen, an der die Hauptfigur behauptet, er habe vielleicht angefangen zu schreiben, um Rache an der Welt zu nehmen, um das eigene Objektsein zu überwinden und endlich mal Herr im eigenen Haus werden zu können. Nun, dies ist tatsächlich ein wesentliches Merkmal von «*Fiasko*», wie ich es vor allem im ersten Teil meiner Arbeit erläutert habe. Doch m.E. bildet das Moment der Rache nur den Auftakt einer Entwicklung, in der das schreibende Subjekt verschiedene Stadien durchläuft, die ihn sozusagen vom *Primitiven* zur *kathartischen Verdichtung des Nicht-aufgearbeiteten zur Erfahrung* führen.

Um dies zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass die Gliederung der Handlung in einer Rahmenhandlung oder Exposition und einem Roman-in-Roman die verschwommene Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion inszeniert als eine Art *work in progress*. Das heißt, die formelle Zäsur zwischen Rahmen- und Binnenhandlung macht zwar die Dichotomie zwischen Biographischem und Erschaffenem sichtbar, aber dieser Gegensatz zwischen Leben und Erzählen wird dadurch aufgehoben, dass die Exposition als Hintergrundfolie für die Steinig-Fabel fungiert und

diese als eine innere Reise dargestellt wird, in der sich Anfang und Ende des Romans berühren.

Das *bedauernde Subjekt* der Rahmenhandlung kann erst durch die fiktionale Durchführung seiner Schicksalslosigkeit zur Sprache kommen bzw. dadurch, dass er sein Selbst in mehrere Stimmen spaltet, die unterschiedlichen Möglichkeiten seines eigenen Ichs darstellen. Diese versteinerten Stimmen –die Hauptcharaktere der Steinig-Fabel, vor allem Felsen, Peter und Berg- fungieren als thematische Motive, d.h. als Variationen der Schicksalslosigkeit als Fugenthema.

*Schicksalslosigkeit.* Das bedeutet zum einen das Bewusstsein über die totale Auslieferung an den Zufall als Daseinform, zum anderen die Erfahrung der menschlichen Entfremdung als Determiniertheit der Gedanken, eine Art *verführten Denkens* also, hinter dem die Biegsamkeit der menschlichen Natur unter dem Joch der Diktatur sichtbar wird.

In der Romaneinlage wird die funkenartige Darstellung dieses Themenkomplexes auf Schritt und Tritt sichtbar, am deutlichsten aber wohl in der vergleichenden Gegenüberstellung vom „*morgendlichen Intermezzo*“ und Steinigs *Geständnisbrief über seine Henker-Erfahrung*.

Im „*morgendlichen Intermezzo*“ wird nämlich geschildert, wie Steinig der Verschleppung des Herrn mit dem Hund beiwohnt, ohne irgendwas dagegen zu unternehmen. Durch seine Passivität wird er irgendwie zum Komplize, zum Kollaborateur, zum *Öl im Betrieb*. Gegen Ende des Romans aber, als er Berg von seiner Erfahrung beim Militär als Gefängniswärter erzählt, lernen wir ihn bereits als Henker kennen bzw. als *Vollstrecker der chemisch reinen Tat*. Das Opfer des Nazi-Grauens setzt also dieses Grauen dadurch fort, dass er der Versuchung der Macht erliegt, einen Gefangen ins Gesicht schlägt und ihn somit vergewaltigt im Sinne von Jean Améry.

Sowohl der Tagebuchschreibende, sein lesendes Pendant –d.h. der Alte- und Steinig als dessen dichterisches Geschöpf sind entfremdete Menschen, die bewusst oder unbewusst an der Wirklichkeit und somit an sich selbst leiden. Hinter diesem Trio verbirgt sich also einen schutzlosen Menschen, der deshalb ohnmächtig da steht, weil er seine Vergangenheit als Schock erlebt hat, d.h. als ein amorphes Durcheinander von Erlebnissen, die auf ihn von außen her zugestossen sind, und die er nachträglich nicht mehr nachvollziehen kann, weil er sie eben nicht verarbeitet hat.

