

## Fantastische Reisen: (Un)Möglichkeiten der Autonomie der Person in fantastischen utopischen Texten bei Frigyes Karinthy und Sándor Szathmári

### I. Mensch und Marionette

Im Jahre 1925 veröffentlichte der ungarische Schriftsteller Béla Balázs in der Zeitung *Der Tag* eine kleine Schrift unter dem Titel *Das Haus der Geheimnisse*, in der der Besuch einer kleinen Gesellschaft im „Atelier eines Malers, Bildhauers und Puppenschnitzers“ (Balázs 2002: 40) beschrieben wird, der die Teilnehmer ein skurriles Erlebnis durchmachen läßt, womit sie „einige Erdteile, Planeten und Jahrtausende weit“ geraten, „[a]ls wären [sie] auf eine verborgene Versenkung getreten und plötzlich herausgefallen aus der irdischen Gegenwart des kalten Märznachmittags“ (Balázs 2002: 40). Damit wird hier neben der zeitlichen Verschiebung eine (virtuelle) räumliche Grenzüberschreitung erzählt, die als wesentliches Kennzeichen bestimmter Textsorten angesehen werden kann. Der Ich-Erzähler schildert das besuchte Haus und seine Geheimnisse jedoch aus einer distanzierten und dadurch ironischen Perspektive, die das Geheimnisvolle und das Über- und Unmenschliche der vorgeführten „selbstgeschnitzten Puppen des Meisters“ (Balázs 2002: 41) in ihrer ambivalenten Mechanik und Grazie als Accessoires einer „verträumten, verspielten, liebenswürdigen Automatenromantik“ (Balázs 2002: 43) ihrer Unheimlichkeit (und damit ihrer unheimlich-fantastischen Züge) zu berauben sucht, und dies erreicht, indem letztendlich die „Magie der menschlichen Hand“ und somit das künstlerische Schaffen, das „formend die Seele der Materie erweckt“ (Balázs 2002: 43) und „die gewaltigen alten Mythen“ (Balázs 2002: 42) aufbewahrt, für die Wirkung verantwortlich gemacht (und zugleich ihrer fantastischen Züge entledigt) werden.

Es wird hier – mit erkennbaren intertextuellen Anspielungen auf Kleists *Über das Marionettentheater*, die Vertreter der „Automatenromantik“ und auf „[d]ie schalkhafte Romantik eines E.T.A. Hoffmannschen Hexenmeisters, der mit ewigen Dingen scherzhafte Spiele spielt“ (Balázs 2002: 41) – eine Tradition der europäischen Kultur heraufbeschworen die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen naturwissenschaftlicher Entdeckungen und Entwicklungen der Technik, die Stellung des Menschen selbst, seine menschliche Natur und seine psychische Beschaffenheit durch ambivalente Brechungen hinterfragt. Künstliche Puppen, Automaten, von Fortschritt und Technisierung besessene Naturforscher und ihre die menschliche Wahrnehmung und Erkenntnis (angeblich) fördernden Geräte rücken ins Blickfeld und werden mehrfach thematisiert (so z.B. bei E.T.A. Hoffmann, aber auch beim Dichter und Naturforscher Goethe oder eben in der weitverzweigten Tradition von La Mettrie's „L'homme machine“). Der Fortschrittsglaube wird aber zugleich mit Zweifeln verbunden: Puppen, Automaten und Maschinen können zum Leben erweckt werden und damit an die Stelle des Menschen treten und mit ihm verwechselt werden. Auf der anderen Seite – das aufklärerische Postulat der Autonomie des Individuums hinterfragend – kann der Mensch selbst zur Maschine werden und damit, seines Willens beraubt, von außen beeinflusst zu einem Spielzeug äußerer Mächte gemacht werden, wie dies u.a. die Themen des Magnetismus,

des Wahnsinns und des Künstlertums und ihre ambivalenten Interpretationen in der Literatur der Romantik, insbesondere bei Hoffmann aufzeigen.<sup>1</sup>

Damit wird eine doppelte Perspektive auf das Individuum eröffnet, die die Problematik von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung des Menschen in Themen der Fantastik und teilweise in Utopien überführt: Die Goethezeit als eine Epoche „des Traditionsverfalls und der revolutionären Umbrüche, wenn die überkommenen Wertbindungen sich zu lockern beginnen, die Unsicherheiten zunehmen und die Fragen nach Sinn und Zukunft ohne Antwort bleiben“ (Freund 1999: 10), stellt damit eine Blütezeit der phantastischen Literatur dar und die romantischen, in ästhetische sowie geschichts- und/oder sprachphilosophische Formen gewandelten Utopien<sup>2</sup> zeugen auch von der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Autonomie und äußerem Zwang sowie von der Einsicht in die tatsächliche Unrealisierbarkeit des harmonischen Ausgleichs beider Pole.

Die Kultur der Jahrhundertwende bzw. der Frühen Moderne führt – zumindest teilweise – bestimmte in der Goethezeit gestellte Probleme der Autonomie der Person und des Subjekts in unterschiedlichen Diskursen, in der (Sprach-)Philosophie, der Psychologie und Psychoanalyse, in der Soziologie, der Ästhetik und der Literatur weiter und artikuliert sie auf vielfältige Weise, wobei – teilweise als Aus- und Rückwirkung rationalistischer aufklärerischer Strömungen und zeitgenössischer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse sowie als Kompensation ihrer im 19. Jahrhundert beobachtbaren Tendenz zur Dominanz – eine starke Neigung zu irrational angelegten Überlegungen gleichfalls festzustellen ist. Als ein Zeichen dafür kann die Verbreitung und die Resonanz spiritistischer und okkultistischer Ansichten in unterschiedlichen kulturellen Diskursen um die Jahrhundertwende betrachtet werden<sup>3</sup>, und die um die Jahrhundertwende einsetzende neue Blütezeit fantastisch geprägter Literatur (später auch des Films) lässt sich teilweise gerade durch diese kompensatorische Bemühung erklären, indem darin die Postulate einer naturwissenschaftlich-technisch geprägten Kultur und einer verunsicherten Persönlichkeitskonzeption thematisiert werden, womit zugleich rational erkennbare Weltmodelle hinterfragt und bezweifelt werden.

## 2. Fantastisches und Fantastik: Definitionen, Formen, Bedeutungskonstitution

Die theoretischen Klärungsversuche des Begriffs ‚fantastisch‘ und ‚Fantastik‘ gehen von unterschiedlichen methodologischen Prämissen aus und gelangen zu unterschiedlichen Positionen hinsichtlich des Charakters, des Mechanismus, des Bereichs, der Thematik sowie der typologischen und historischen Formen der Fantastik. In einem ersten Schritt bieten sich dabei zwei, in sich auch vielfältig gegliederte Gruppen von Annäherungen an: die der Fantastik-Definitionen auf Grund struktureller Merkmale (wie. z.B. die von Marianne Wünsch und Uwe Durst) sowie die der Fantastik-Definitionen, die vorwiegend auf Grund thematischer Merkmale vorgehen, wobei es auch gemischte Annäherungen (so z.B. die von Durst selbst) bzw. auch in beiden Gruppen historisch orientierte Positionen gibt.

