

Pál Deréky: Péter Esterházy, *Harmonia Caelestis*. Roman. Aus dem Ungarischen von Terézia Mora. Berlin Verlag, Berlin, 2001

Statt einer Rezension des Romans, wie sie von Julia Kospach im Profil, Klaus Kastberger im Falter und Bernhard Fetz in der Presse geleistet worden war, um nur einige zu nennen, möchte ich Anmerkungen zu zwei seiner Verfahren beitragen, hauptsächlich deswegen, weil jenes Material, aus dem sie sind, nicht zur Gänze in Übersetzungen verfügbar ist. Den Lesern der ungarischen Ausgabe kommen viele Lösungen bekannt vor, da sie aus dem 1979 erschienenen Produktionsroman und/oder aus der 1986 erschienenen Einführung in die Belletristik stammen. Der erste wurde bislang nicht ins Deutsche übersetzt, die Einführung in die Belletristik ist eine Romancollage, deren wichtigste Komponenten auch auf Deutsch zu lesen sind. Der *Produktionsroman* war das dritte Werk Esterházy's und sein erster durchschlagender Erfolg. Er ist formal eine Gattungsparodie, wenngleich kaum jemand je einen authentischen Produktionsroman gelesen haben dürfte. Esterházy macht sich hier über den Prosamist aus sentimentalem Kitsch und aggressiver Lüge der ungarischen Produktionsromane vom Anfang der 50er Jahre lustig. Die heldenhafte Bemühung der Werktätigen gilt im *Produktionsroman* nicht etwa dem Bau eines Textilkombinates, wie in einem seiner historischen Vorbilder; an der Front der Produktion kämpft im staatlichen Planinstitut des Romans ein junger, fescher Systemorganisator um die Einführung einer neuen, revolutionären Programmtechnologie. Zwar wird der alles entscheidende Plan gefunden, durch Machenschaften des Feindes gibt es jedoch nach der notwendigen Sprengung eines Schranke – entsprechend einem Wassereinbruch im Bergwerk – einen Papiereinbruch und das ganze Institut droht im Papier zu ersticken. Am Ende wird alles gut. Der *Produktionsroman* besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil werden in die Beschreibung des heroischen Arbeitskampfes, der offensichtlich Anfang der 70er Jahre ausgefochten wird, Prosafragmente, vor allem Kampfszenen aus Gárdonyi's *Sterne von Eger* (die Türkenbelagerung von Erlau) montiert, sowie Parlamentszenen von Mikszáth aus der Zeit des Dualismus. Teil zwei, *Aufzeichnungen des E.* (Esterházy oder Eckermann) betitelt, verspricht in 68 Sequenzen die fußnotenartige Kommentierung des ersten Teils, in dem tatsächlich 68 Fußnoten angebracht sind. Um die Wanderung der Leser zwischen den beiden Textblöcken zu erleichtern, wurden dem Werk mit dem purpurfarbenen Umschlag – Kardinals purpur natürlich – zwei Lesezeichen beigegeben, ein weißes und ein schwarzes. Müßig zu sagen, dass die Kommentare keine in philologischen Sinn verstandenen Erklärungen oder Quellenangaben sind, sondern – indem sie sich fort-schreiben – eher als ein philosophisches Traktat bezeichnet werden müssen. Denn, und das ist das Bravouröse an diesem Formenspiel, in gewissem Sinne sind die Aufzeichnungen des E. doch Kommentare. Sie üben auf lustvolle Art Kritik an der Gekünsteltheit und Heuchelei der engagierten Literatur, indem sie den pathetischen sozialistischen Realismus durch die Darstellung der Normalität, des Alltags (Familie, Fußball, Freundschaften etc.) im zweiten Teil des Romans konterkarieren. Esterházy zeigte im *Produktionsroman* nicht nur seine große Kenntnis der gesamten ungarischen epischen Tradition, die er überlegen einzusetzen verstand, sondern schuf zugleich auch eine große Erzählung, die den eigenen Text reflektierte. Die Identität des Erzählers wurde radikal infrage gestellt durch Wechsel im Erzählmodus und in der Tonlage, durch die Einführung von mindestens vier Alteregos, und durch die Verwendung zahlreicher intertextueller Versatzstücke. Bereits im *Produktionsroman* sind Ansätze jenes Verfahrens zu sehen, das dann in *Harmonia Caelestis* vollends entfaltet wird: Jenes Gefühl der Sicherheit, das durch die scheinbar realistische, er-

zählende-abbildende Beschreibung im Leser erweckt wird, regelmäßig durch sichtbar künstlerische Textkonstruktionen zu hintertreiben. Die Erzählung der Geschichte lässt den Text als Universum erscheinen, während die reflektierte Geschichte der Erzählung darauf hinweist, dass auch das Universum als Text, als Gewebe, als Konstrukt verstanden werden muss.