Aufarbeitung der Vergangenheit ist hier also gleichbedeutend mit Ich-Rekonstruktion, und der erste Schritt zur Rettung des eigenen Selbst besteht darin, dass man durch das Erzählen die Verbindung zum Erlebten wieder herstellt, sozusagen zweimal durchlebt, und zwar auf der gesteigerten Ebene des Erlebens, die die Fiktion ermöglicht. Erst durch diese Verbindung zu sich selbst auf emotioneller Ebene vermag das schreibende Subjekt sich nach und nach über seine primitiven Empfindungen Bahn zu brechen, um in den Zug des Schreibens als Erkenntnis- und Versöhnungsquelle einzusteigen.

In diesem Prozess der allmählichen Bewusstseinsveränderung als Genesung wird der Sprache und somit der literarischen Tradition eine ambivalente Rolle zugemessen:

Das Problem der Sprache: Ich glaube, es existiert, und glaube es doch wieder nicht. Es ist nicht mehr das gleiche wie früher. Ich könnte mir eine Sprache vorstellen, in der alles zusammen und miteinander vermischt ist. Die Frage der Klarheit der Gedanken: Ist eine Frage der Sprache oder eine Frage des, wenn ich so sagen darf, geistigen Instinkts? – Darauf könnte nur das Experiment eine Antwort geben. (GTB, 1974, S.41)

Nun, in dem Sprach- und Denkeexperiment, den « *Fiasko* » m.E. darstellt, wird die literarische Tradition an die Wand gespielt, und zwar durch das erdrückende Gewicht des Erlebten, durch den Lebenstrieb des Schreibenden und nicht zuletzt durch sein radikales Plädoyer für die eigene Wahrheit als Wert.

Beim Versuch, das chaotische Puzzle seines Selbst zu rekonstruieren, greift der Tagebuchschreibende aus der Rahmenerzählung und somit Kertész selbst zum Vorbild der Klassik, und das heißt in diesem Fall zu jenem Inbegriff der Vollendung, den Goethe und sein späteres Werk nun mal darstellen. Der intensive Dialog mit dem Auserwählten, der ja auf sich selbst ruhte wie ein Pflanze, verpufft aber notwendigerweise im Nichts. Denn Goethes Weltanschauung steht im krassen Widerspruch zu jener totalen Ausgeliefertheit an den Zufall, die für Kertész' Menschen- und Lebensbild kennzeichnend ist.

In Rilkes Empathie für die Besiegten, in seiner Sensibilität für das Hässliche und seiner radikalen Ablehnung der Scheinheiligkeit des bürgerlichen Lebens findet der Alte bzw. Kertész nicht nur Trost, sondern vor allem ein Mittel, um sich selbst abzureagieren, d.h. um seine angestaute Lebenswut freien Lauf zu lassen. Doch mit seinen *Briefen an Herrn Kappus* tut er es sich etwas schwerer. Einerseits wird er hingerissen von der Gewissheit, mit der der erfahrene Dichter sein jüngeres, unbeholfenes Pendant

über den herkömmlichen Schicksalsbegriff aufklärt: *Die Zukunft steht fest, Herr Kappus. Wir aber bewegen uns in unendlichem Raume*, liest der Alte in jenem «*grünem Bändchen*», das in der Welt der Fiktion nicht nur für *die Aufzeichnungen des Malte*, sondern letzten Endes für Rilke steht.

Dass das Schicksal also etwas völlig Fremdes sei, das uns von außen her widerfährt, das lehnt Rilke radikal ab und plädiert dementsprechend dafür, dass wir uns durch die introspektive Arbeit an uns selbst mit dem versöhnen, was in unserem Innersten von vornherein verborgen liegt. Im Gedanken also, wonach die Zukunft *fest stehe*, findet der Alte und somit Kertész insofern Trost, als hier eine Erklärung für das Geschehene vorliegt, die irgendwie in Einklang steht mit dem Schuldgefühl des Überlebenden und somit seiner Ratlosigkeit ein Ende setzen mag. Trotzdem: wie Kertész selbst in seinem «*Dossier K.*» sagt, *die Schande der eventuellen Kollaboration zu akzeptieren bedeutet eine dermaßen erdrückende Last, dass man es einfach lieber lässt.*

Nun, der ganze Roman-in-Roman stellt meiner Meinung nach den Versuch dar, Rilkes Lebenswahrheit auf die Probe zu stellen. Und hier tritt Camus' Auffassung des Absurden ins Spiel. Anders als Rilke findet ja dieser genauso wie Kertész selbst keinen Trost in der Natur als Chiffre des Unberührten. Er kann sich ausschließlich auf die Gewissheit verlassen, dass die Kluft zwischen der menschlichen Sehnsucht nach Vollkommenheit und dem irrationalen Chaos der Welt unüberbrückbar ist. Dementsprechend plädiert er für die Herstellung eines starken Bewusstseins, das Mut genug aufbringt, um mit diesem Widerspruch leben zu können, ohne den Sprung in die Flucht der Religion oder irgendwelcher Ideologie zu machen.