---

<sup>1</sup> Zu einer Analyse dieser Problematik vgl. Orosz 2001: 61–96.

<sup>2</sup> Vgl. zum Thema Faber & Dischner 1979.

<sup>3</sup> Zu einer Übersicht über den Spiritismus um 1900 vgl. Pytlik 2005; zur Dokumentation der Erscheinungen vgl. Pytlik 2006. Für die Zusammenhänge von Okkultismus und fantastischer Literatur der Frühen Moderne vgl. Wünsch 1991.

## 2.1. Definitionen und Abgrenzungen des Fantastischen

Die Etymologie der Worte ‚Fantastik‘ und ‚fantastisch‘ verweist auf Imagination und Vorstellungskraft, im weiteren Sinne wurde aber darunter auch etwas Geisterhaftes, Trügerisches, Imaginäres (Schimäre, d.h. Trugbild oder Hirngespinnst oder Einbildung, Fantasiertes) verstanden. In diesem grundlegenden Charakterzug miteinander verwandt, gibt es jedoch verschiedene Abgrenzungsvorschläge, wonach im allgemeinen Fantastisches, Wunderbares und Unheimliches bzw. ihre Mischformen zu unterscheiden wären.<sup>4</sup> In seiner die späteren Diskussionen prägenden *Einführung in die fantastische Literatur* versucht Tzvetan Todorov eine umfassende Definition des Fantastischen zu geben und verankert es in der (nicht auflösbaren) Ambiguität, in der Ambivalenz, der Unentscheidbarkeit von oppositionellen (natürlichen vs. „übernatürlichen“) Deutungen bestimmter Phänomene (Todorov 1972: 40). In seiner Typologie dient eben die Auflösbarkeit oder Erklärbarkeit der Ambivalenz als Abgrenzungskriterium des Phantastischen vom (unvermischt) Wunderbaren und dem (unvermischt) Unheimlichen bzw. zur Einführung der Mischformen des ‚Fantastisch-Unheimlichen‘ und des ‚Fantastisch-Wunderbaren‘. Dabei wird das ‚unvermischt Fantastische‘ an der Grenze zwischen diesen beiden letzteren als nur „eine raffinierte Spielart der fantastisch-wunderbaren Phantastik“ (Schröder 1994: 80) postuliert: damit erscheint es als strukturell kaum vorstellbar, das in seiner Wirkung der anhaltenden Unschlüssigkeit in der Rezeption, der Interpretation zu suchen wäre.<sup>5</sup>

Die Kategorien von Todorov, die er selbst aus der Auseinandersetzung mit anderen Annäherungen gewinnt, wurden heftig diskutiert, ihre Gültigkeit und Anwendbarkeit wurden auch oft in Zweifel gezogen. Die meisten anderen Definitionsversuche gehen größtenteils von Todorovs Modell aus und operieren ebenfalls mit ähnlichen Kategorien, indem sie den Bereich der Fantastik enger oder weiter zu fassen geneigt sind.<sup>6</sup> Uwe Durst unterscheidet eine maximalistische und eine minimalistische Definition des Phantastischen: in der maximalistischen Auffassung „umfaßt die phantastische Literatur alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden“, in denen aber „ein Zweifel an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen keine definitorische Rolle spielt“ (Durst 2001: 27), d.h. das Unschlüssigkeitskriterium Todorovs nicht berücksichtigt wird. Die minimalistische Definition dagegen, für die Durst selbst plädiert und damit „de[n] neueste[n] Stand minimalistischer Theoriebildung erreicht“ (Nix 2005:78), hält dieses Kriterium ebenfalls für entscheidend und zieht dadurch den Bereich der phantastischen Texte viel enger (Durst 2001: 36–38). Je nach engerer oder breiterer Definition ergeben sich auch die benachbarten Kategorien des Märchenhaften und des Utopischen, wobei – wie z.B. Wünsch in ihrer auf eindeutige Abgrenzungen ausgerichteten Arbeit behauptet – die strukturellen Merkmale, die das Phantastische als narrative Struktur kennzeichnen, gleichzeitig eine Abgrenzung von Utopie und Science Fiction, vom Märchen und von modernen Formen u.a. ermöglichen sollen (Wünsch 1991: 65).<sup>7</sup> Todorov weiterdenkend und präzisierend definiert Wünsch das Fantastische (es

---

<sup>4</sup> Louis Vax versucht die Vielfalt phantastischer Literatur auf Grund intellektueller und affektiver Kategorien zu erfassen, die zugleich eine mehrdimensionale Typologie erlauben könnten, die er aber letzten Endes nicht genau entwickelt (Vax 1998: 19–22).

<sup>5</sup> Vgl. Todorovs vieldiskutierte Einteilung in „unvermischt Unheimliches“, „Fantastisch-Unheimliches“, „Fantastisch-Wunderbares“ und „unvermischt Wunderbares“ (Todorov 1972: 43).

<sup>6</sup> Zur einer Übersicht über die unterschiedlichen Definitionen, die „terminologische Verwirrung“ und ihre „forschungsgeschichtliche[n] Ursachen“ (Durst 2001: 17–60).

<sup>7</sup> Wünsch gibt auch eine Definition des Phantastischen (vgl. ebd., 65–68).

nicht nur auf literarische Texte, sondern auch, vom Medium unabhängig, auf Dramen, Filme usw. beziehend) auf Grund der Kriterien der Realitätskompatibilität und des Erklärungsangebots der erzählten Geschichte so, dass, „[d]er Text eine Welt [entwirft], die grundsätzlich mit dem jeweiligen Realitätsbegriff kompatibel ist; in dieser Welt treten aber Phänomene (Figuren, Ereignisse) auf, die mit diesem Realitätsbegriff nicht kompatibel sind“ (Wünsch 2000: 175). Daraufhin stellt sie fest, „[dass d]iese als unmöglich geltenden Phänomene [...] in der dargestellten Welt gleichwohl als real gesetzt [werden], so daß ein Erklärungsbedarf entsteht. Der Text kann entweder eine Erklärung für das unerklärliche Phänomen anbieten oder eine solche verweigern. Wenn er eine Erklärung anbietet, so kann sie entweder konform zum kulturellen Wissen sein [...]; oder die Erklärung rekuriert auf kulturell nicht mehrheitsfähiges, abweichendes – z.B. okkultistisches – ‚Wissen‘, womit die Behauptung der Realität des Unerklärlichen aufrechterhalten wird. Der Text kann schließlich sowohl ein rationalisierendes als auch ein okkultistisches Erklärungsangebot machen und dadurch den Realitätsstatus des Phänomens ambivalent halten“ (Wünsch 2000: 175).