*Einführung in die Belletristik* erschien beinahe gleichzeitig mit Nádas' *Buch der Erinnerung*. Zieht man noch das umfangreiche Prosawerk des unlängst verstorbenen Miklós Mészöly hinzu, hat man die wichtigsten Grundlagen für die spektakuläre Entwicklung der ungarischen Gegenwartsprosa in den letzten fünfundzwanzig Jahren. *Einführung in die Belletristik* ist ein ungewöhnlicher, als Romanüberschrift sicher Ironie implizierender Titel. Péter Esterházy hat 1981-1982 den Roman *Schule an der Grenze* von Géza Ottlik auf ein einziges weißes Papierblatt im Format von 57 x 77 Zentimeter abgeschrieben. Unterhalb des Titels dieses graphischen Kunstwerkes steht in Gedankenstrichen die Aufschrift: Einführung in die Belletristik. In einem viel später geführten Gespräch bestätigte Esterházy, dass diese Aktion eher als Ehrerbietung dem Menschen Ottlik gegenüber und als Geschenk zu seinem siebzigsten Geburtstag gedacht war, denn als Huldigung von dessen Schreibweise. Danach führten beinahe alle Romane und viele Kurzgeschichten "Einführung in die Belletristik" als Untertitel. Die Absicht, sie im Rahmen einer großen Komposition zusammenzusetzen, war klar, und die Ausführung wurde allgemein mit Spannung erwartet. Der erste Roman der *Einführung...* mit dem ungarischen Titel *Függő* wurde bislang nicht ins Deutsche übersetzt. Ich würde den Titel analog zum Bild einer Hängebrücke als *Hängesatz* übersetzen, denn der ganze Roman besteht aus einem einzigen hyperlangen Satz, dessen beiden Enden an je einer Klammer festgemacht sind: Der Anfang an einer sich schließender, das Ende an einer sich öffnender. Zwischen den Halbbogen-Pylonen der Klammerhälften hängt Esterházy's Text – das Wesentliche, das nicht in Klammern gesetzt werden soll. Die übrigen Romane gibt es in deutschen Übersetzungen: *Wer haftet für die Sicherheit der Lady*, *Kleine ungarische Pornographie*, *Fuhrleute* und *Die Hilfsverben des Herzens*. Davor und dahinter bzw. zwischen den fünf Romanen stehen kürzere Prosatexte, die teilweise bereits Anfang bis Mitte der 80er Jahre ins Deutsche übersetzt wurden, wie beispielsweise *A Hard Day's Night*, *Leitfaden für die Genossen Ästhetiker*, *wo der Hammer hängt und wie man ihn schwingt*, *Der Ort, an dem wir uns befinden* oder die komplett, also vom ersten bis zum letzten Buchstaben übernommene Danilo Kiš-Erzählung, in dem es um die Hinrichtung eines jungen Esterházy geht (aus Kiš's 1983er *Enzyklopädie der Toten*) mit dem Titel *Welch Ruhm, fürs Vaterland zu sterben*, ihrerseits eine freie Bearbeitung einer "bürgerlichen Legende" nach österreichischen Quellen "voller Voreingenommenheit, Besserwisserei und Sentimentalität" (I. 24. in *Harmonia Caelestis*). Der riesige Korpus der *Einführung in die Belletristik* wurde mit so viel Lust und Liebe zusammengestellt, dass jene jugendliche Unbekümmertheit, die dem Werk entströmt, die Leser auch heute zu erheitern vermag und an manchen Stellen schmunzeln lässt. In dieses luftige, farbenfrohe Gewebe – inklusive des Librettos einer Opera Semiseria und der Bilder eines Zeichentrickfilmes, die sich durchs Rollen der Blätter bewegen (also eines Fingerkinos) – ist aber stellenweise Dunkles und Schweres eingewoben, wie *Fuhrleute* oder *Die Hilfsverben des Herzens*. Die Montage von Texten mit oft diametral entgegengesetzter Stimmung wird eines der grundlegenden Verfahren der Textgestaltung in *Harmonia Caelestis* sein.