*La vida m'ensenyat a pensar, però el pensament no m'ha ensenyat a viure*, schrieb irgendwo Montserrat Roig, wohl den russischen Schriftsteller Alexander Herzen zitierend.

Zu Berg, dem besessenen Theoretiker in «*Fiasko*», findet Steinig dadurch Zugang, dass er sich ihm durch die eigene Lebenserfahrung bzw. durch den Lebensschmerz verwandt fühlt, also ähnlich wie es Rilke mit dem Herrn Kappus zuing. Und wenn dieses Spiegelbild des Tagebuchschreibenden aus der Rahmenerzählung am Ende des Romans verrückt wird, dann eben deshalb, weil er auf die Grenzen der Ratio nicht gefasst war.

Mit meiner Arbeit habe ich versucht zu zeigen, dass Kertész im letzten Kapitel eine Korrektur des *Mythos des Sisyphos* anbringt, die sich auf die Erkenntnis der ambivalenten Natur des Menschen stützt, d.h. darauf, dass wir zugleich fähig sind, Henker und Opfer zu sein. Konkret besteht seine kritische Auseinandersetzung mit Camus in der These, dass wir nicht völlig allein da stehen: Solange wir mit Dostojewskij und Stefan Zweig die menschliche Fähigkeit zur Empathie im Auge behalten –Kertész spricht von dem Erbarmen, das auf Steinig bzw. auf den Alten lauert-, sind wir nicht ganz verloren.

## 6. BIBLIOGRAPHIE

### PRIMÄRLITERATUR

**Kertész, Imre:** *Roman eines Schicksallosen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006 (1998). Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Originalausgabe: *Sorstalanság*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1975.

\_\_\_ *Detektivgeschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006. Aus dem Ungarischen von Angelika und Peter Máté. Originalausgabe: *Detektívtörténet*. Budapest: Magvető, 2001 (1977).

\_\_\_ *Fiasko*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001 (1999). Aus dem Ungarischen von György Buda und Agnes Relle. Originalausgabe: *A Kudarc*. Budapest: Szépirodalmi kiadó, 1988.

\_\_\_ *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (1996). Aus dem Ungarischen von György Buda und Kristin Schwamm. Originalausgabe: *Kaddis a meg nem született gyermekért*, 1990.

\_\_\_ *Die englische Flagge*. Originaltitel: *Az angol lobogó*, 1991. In: *Die englische Flagge. Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (1999)

\_\_\_ *Protokoll*. Originaltitel: *Jegyzőkönyv*, 1991. In: *Die englische Flagge. Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (1999)

\_\_\_ *Der Spurensucher*. Originaltitel: *A nyomkereső*, 1991. In: *Die englische Flagge. Erzählungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (1999)

\_\_\_ *Galeerentagebuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (1999). Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm. Originalausgabe: *Gályanapló*. Budapest: Holnap kiadó, 1992.

\_\_\_ *Ich – ein anderer*. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (1999). Aus dem Ungarischen von Ilma Rakusa. Originalausgabe: *Valaki más. A változás krónikája*. Magvető: Budapest, 1997. (vgl. Titel der spanischen Übersetzung von A. Kovacsics: *Yo, otro. Crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado, 2002)

— *Liquidation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005. Deutsch von László Kornitzer und Ingrid Krüger. Originalausgabe: *Felszámolás*. Magvető: Budapest, 2003

— *Dossier K. Eine Ermittlung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008. Originalausgabe: *K. dosszié*. Magvető: Budapest, 2006

— *Eine Gedankenlänge Stille während das Erschießungskommando neu lädt*. Essays. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002 (1999). Darin:

- *Rede über das Jahrhundert* (vorgetragen im Mai 1995 in der vom Hamburger Institut für Sozialforschung veranstalteten Reihe *Reden über Gewalt und Destruktivität*; abgedruckt in «Sinn und Form» 4/1995, «Magyar Lettre International» 17/1995)
- *Die Unvergänglichkeit der Lager* (vorgetragen auf einer im Februar 1990 in Budapest veranstalteten Enquete zum Thema «L'univers de concentration»; abgedruckt in «Sinn und Form» 2/1993)
- *Der Holocaust als Kultur* (vorgetragen auf dem Jean-Améry-Symposium in Wien, Oktober 1992; abgedruckt in «Sinn und Form» 4/1994), *Der überflüssige Intellektuelle* (vorgetragen 1993 auf der Frühjahrstagung der Evangelischen Akademie Tutzing zum Thema «Intellektuelle in Europa – Zum Beispiel Ungarn und Deutsche»; in der Originalfassung zuerst erschienen in «Magyar Lettre International» 3/1994)
- *Ein langer, dunkler Schatten* (vorgetragen auf einem im Oktober 1991 in Budapest veranstalteten Colloquium mit dem Titel «Ungarisch-Jüdische Koexistenz»)
- *Free Europe* (gesendet 1991 in der Reihe *Briefe aus der Heimat*, Radio Freies Europa)
- *Wer jetzt kein Haus hat* (vorgetragen in den Münchner Kammerspielen in der von Bertelsmann Verlag AG veranstalteten Reihe *Reden über das eigene Land*, November 1996; abgedruckt in «Sinn und Form» 1/1997)
- *Budapest. Ein überflüssiges Bekenntnis* (erstveröffentlicht in ZEIT-Magazin, 5.3.1998)

- *Das sichtbare und das nicht sichtbare Weimar* (erstveröffentlicht in «Merian», Hamburg 1994; die Originalfassung erschien zuerst in «Magyar Lettre International» 14/1994)
- *Wem gehört Auschwitz?* (erstveröffentlicht in DIE ZEIT, 19.11.1998).

## SEKUNDÄRLITERATUR

**Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura 82:** *Imre Kertész. Premio Nobel de literatura, escritor de segunda fila.* Madrid: Archipiélago 2008

**Agamben, Giorgio:** *Lo que queda de Auschwitz.* Valencia: Pretextos, 2000

**Améry, Jean:** *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten.* In: *Jean Améry: Werke.* Irene Heidelberger-Leonard (Hg.). Stuttgart: Klett-Cotta, 2002. Bd.2. Hg. Gerhard Scheit.

**ders.:** *Unmeisterliche Wanderjahre.* In: *Jean Améry: Werke.* Bd.2

**ders.:** *Örtlichkeiten.* In: *Jean Améry: Werke.* Bd.2

**ders:** *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod.* In: *Jean Améry: Werke.* Bd.3

**Arnold, Heinz Ludwig (Hg.):** *Jean Améry. Text + Kritik.* Heft 99. München: Richard Boorberg Verlag, 1988

**Aspiunza, Jaime:** *La escritura en cuanto «vida potenciada». Notas sobre la poética de Kertész.* In: *Enrahonar* 38/39, 2007. S.125-137; verfasst im Rahmen des Forschungsprojekts «*La expresión de la subjetividad en las artes*» (MEC HUM-2005-2533/FISO) unter Leitung von F. Pére Carreño.

**Beckett, Samuel:** *Warten auf Godot*

**Bernhard, Thomas:** *Die Ursache. Eine Andeutung.* München: DTV 2006 (1977)

**ders.:** *Ein Kind.* München: DTV 2007 (1985)

**ders.:** *Auslöschung. Ein Zerfall.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986

**ders.:** *Das Kalkwerk.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973



**Bienert, Michael (Hg.):** *Josep Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger.* Köln: Kiepenhauer & Witsch 2003 (1996)

**Camus, Albert:** *Fragen der Zeit.* Reibek bei Hamburg 1997

**ders.:** *Der Mythos von Sisyphos.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999

**Castilla del Pino, Carlos:** *Teoría de los sentimientos.* Barcelona: Tusquets 2000

**Dostojewskij, F.M.:** *Memorias del subsuelo.* Hg. Bela Martinova. Übersetzung von Bela Martinova. Madrid: Cátedra 2003

**Fejtő, François:** *Hongria 1956. Socialisme i llibertat.* Barcelona: Edició de materials 1966

**Freytag, Gustav:** *Die Technik des Dramas.* Stuttgart 1983

**Freud, Sigmund:** *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* (1915-17). Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1993 (1991)