Für eine maximalistische Fantastikdefinition wären die Grenzen nicht so scharf gezogen, so dass darin vielfältige Formen (wie fantastische Erzählung, Märchen, Utopie, Science Fiction, Spuk- und/oder Kriminalgeschichte u.a.), ihre Unterscheidbarkeit nicht völlig aufgebend, zu integrieren wären. Vax plädiert auch gegen eine allzu enge und strenge Definition der Fantastik, indem er auf Grund von Zweifelsfällen ihre Nähe zum Unheimlichen aufzeigt, das Todorov aus ihrem Bereich ausschließt (Vax 1999). Innerhofer plädiert für die Nähe der Fantastik zur Science Fiction um die Jahrhundertwende, indem er betont, „[d]ie Grenze zwischen Phantastik und Science Fiction war von Anfang an durchlässig und ist es bis heute geblieben“, und „[i]hre historische Entstehung erweist sie als multigenerisches Konglomerat“ (Innerhofer 1999: 229).<sup>8</sup> Damit wird zugleich die historische Wandelbarkeit der Genrebegriffe demonstriert, wie diesem Umstand in Arbeiten zur sogenannten Neo-Fantastik auch theoretisch Rechnung getragen wird.<sup>9</sup> Damit wäre eben um die Jahrhundertwende bzw. in der Frühen Moderne auch noch eine Verbindung zur Utopie zu beobachten, so dass utopische Werke oft einen Science-Fiction-Charakter haben und allgemein diverse fantastische Elemente aufweisen können: So wird z.B. Alfred Kubins Werk *Die andere Seite*, das im Untertitel als fantastischer Roman bezeichnet wird, von Ruthner den „utopisch-phantastischen Weltuntergangsromanen“ (Ruthner 1995: 71) zugeordnet.<sup>10</sup>

## 2.2. Narrative Techniken des Fantastischen

Ohne weiter auf die Probleme der Definition und der Typologie des Fantastischen bzw. der fantastischen Literatur eingehen zu wollen, wird die Perspektive im folgenden auf literarische narrative Texte konzentriert, die gewöhnlich der Fantastik und/oder ihren benachbarten Bereichen zugeordnet werden, indem vor allem der Mechanismus der Bedeutungskonstitution solcher Texte untersucht wird.

Für die Zwecke der folgenden Fallstudien kann behauptet werden, dass die literarischen narrativen Texte der untersuchten Großklasse solche zusammengesetzten

---

<sup>8</sup> Für eine umfassende historische Übersicht über die Science Fiction um 1900 vgl. Innerhofer 1996.

<sup>9</sup> Vgl. dazu u.a. Barbeta 2002, sowie Barbeta 2006. Eine Bestandsaufnahme der Veränderungen fantastischer Literatur in der frühen Moderne bietet Cersowsky am Beispiel emblematischer Autoren wie Meyrink, Kubin und Kafka, vgl. Cersowsky 1983.

<sup>10</sup> Zu einer umfassenden Darstellung der k.u.k.- und der österreichischen Fantastik vgl. auch Ruthner 2004.

Textwelten etablieren, die in einander entgegengesetzte Weltsegmente gegliedert werden können, deren grundlegende Eigenschaften einander oppositionell gegenüberstehen und sich auf Grundpostulate menschlichen Lebens, menschlicher Wahrnehmung und menschlicher Weltmodelle beziehen: Die Eigenschaften ‚menschlich‘ vs. ‚nicht-menschlich‘, ‚irdisch‘ vs. ‚nicht-irdisch‘ (‚unirdisch‘/‚überirdisch‘), ‚lebendig‘ vs. ‚nicht-lebendig‘ (‚maschinell‘ oder ‚tot‘) werden in unterschiedlicher potentieller Verteilung auf Figuren projiziert, die dadurch zu den entgegengesetzten Weltsegmenten gehören bzw. sich zwischen ihnen bewegen können. Die Grundlage der Figuren- und Welteinrichtung im Großbereich der Fantastik bilden Mechanismen der Verschiebung, der Steigerung, der Umkehrung (durch Ersetzung), als deren Ergebnis Figuren der erzählten Welt, eindeutig, graduell oder unentscheidbar über die erwähnten Eigenschaften verfügend, die Ereignisse der erzählten Welt vollführen oder erleiden sowie wahrnehmen und interpretieren, und zur eindeutigen oder ambivalenten Interpretation des Rezipienten des Textes Anlass geben. Wunsch erwähnt als Formen quantitativer Realitätsinkompatibilität die „einfache quantitative Steigerung (d.h. Vergrößerung oder Verkleinerung)“ (Wunsch 1991: 25), die für Utopie und Science-Fiction besonders charakteristisch sind, die deshalb nicht zur „Kernzone des Fantastischen“ (Wunsch 1991: 27) gehören, weil sie sich vor qualitativer Realitätsinkompatibilität verschließen. Ob diese scharfe Trennung aufrechtzuerhalten ist, kann allerdings auf Grund vieler Beispiele bezweifelt werden, die damit – wenn auch nicht die „Kernzone“ – doch eine gewisse Grenzzone des Fantastischen bilden können.

Durch den Mechanismus der Verschiebung wird eine räumliche oder zeitliche Entfernung der erzählten Welt geschaffen, wie dies u.a. bei der Reise ins Weltall geschieht, wofür zahlreiche literarische und mediale Beispiele gefunden werden können (z.B. Jules Verne: *De la terre à la lune*, 1865; H.G. Wells: *The First Men in the Moon*, 1902; oder im Film Méliès: *Voyage dans la lune*, 1902). Ähnliche Verschiebungen bedeuten die Reisen unter die Erde, unter das Meer oder eben die Zeitreisen (z.B. Mark Twain: *Ein Amerikaner im Hofe des Königs Arthur* oder die Filmserie „*Sliders*“).

Durch den Mechanismus der Steigerung wird eine räumliche (oder eventuell zeitliche) Vergrößerung oder Verkleinerung der Dimensionen der erzählten Welt erzielt, wodurch u.a. fantastische Zwergenwelten oder Riesenwelten entstehen wie in Swifts *Gullivers Reisen*. Ausgedehnte oder geschrumpfte Zeitdimensionen können in solchen Textwelten ebenfalls vorkommen.

Die Umkehrung von oppositionellen Eigenschaften in ihr Gegenteil kann durch den Mechanismus der Ersetzung vollzogen werden: dadurch können Tote als Lebendige (Vampir- oder Spuk- und Gespensterfiguren), Maschine als Mensch (z.B. Schachautomat, Roboter mit menschlichen Zügen, Marionette), Mensch als Maschine (magnetisierte Figuren, Hypnotisierte, Automaten), Mensch als Tier bzw. Tier als Mensch zwielichtig dargestellt werden, wodurch die von Todorov postulierte Unschlüssigkeit des Rezipienten durch die Ambivalenz und die Mehrdeutigkeit solcher Figuren entstehen kann.