Auch *Harmonia Caelestis* besteht aus zwei Teilen. Das erste Buch trägt den Titel "Numerierte Sätze aus dem Leben der Familie Esterházy", Buch zwei ist "Bekenntnisse einer Familie Esterházy" betitelt. In beiden wird die Aufhebung der Grenze zwischen Historiographie und Belletristik angestrebt. Die numerierten Sätze scheinen

die Fiktionalität stärker zu betonen. In diesem Teil werden Begebenheiten mitgeteilt, die kaum etwas miteinander zu tun haben, außer dass sie einander oft widersprechen, ja auslöschen – besonders deutlich beispielsweise bei den zahllosen Varianten der Begebenheit “So lernten sie sich kennen: meine Mama, mein Papa” –, es kommt nur in einigen wenigen Fällen vor, dass sie einander ergänzen oder fortschreiben. Angesichts der Masse an Meinvätern und Meinemüttern, die aus einer unglaublich großen Zahl menschlicher Charaktere und Schicksale besteht, stellt sich die Frage nach etwaigen lebensgeschichtlichen Bezügen nicht mehr. Diese Bezüge sind indes da, sie lassen sich im ganzen Text nachweisen, wie auch die häufige Montage intertextueller Versatzstücke. Zum einen hat Esterházy das gesamte Material seiner bisherigen Schriften verwendet, zum anderen Zitate aus der ungarischen und aus der Weltliteratur. Ob nun jemand bei der Lektüre die Stelle aus Venedikt Jerofejews *Reise nach Petuški* mit dem Rezept des leberzerfetzenden Balsams von Kanaan (im Volksmund der Dachsgraue genant); oder die Beschreibung der papierzerfetzenden Unterschrift des Vaters aus László Garaczis *Die wunderbare Busfahrt* erkennt oder nicht, Danilo Kiš und Natalia Ginzburg erkennt oder nicht, macht hinsichtlich des Lesevergnügens beinahe keinen Unterschied, ebenso wenig wie das Wissen um authentische und fiktionale Züge des leiblichen Vaters von Esterházy. Haben *Die Hilfsverben des Herzens* dem Andenken der Mutter ein literarisches Denkmal errichtet, wird nun in und mit *Harmonia Caelestis* des Vaters gedacht, soviel ist klar.

Im zweiten Teil wird hingegen die historische Bestimmtheit des Baumaterials zu diesem literarischen Monument betont. Wir alle wissen um den märchenhaften Reichtum, um Macht und Prunk der Esterházy in vergangenen Jahrhunderten, wir gehen auch heute noch gelegentlich in den Esterházy-Keller einen heben, sitzen im Esterházy-Park, essen einen Esterházy-Rostbraten – doch halt. So wenig es im ersten Teil ausmacht, ob tatsächlich vier Esterházy in der Schlacht bei Vezekény gegen die Türken gefallen waren (sie waren) oder ob der liebe Quin Quin, der im Gewand gleich mehrerer Figuren auftritt, tatsächlich Direktor des Burgtheaters unter Kaiser Franz war (man könnte im Burgtheater jederzeit nachschauen), so wesentlich ist es zum Verständnis des zweiten Teils zu wissen, dass man im Realsozialismus keinen Esterházy-Rostbraten essen konnte, weil dieser in Puškin-Rostbraten umgetauft worden war, nachdem man zuerst die Esterházystraße in Puškinstraße umbenannt hat. Zum Verständnis des zweiten Teils sind Grundkenntnisse der ungarischen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und Grundkenntnisse des Oeuvres von Péter Esterházy von Vorteil. Auf diese Weise erschließen sich viele Details, wie die Wichtigkeit des auch zum Esterházy-Tag erwählten 16. Juni zum Beispiel. Dieses Datum wird einerseits als Hommage an James Joyce verstanden, andererseits an den 56er Ministerpräsidenten Imre Nagy, der am 16. Juni 1958 hingerichtet und im Rahmen eines Staatsaktes am 16. Juni 1989 rehabilitiert wurde, um nur einige Konnotationen zu nennen. Ähnlich dem 16. Juni tauchen zahlreiche andere Motive immer wieder neu im Text auf, werden Formulierungen wiederholt, umgeschrieben, neu kontextualisiert und anders gewichtet erneut ins Spiel gebracht. Trotz des “Zerschreibens” gibt es eine Kraft, die die an sich beziehungslosen Teile der offenen Struktur zusammenhält: Sie entsteht durch den wohldosierten Rhythmus von Spannung und Harmonie dieser “unverschämten Erzählung”.