**ders.:** *Der Dichter und das Phantasieren.* In : *Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler.* Einleitung von Peter Gay. Frankfurt a.M.: Fischer (Tb.) 1993

**ders.:** *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* (1994). In: *Sigmund Freud. Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften.* Einleitung von H. Argelander. Frankfurt a.M.: Fischer (Tb.) 1992

**ders.:** *Das Unheimliche* (1919). In: *Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler.* Einleitung von Peter Gay. Frankfurt a.M.: Fischer (Tb.) 1993

**ders.:** *Das Unbehagen in der Kultur.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch

**Goethe, Johann von Wolfgang:** *Dichtung und Wahrheit.* In: *Johann Wolfgang von Goethe. Gesammelte Werke.* Neunter Band (eingeleitet von Dr. Hugo Bieber). Berlin: Karl Voegels Verlag 1925.

**Handke, Peter:** *Wunschloses Unglück.* Salzburg: Suhrkamp 2001 (1972)

**Heidelberg-Leonard, Irene und von der Lühe, Irmela (Hg.):** *Versuchte Nähe: Ingeborg Bachmann und Jean Améry.* In: *Text + Kritik. Ingeborg Bachmann. Heft 6.* Hg. Arnold Ludwig Heinz. München 1995 (S.154-162)

**Hoffmann, E.T.A.:** *Der Sandmann.* Stuttgart: Reclam 2000

**Kafka, Franz:** *Gesammelte Werke.* Frankfurt a.M.: Fischer (Tb.) 1995 (1983)

**Klüger, Ruth:** *weiter leben: eine Jugend.* Göttingen: Wallstein 1993 (1992)

**Laplanche, J. / Pontalis, J.B.:** *Das Vokabular der Psychoanalyse.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994

**Levi, Primo:** *Si això és un home. (Se questo è un uomo.* Torino, 1958); Katalanisch von Francesc Miravittles i Salvador). Barcelona: Edicions 62 2008 (1996)

**Löwenthal, Leo:** „*Individuum und Terror*“, in: Dan Diener: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz.* Frankfurt a.M.: Fischer 1988

**Mann, Thomas:** *Tod in Venedig.* Frankfurt a.M.: Fischer 2003

**ders.:** *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freund.* Frankfurt a.M.: Fischer 2008 (1990)

**Nietzsche, Friedrich:** *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft.* Kritische Studienausgabe, Bd.3, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: DTV 1988

**Rilke, Rainer Maria:** *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge.* Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1982

**ders.:** *DER PANTHER. Im Jardin des Plantes, Paris.* In: *Rilke. Neue Gedichte und Der Neuen Gedichte anderer Teil.* Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1995 (1974)

**ders.:** *Briefe an einen jungen Dichter*

**Robbe-Grillet, Alain:** *Por una nueva novela.* Barcelona: Seix Barral 1995 (1964)

**Sartre, Jean-Paul:** *La náusea.* Barcelona: Seix Barral 1983 (Paris: Editions Gallimard 1946; aus dem Französischen von Aurora Bernádez)

**Semprún, Jorge:** *La escritura o la vida.* (Originaltitel: *L'écriture ou la vie*; Spanisch von Thomas Kauf). Barcelona: Tusquets 1998 (1995)

**ders.:** *Vorwort zur spanischen Übersetzung von Ruth Klügers «weiter leben», in: «seguir viviendo» (Spanisch von Carmen Gauger) Barcelona: Galaxia Gutenberg 1997. S. 5-8*

**Siguan, María Luisa:** *„Bethsaïda, la piscine de cinqu galleries“: Literarische Tradition und Schweigen im Werk von Jorge Semprún und Jean Améry, in: Marisa Siguan und Karl Wagner (Hg.): Transkulturelle Beziehungen. Spanien und Österreich im 19. und 20. Jahrhundert. Amsterdam: Rodopi 2004*

**Steuer, Daniel:** *Thomas Bernhards «Auslöschung. Ein Zerfall». Zum Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung, Autobiographie und Roman.*

**Weinrich, Harald:** *Kunst und Kritik des Vergessens. München: C.H. Beck Verlag 1997*

**ders.:** *Textgrammatik*

**Wilpert, Gero von:** *Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 1989*