Die so eingeführten narrativen Techniken scheinen somit einen ausreichend breiten Rahmen zustande zu bringen, um die unterschiedlichen Formen/Typen der Fantastik und ihrer benachbarten Bereiche zu umfassen, denn all diese Mechanismen etablieren eine besondere Topographie, „andere Orte“ (Foucault 1992: 34) im weiteren Sinn, deren unterschiedlich gesetzten Grenzen, ihre Verlagerungen, Tilgungen usw. vielfache Verbindungen fantastischer Textkonstruktionen etablieren können: Fantastik, Märchen, Utopie und andere Formen erhalten ihre (historisch wandelbaren)

Konkretisierungen vor dem Hintergrund der Konzeptionen der Person, ihrer Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten und der dadurch postulierten (explizit oder implizit gegebenen) Modelle der Welt.

### 3. Utopie und Fantastik in der ungarischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Im Folgenden soll auf zwei Texte von zwei ungarischen Autoren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eingegangen werden. Die Wahl kann durch einen Blick auf die in der deutschsprachigen Literatur der frühen Moderne beobachtbare „Blütezeit“ einer weitverzweigten fantastischen Literatur begründet werden<sup>11</sup>, deren wohlbekannte und weniger bekannte Autoren die Postulate einer naturwissenschaftlich und technisch geprägten Kultur und einer verunsicherten Persönlichkeitskonzeption thematisierend rational erkennbare Weltmodelle hinterfragen und bezweifeln. So gibt es nämlich nicht nur in der deutschsprachigen, sondern auch in der ungarischen Literatur der Zeit Werke, die für diese Problematik sensibilisieren und (wie der eingangs zitierte Text von Béla Balázs demonstriert) unterschiedliche Traditionen der fantastischen oder fantastisch-utopischen Literatur weiterführend grundlegende Phänomene ihrer Zeit artikulieren, und zwar in einer Art (negativer) Utopie, die auch Züge von Fantastik bzw. von früher Science Fiction in sich aufnimmt.

#### 3.1. Frigyes Karinthy: Die Reise nach Faremido. Tilgung und Vereinigung von Gegensätzen in utopisch-fantastischer Brechung

Frigyes Karinthy (1887–1938) war ein wichtiger Autor der literarischen Moderne in Ungarn, der schon früh angefangen hat zu schreiben. Er verfasste Gedichte, Romane, Erzählungen, Feuilletons, Essays, humoristische Schriften und literarische Parodien, die ihn schnell bekannt und berühmt machten.<sup>12</sup> Sein Interesse galt auch den Naturwissenschaften und der Mathematik, seine diesbezüglichen Kenntnisse sind auch in seinen Werken erkennbar. Die Vielfalt seines Œuvres ist bewundernswert, jedoch wird er – trotz seiner Bekanntheit als Autor kürzerer Gattungen, Humoresken und (literarischer) Parodien – im Vergleich zu anderen Autoren wie u.a. Mihály Babits, Dezső Kosztolányi öfter als Randfigur betrachtet, obwohl eben Babits ihn sehr hoch geschätzt hat und meinte, Karinthy habe dem Menschen „über tiefsinnige, gemeinsame menschliche Angelegenheiten“ (Babits 1926: 73) am meisten zu sagen.

Karinthy gehörte zum Kreis der zwischen 1908 und 1941 erschienenen ungarischen Literaturzeitschrift *Nyugat*, in der er auch viel publizierte. Er war außerdem als Übersetzer tätig und übersetzte unter anderem Swifts Gulliver-Romane. Diese Bekanntschaft mit Swifts Werken schlägt sich auch in seinen zwei kurzen Romanen nieder, in denen er Swifts Gulliver-Utopien intertextuell weiterschreibt. *Utazás Faremidóra. Gulliver ötödik útja* [Die Reise nach Faremido. Gullivers fünfte Reise] (1916) und *Capillária. Gulliver hatodik útja* [Capillaria. Gullivers sechste Reise] (1921) erzählen die fünfte und die sechste Reise des dem Swiftschen Modell nachempfundenen Gulliver, wie dies von der als Ich-Erzähler funktionierenden Karinthyschen Gulliver-Figur, die sich an die potentielle Leserschaft wendet, am Anfang von *Faremido* explizit angesprochen wird:

---

<sup>11</sup> Vgl. dazu Wunsch 1991: 69 – 71 sowie auch Ruthner 2004: 88–115.

<sup>12</sup> Für eine Gesamtdarstellung von Karinthys Œuvre vgl. Szalay 1987.

*Doch ich bitte Dich um Geduld und Vertrauen, und ich verweise mit aller Bescheidenheit auf die Schilderung meiner vier vorangegangenen Reisen, auf denen ich des öfteren unbegreifliche Dinge vermerken mußte; welchen Sinn und welche Bedeutung sie besaßen, stellte sich immer erst später heraus. Jedenfalls dürfte es der Leser am leichtesten haben, der meine vier vorangegangenen Reisebeschreibungen (nach Liliput, Brobdingnag, Laputa und zu den Houyhnhnms) kennt, die von Jonathan Swift herausgegeben wurden. (Karinthy 1999: 24)*

Mit dieser expliziten intertextuellen Verankerung<sup>13</sup> bringt Karinthy eine neue, auf die Welt der Entstehung bezogene Utopie zustande. Der erste der beiden Romane<sup>14</sup>, *Die Reise nach Faramido. Gullivers fünfte Reise*, ist 1916 entstanden, mitten im ersten Weltkrieg, und er reflektiert in der in die zeitgenössische Gegenwart situierten fiktiven Welt eben die Enttäuschung und Abwendung der erzählenden Gulliver-Figur von seiner Zeit bzw. den Zeitgeschehnissen: „*Faramido is a true product of the First World War, its pessimism reflecting the time of its writing (1916)*“ (Czigányik 2023: 168). Die Swiftsche Fiktion wird fortgesetzt (Conley & Cain 2006: 207), die erzählende Hauptfigur ist hier ebenso Gulliver, der englische Staatsbürger, dessen nationale Verpflichtung und britisch-nationale Voreingenommenheit sowie sein anfänglicher Kriegsglaube ironisch übertrieben ebenfalls parodiert werden:

*Um meine scheinbare Wankelmütigkeit zu rechtfertigen, brauche ich nur auf die flammende und grenzenlose Vaterlandsliebe zu verweisen, die in der Seele jedes englischen Untertans lodert, auf seine Bereitschaft, Leben und Vermögen für das Vaterland aufs Spiel zu setzen. [...] Selbstverständlich empfand es unter diesen Umständen jeder Engländer als seine Pflicht, sein widerrechtlich und unerwartet angegriffenes Vaterland zu verteidigen, zumal wir unser großartiges Heer und unsere unbesiegbare Kriegsflotte schon seit zehn Jahren auf diesen Krieg vorbereiteten, wie jedermann wußte. (Karinthy 1999: 8–9)*

Ebenso ironisch wird auch der wahre Hintergrund der immer wieder betonten und dadurch zur leeren Floskel verkommenen „unwiderstehlichen Vaterlandsliebe“ (Karinthy 1999: 9) demaskiert:

*Bestärkt wurde ich in meinem Entschluß schließlich noch durch den Umstand, daß mich, den Schiffsarzt der Reserve, eine dringende Einberufung zu meiner Truppe beorderte und ich wußte, daß man mich, sofern ich mich nicht freiwillig meldete, vor ein Kriegsgericht stellen und wahrscheinlich füsilibieren würde. (Karinthy 1999: 9)*

---

<sup>13</sup> Abádi Nagy attestiert eine weitreichende und tiefe „über die Gulliver-Wirkung weit hinausgehende [...] Resonanz“ von Karinthy auf Swift (Abádi Nagy 2018: 46). Dazu meint Balogh, Karinthy schaffe mit *Faramido* „eine archetypische Fortsetzung“ der Vorlage (Balogh 2001: 1), und damit folge er den Gattungscharakteristika der Gulliveriaden. Czigányik hebt auch diese intertextuelle Beziehung als eine in der ungarischen Literatur (wie auch in anderen Literaturen) verfestigte genrebildende Tradition hervor: „This is not an uncommon approach in Hungarian literature, nor in the literatures of some other nations – a separate genre of *gulliveriad* had to be established due to the great number of imitations of Swift’s work“ (Czigányik 2023: 156).

<sup>14</sup> Mit dem zweiten Roman dieser Art, *Capillaria. Gullivers sechste Reise* (1921) beschäftige ich mich hier nicht eingehend, da er einen anderen thematischen Akzent setzt.

Die so veranlasste Reise führt nach einem Kriegsunfall zu einem anderen Planeten, der nach der dort anklingenden Tonfolge Faremido genannt wird: Faremido ist eine andere Welt, eine Welt der Musik und der reinen Töne, deren Einwohner gutmütige, edel gesinnte, von klarer Vernunft gelenkte Maschinen, komplizierte Mechanismen sind, die jedoch den „Eindruck großer Einfachheit und selbstverständlicher Zweckmäßigkeit“ (Karinthy 1999: 17) erwecken, dadurch die menschliche Welt und die Menschen aber an Technik, Moral und „Menschlichkeit“ weit übertreffen. Diese Maschinen vermitteln sogar ein ästhetisches Erlebnis, indem sie in einem besonderen Sinne ‚schön‘ sind:

*[I]ch kann mich nicht anders ausdrücken, und meine Worte werden dem Gesehenen nur annähernd gerecht, wenn ich sage, daß diese Apparatur schön war, wobei ich unter dem Schönen mehr verstehe, als wenn wir das Wort beispielsweise auf ein Gemälde oder eher noch auf eine Frau anwenden. [...] ich entsinne mich, daß mir in jenen Augenblicken Attribute höchster Entzückung in den Sinn kamen, wie sie verliebte Jünglinge in den Minuten der Ekstase erfinden. (Karinthy 1999: 17–18)*

Diese besonderen Geschöpfe strahlen „ein nicht ausdrückbares Wohlempfinden“ (Karinthy 1999: 17) aus, ihre Wahrnehmung verursacht deshalb auch eine gewisse Unsicherheit in Hinsicht auf ihre Zuordnung zu den Kategorien ‚Maschine‘ oder ‚Mensch‘, denn obwohl ein „unvergleichliches Meisterwerk der rentablen und perfekten Technik“ (Karinthy 1999: 17), trägt der zuerst erblickte Apparat menschliche Züge bzw. er wird anthropomorphisiert wahrgenommen:

*Dieser Rumpf jedoch war von einer überaus merkwürdigen Gestalt: zuoberst ein einförmiger Goldblock, am Scheitel abgeflacht, ungefähr wie ein sehr regelmäßiger, stilisierter Menschenkopf, wie ihn Bildhauer zur Verzierung von Bauwerken verwenden, an Stelle der Augen zwei runde, glänzende Glaslinsen, hinter denen ein rötliches Licht glimmte. Unter diesen Linsen ragten zwei rohrförmige Gebilde aus dem Kopf, und unter ihnen befand sich eine längliche, schön geformte Öffnung, verdeckt von einer goldenen Platte, die sich im Gleichmaß hob und senkte. Der Leib dieser Apparatur glich einem Schild, war ebenfalls aus Gold gefertigt, und zeigte sehr hübsche Edelsteinintarsien; um die Bauchgegend lag ein Metallring. (Karinthy 1999: 16–17)*

Die Übertragung menschlicher Züge auf die Maschine wird vollständig durchgeführt, etwa wenn die Maschine, deren technisch-mechanischer Charakter betont wird, zugleich auch weitere menschliche Züge, darunter sogar Beziehungsfähigkeit erhält:

*Die Vorrichtung stand auf zwei sich nach unten verjüngenden, formvollendeten Stützen, die in einem komplizierten Räderystem endeten; die Räder konnten sich frei bewegen, die Apparatur vermochte sich mit ihrer Hilfe in der Luft und auf dem Boden fortzubewegen, wobei sie sich flink drehten.*

*Die Arme der Apparatur waren die Flügel, doch darüber hinausragten noch weitere schmale und biegsame Metallarme unterschiedlichster Ausführung aus dem Leibe; einer von diesen war es gewesen, der mich aus dem Flugapparat gehoben hatte. (Karinthy 1999: 17)*



Gulliver hat es hier „in ein Land oder einen Erdteil oder vielleicht auf einen Himmelskörper verschlagen“ (Karinthy 1999: 31), wo – trotz der anthropomorphisierenden Momente – „die über die Natur herrschenden Wesen, die Bewohner, den Menschen nicht nur unähnlich sind, sondern auch nicht als Lebewesen im irdischen Sinn betrachtet werden können“ (Karinthy 1999: 31–32). Damit wird eine Gegenüberstellung menschlicher und maschineller Existenz zum Vorteil der letzteren<sup>15</sup> ausgebaut: Statt menschlicher Sprache erfolgt die Kommunikation in Faremido durch Musik, sogar die Namen der Bewohner sind musikalische Töne, und es ist kein Wunder, dass Faremido, im Gegensatz zur Erde, ein Land der Harmonie und des Wohltönenden ist. Der verwunderte Gulliver bringt eine in verstellter Unschuld preisgegebene und ironisch-komisch demaskierte Erdenbewohner-Ansicht, einen Technikglauben zum Ausdruck, der den Maschinen mehr Aufmerksamkeit schenkt als den Menschen, d.h. sie dadurch entmenschlicht:

*Was folgte hieraus [= aus der Entwicklung menschlicher Technik]? Maschinen und Werke übertrafen den Menschen, und bald mußte der Mensch, wollte auch er vollkommen sein, die Maschinen und Werke, die einst ihn nachgeahmt hatten, selbst nachahmen. [...] Dieser Mensch hatte unbewußt erkannt, daß die Mitmenschen den Maschinen mehr Vertrauen entgegenbringen als einander, und mit Arglist wollte er glauben machen, auch er sei eine Maschine. (Karinthy 1999: 26–27)*

Demzufolge versucht Gulliver auch die Maschinengeschöpfe von Faremido als Produkte menschlicher Vernunft zu deuten, bis er schließlich einsehen muss, dass die von der menschlichen unabhängige perfekte Maschinen-Welt vielmehr „human“ ist als seine Erdenwelt, die aus dieser Sicht nur als „inhuman“ angesehen werden kann.

Tatsächlich ergibt sich aus der Umkehrung der Eigenschaften ‚menschlich‘–, ‚nicht-menschlich‘ eine Enttäuschung in der menschlichen Welt. Gulliver kommt zu folgender Einsicht: „Maschinen und Werke übertrafen den Menschen, und bald mußte der Mensch, wollte auch er vollkommen sein, die Maschinen und Werke, die einst ihn nachgeahmt hatten, selbst nachahmen“ (Kosztolányi 1999: 26). Daraus folgt dann, dass die als vollkommene Geschöpfe postulierten Maschinen-Einwohner von Faremido die Menschen als krankhafte Wesen betrachten, als „eine Art Bakterium, das Übel der Erde, eine Infektion“ (Kosztolányi 1916: 798), und aus ihrer Sicht völlig mit Recht:

*Der Dösire [der Mensch] ist eine kranke Krankheit, [...], die sich selbst vernichtet, und zwar mittels des Organs, das in der Regel im Kopf des Wesens seinen Sitz hat und von mir Instinkt genannt wird. Ihm schien es am vernünftigsten, abzuwarten, bis die Krankheit sich selber richte. Einmal werden die Dösiren, so meinte er, die ganze Erde bedecken und in körperlichem Sinn voll entwickelt sein, und dann werde das Organ des Instinktes [...] alles in die Hand nehmen. Die Dösiren fallen übereinander und dadurch über sich selbst her, die Vernichtung setzt ein, die Krankheit beginnt zu sterben. (Kosztolányi 1999: 57–58)*

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu: „Karinthy sees in this a perfection not granted to mankind and attacks mankind via such machine superiority“ (Bleiler 1990: 400). In einer Rezension bezeichnet Brian W. Aldiss Karinthy's Roman als „a highly important item, predating anything else in the field [...] with its robot civilization independent of mankind“ (Aldiss 1980: 28).

So wird in dieser Analogie von ‚Maschine = klare Vernunft‘ vs. ‚Mensch = kranker Instinkt‘ die negative Entwicklung der modernen Zivilisation in diesem „dehumanisierten Diskurs“ (Sátor 2019: 57) zusammengefasst, ohne Platz für Hoffnung zu lassen<sup>16</sup>:

*Mir fiel das chaotische, widersinnige Panorama von Elend und Leid, Krankheit und Mord, Todesröcheln und Tod, Blut und Gejammer, Schrecken und Finsternis, Furcht, Lüge und von widersprüchlichen, unheildrohenden Sehnsüchten ein, das bei uns von allen Wissenschaftlern als die Geschichte des Lebens bezeichnet wird. Und wenn ich nun in Midores Gesicht blickte, das unseren irdischen Begriffen nach aus toter und lebloser Materie, aus Gold und kaltem Gestein bestand und aus dem mir – ich sah es – der schönste Rhythmus, die zweckmäßigste Beweglichkeit, das leuchtendste Licht, die reinste Wärme und der lieblichste Klang entgegenstrahlten, da mußte ich klar und deutlich spüren, daß ich mich geirrt hatte und mit mir aller menschlicher Verstand.* (Karinthy 1999: 63)

Als Ursache der Täuschung wird die Opposition von „Bewußtsein und Instinkt“ (Karinthy 1999: 54) angesehen:

*Zwei Organe im Dienst konträrer Ziele, das eine sucht das Leben, das andere den Tod. Dieses Fehlers wegen ist jeder Mensch eine zweiköpfige Mißgeburt und zum Untergang bestimmt, sobald die beiden Hemisphären, die des Instinktes und die des Bewußtseins, auf einer gewissen Entwicklungsstufe aneinandergraten und einander erwürgen wie zwei Samenkörner in ein und derselben Furche.* (Karinthy 1999: 60)

Als Beweis für die zum Untergang bestimmte menschliche Welt wird das „in endloser Ferne“ (Karinthy 1999: 60) aufgezeigte Kriegsgeschehen auf der Erde durch Midore heraufbeschwört:

*Es war die Ostsee, von wo ich ein Jahr vorher im Hydroplan diese Reise angetreten hatte. Ich sah englische und deutsche Schiffe im Gefecht miteinander. Aus meiner Höhe vermochte ich, bis auf den Grund des Meeres zu schauen; soeben versank, von einem Torpedo getroffen, eines unserer großen Schiffe, langsam verschwand es hinter dem grünen Teppich und sank still schwankend wie eine schwere Blase in die Tiefe, um dann auf dem glänzenden Sand Ruhe zu finden.* (Karinthy 1999: 61)

Gulliver betrachtet Faremido als eine unerreichbare Welt, sein Bericht zeigt zugleich auch einige Züge erzählerischen Unvermögens und erzählerischer Unzuverlässigkeit auf<sup>17</sup>, indem ihm die dazu geeignete Sprache fehlt, „denn die einzige Sprache, in der ich sie ausdrücken könnte, ist bei uns nicht mehr als ein fremdartiges und unverständliches Gestammel, das wir als Mystikum der Musik bezeichnen“ (Karinthy 1999: 62). Letzten Endes sieht der Erzähler die unerreichbare Vollständigkeit der Faremido-Welt und die

---

<sup>16</sup> Damit wird eben der Fortschrittsglaube, der Glaube an eine technisch-wissenschaftliche Entwicklung und an die Vervollkommnung des Menschen unterlaufen: „Der Wiedergänger, das Phantasma, der Automat, der Androide sind Figuren, die den Fortschrittsoptimismus, die Utopie einer technischen Perfektibilität des Menschen dementieren. Die Faszination neuer Technologien und Medien resultiert aus ihrer bedrohlichen Ambiguität, die die gewohnte Wahrnehmung, das Bild des Menschen, seines psychischen Apparats und seines Körpers verunsichern. [...] Die Differenz zwischen Authentischem und Simuliertem, zwischen Mensch und Maschine wird verwischt“ (Innerhofer 1999: 237).

<sup>17</sup> Zur Frage der Erzählerischen Unzuverlässigkeit in der fantastischen Literatur vgl. Lang 2013.

Unvollständigkeit seines Verständnisses ein, was seine Rückkehr zur Erde bedingt, obwohl ihm „die gesamten Dositzen [...] so verhaßt geworden waren“ (Karinthy 1999: 67), weil sie für Gulliver ihre Unterlegenheit gegenüber der Faramido-Welt, d.h. „einer reineren Harmonie“ (Karinthy 1999: 67) der vollständigen Maschinengeschöpfe so eindeutig aufzeigen.

Die Rückkehr Gullivers zur Erde bestätigt Karinthy's negative Utopie von der Unrettbarkeit der Menschheit (Hartvig 2005: 229–230): Durch die Verbindung der narrativen Verfahren der Verschiebung in einen entfernten „anderen Raum“ und der Umkehrung der Pole von ‚Mensch‘ und ‚Maschine‘ wird hier in negativer Brechung die Lösung des allgemeinen anthropologischen Widerspruchs von ‚Bewußtsein‘ und ‚Instinkt‘ durch ihre Vereinigung in einer „höheren“ Synthese utopisch-fantastisch aufgezeigt. Nach der Rückkehr in die von den Geschehnissen des Ersten Weltkriegs erschütterte europäische Erdenwelt wird die Auflösung der zeitgenössischen historisch-politisch-sozialen Konflikte in einer überzeitlichen (und in einen phantastisch-utopischen, vom krankhaft-humanen Lebewesen befreiten „anderen Ort“ transponierten) Überhöhung letztendlich unmöglich gemacht. Karinthy stellt hier eine Diagnose seiner Zeit mitten im Ersten Weltkrieg und identifiziert auch eine Tendenz oder eben Gefahr der Entmenschlichung, der Dehumanisierung des Menschen im Spiegel einer als perfekt empfundenen faramidoschen Maschinenwelt.

### **3.2. Sándor Szathmári: Kazohinia. Zuspitzung von Gegensätzen in satirisch-utopischer Brechung**

Ein anderer, im Verhältnis zu Karinthy's *Faramido* weniger bekannter Roman von Sándor Szathmári (1897–1974) setzt die Reihe ungarischer „Gulliveriaden“ fort. Szathmári war vom Beruf Ingenieur, er war aber zugleich als Publizist, Übersetzer, Esperantist und auch Schriftsteller tätig, wobei er als solcher bis heute wenig bekannt geworden ist, obwohl sein Werk *Kazohinien* in der Vorwendezeit quasi als Kultbuch rezipiert wurde. Im Jahr 1935 schrieb Szathmári, der von Karinthy inspiriert war und diesen sogar seinen „geistigen Vater“ (Keresztury 1980: 380) nannte, einen Roman unter dem Titel *Gulliver utazása Kazohiniában* [Gullivers Reise in Kazohinien] (Hartvig 2005: 230), der dann mit dem Titel *Kazohinia* erst im Jahre 1941 veröffentlicht wurde.<sup>18</sup>

Szathmáris Roman ist eine negative Utopie, eine Dystopie<sup>19</sup>, der auch mit Aldous Huxleys 1931 geschriebenen, 1932 veröffentlichten Roman *Brave New World* in Verbindung gebracht werden könnte; Szathmári behauptete aber, sein Werk vor der 1934 veröffentlichten ungarischen Übersetzung von Huxleys Roman geschrieben zu haben, wodurch eine direkte Beeinflussung durch Huxleys Werk nicht möglich gewesen sei. Sein Werk steht vielmehr in der Tradition der Gulliver-Romane von Swift, und nimmt die Gulliver-Figur sowie die entsprechenden Gattungsmuster intertextuell auf. Szathmáris *Kazohinia* projiziert und verwirft zugleich zwei mögliche Entwicklungswege der Menschheit, vermag aber auch kein harmonisches Gleichgewicht zwischen diesen beiden zu finden. Der Ich-Erzähler ist hier wiederum Gulliver, der diesmal nach einem Schiffbruch auf eine unbekanntere wunderbare Insel gerät, die „von [s]einer Heimat und der

---

<sup>18</sup> Zum Leben und Werk von Szathmári vgl. Tófalvy 2007 und Tófalvy 2012.

<sup>19</sup> Zur Frage von ‚Utopie‘ und ‚Dystopie‘ vgl. u.a. Balázs 2006. Balázs führt Szathmáris Roman *Kazohinia* als Beispiel für Dystopien an.

europäischen Zivilisation sehr entfernt liegt“ (Szathmári 1980: 8)<sup>20</sup> und somit wiederum ein „anderer Ort“ ist. Hier werden ihm verblüffende Erlebnisse zuteil.

Die erzählte Welt von Kazohinia besteht eigentlich aus drei Segmenten: Das erste ist der Bereich der sog. „Hinen“, die auf der Insel leben, das zweite jener der sog. „Behinen“, der ebenfalls auf der Hinen-Insel, aber gut abgegrenzt und von den Hinen überwacht existiert, wobei die Hinen die vollkommenen – weil von ihrer Irrationalität und Emotionalität befreiten – Nachfolger der Behinen sind. Das dritte Segment stellt die durch Gullivers ständige Vergleiche als Kontrastfolie eingeblendete ferne menschliche Welt der „christlichen Zivilisation“ (Szathmári 1980: 7) und ein allenfalls ironisch verfremdetes Großbritannien<sup>21</sup> dar, dessen kolonialistische Politik Gulliver ideologisch zu rechtfertigen bemüht ist, wie dies aus seinen selbstentlarvenden ironisch interpretierbaren Bemerkungen gleich zu Beginn hervorgeht:

*In meiner Heimat ist es sogar für die weniger gebildeten Stände allgemein bewußt, daß die opfervolle, aber edle Arbeit der Befreiung der tropischen Völker und der Verbreitung der Kultur immer schon Englands erhabene Aufgabe war, wofür, denke ich, die vielen Kolonien von Hinterindien bis zu den Buren, deren Völker durch meine Heimat nach schweren Kämpfen vor der Unterdrückung befreit wurden, genug Beweise liefern.* (Szathmári 1980: 11)

Der in den in das Jahr 1935 projizierten „gegen Italien [lancierten] Vorbeugungskrieg“ (Szathmári 1980: 11) einbezogene Gulliver, der als „englischer Gentleman“ Italien vorwirft, „über die Angelegenheiten der Kultur und der Freiheit eventuell unbewußt, durch die Kaffeeplantagen Abessiniens und die Ölquellen beeinflusst gewesen zu sein“ (Szathmári 1980: 11), gibt vor, „für die Verteidigung des europäischen Gleichgewichts und des Friedens“ (Szathmári 1980: 11) in den Krieg zu ziehen; er erleidet aber schon am Anfang seiner Reise Schiffbruch, er gelangt auf wunderliche Weise nach Kazohinia und begegnet dort den Einwohnern der Insel, den Hinen.

Die Inselexistenz suggeriert, wie bei Karinthy<sup>22</sup>, von vornherein eine räumliche Entfernung (einen „anderen Ort“) sowie eine Grenzziehung, die sich innerhalb der in zwei Bereiche geteilten Insel wiederholt. Die beiden Bereiche der Hinen und der Behinen sind einander oppositionell gegenübergestellt. Gulliver registriert sehr verwundert „die große Einförmigkeit und Zierlosigkeit“ (Szathmári 1980: 26) der Hinen-Stadt, in der er ankommt, und auch die totale Ähnlichkeit der Menschen, die Ununterscheidbarkeit von Frauen und Männern, so dass er zur Feststellung gelangt:

*Die Menschen stiegen wortlos ein und aus, für uns fast unvorstellbar still und rasch. Ich bin zu einem wunderbaren Volk geraten. Aber trotz all meiner Bewunderung empfand ich dieses Maschinelle als bedrückend. Nirgends ein Lächeln, nirgends eine freundliche Begrüßung. Jeder sitzt mit unbeweglichen Mienen da und sagt kein einziges Wort.* (Szathmári 1980: 28)

---

<sup>20</sup> Da es keine deutsche Übersetzung des Textes gibt, sind die Textstellen meine Übersetzungen. 1958 ist der Roman in Esperanto-, 1980 in englischer Übersetzung erschienen und dann mehrmals herausgegeben worden.

<sup>21</sup> Czigányik betrachtet die erzählte Welt des Romans ähnlich: „Kazohinia includes the description of two fictional worlds: the one of ultimately positivist Hins, a critical utopia that turns out to be a dystopia, and the dystopian world of the ultimately ritualistic Behins, in the form of a not-so-mild satire of European culture“ (Czigányik 2023: 209).

<sup>22</sup> Vgl. dazu auch Kelevéz 1979.

Die Hinen sind zwar menschliche oder vielmehr menschenähnliche Wesen, sie sind aber in einer Hinsicht reduzierte, in einer anderen jedoch gesteigerte Varianten des Menschen. Reduziert sind sie, indem sie nur streng vernunftgesteuert funktionieren – ihr schwer definierbarer Leitbegriff, der „kazo“ umfasst dieses Phänomen, indem er „nichts mit der Moral zu tun hat, [...], sondern eine Art Wissenszustand bezeichnet“, somit „die Wirklichkeit der existierenden Welt sei“ (Szathmári 1980: 56). Tatsächlich ist die Funktionalität sowohl in ihrem Benehmen als auch in ihrer das zeitgenössische europäische Niveau weit übersteigenden technisch-sozialen und urbanen Umfeld dominierend. Auch Emotionen sind ihnen völlig fremd, wodurch sie wie „Maschinen-Menschen“ wirken:

*Gestern noch bin ich von ihrer vollkommenen menschlichen Gestalt, sogar von ihrer Schönheit getäuscht worden, wogegen ich sie<sup>23</sup> jetzt als einen sich bewegenden Automaten zu betrachten begann. Ich habe verstanden, dass ich nur mit menschlichen Körpern zu tun habe, in denen nichts Menschliches enthalten ist. Man könnte sie denkende Objekte nennen, und jetzt habe ich klar eingesehen, dass weder Zolema noch die anderen eine besondere Menschenart sind, sondern dass sie einfach keine Menschen sind. (Szathmári 1980: 160)*

Zugleich sind die Hinen gesteigerte Varianten des Menschen, indem ihre Technik, ihre Wissenschaft und die daraus resultierende Lebensqualität, jene der menschlichen Gesellschaft weit übertreffen, wodurch Kazohinien auch gewisse Züge einer Science-Fiction erhält. Gleichzeitig sind sie aber den Menschen gegenüber durch das völlige Fehlen von Emotionalität sowie von sozialen Beziehungen defizitär und somit seelenlos und automatenhaft. Außerdem kennen sie die für die Einrichtung der Erdenwelt charakteristischen und wichtigen Begriffe bzw. Institutionen sowie die für ihre Benennung notwendige Sprache<sup>24</sup> auch nicht:

*So hat sich herausgestellt, dass sie gar keine Geschichte haben [...] und auch keine Philosophie. [...] Sie haben einfach kein Wirtschaftssystem, keine Philosophie, kein Rechtssystem, keine Verwaltung, keine Religion, keine Literatur! (Szathmári 1980: 76–77)*

Ähnliches lässt sich von den Behinen sagen, nur in umgekehrter Richtung: Sie sind reduziert in ihrem Erkenntnisstand bezüglich Technik, Wissenschaft und Lebensqualität, gesteigert jedoch in ihrer ausschließlichen Emotionalität, Irrationalität und völligen Affektgesteuertheit, wodurch sie die Eigenschaften und die Widersprüche der menschlichen Welt wie in einem Zerrspiegel reflektieren.

Die Behinen leben ebenfalls auf der Insel, aber nicht frei, weil sie dort von den Hinen interniert (und damit auch überwacht) sind:

---

<sup>23</sup> Gulliver beschreibt hier stellvertretend für alle Hin-Einwohner eine Frau, Zolema, die im Text als eine „angebliche Frau“ (Szathmári 1980: 159) bezeichnet wird, die Gulliver „mit Abscheu anschaut“ (Szathmári 1980: 159), da sie – wie die Hinen alle – keine menschlichen Gefühle bzw. Bindungen kennt.

<sup>24</sup> Gulliver beschreibt auch die unendlich vereinfachte Sprache der Hinen, worüber er meint, „dass ihre Sprache künstlich zusammengestellt wurde“ (Szathmári 1980: 50) und „sehr leicht erlernbar ist, weil ihre Sprache die sonderbare Eigenschaft hat, dass sie keine Ausnahmen kennt“ (Szathmári 1980: 51). Dies könnte auch als eine Anspielung auf die von Szathmári geschätzte künstliche Sprache Esperanto verstanden werden.

*Die Behinen wurden übrigens an einem abgesonderten Ort eingesperrt, und ich weiß nicht, wie er zu benennen wäre: als Internierungslager oder als Irrenhaus. Von dort durften sie ins menschliche Leben nicht hinauskommen. (Szathmári 1980: 57)*

Gulliver wird hier mit der übertriebenen und unergründlichen Emotionalität, mit der unendlichen, unerklärbaren Irrationalität der Behinen konfrontiert und gerät immer wieder zwischen die Fronten der einander wegen der ständig auflodernden Feindschaften bekämpfenden Behinen, deren Welt für ihn – auch wegen der Unbegreifbarkeit, Unübersetzbarkeit ihrer Sprache – undurchschaubar bleibt:

*Ich kam immer stärker zur Überzeugung, dass diese Menschen durch eine seltsame Kraft von der Wirklichkeit und der Logik ferngehalten werden. Sie wollen wirklich verrückt sein. Denn die Wirklichkeit ist so einfach und naheliegend, die närrischen Veitstänze aber sind Körper und Seele verzehrende, verwickelte Sorgen, und sie wählen trotzdem diese. (Szathmári 1980: 221)*

Am Ende muss Gulliver von den Hinen befreit werden, die die ganze Behinen-Siedlung mit all den Behinen, „deren Leben von vornherein eine Absurdität, eine Unmöglichkeit [war]“ (Szathmári 1980: 350), mit Gewalt vernichten.

Es ist kein Wunder, dass der Mensch, in diesem Falle Gulliver, zwischen den beiden Polen hin und hergerissen wird: In der rationalen Welt der Hinen vermisst er die Emotionalität und die menschlichen Beziehungen, in der irrationalen Welt der Behinen entbehrt er die klare Rationalität. Keine der von Gulliver gesichteten und ausprobierten Persönlichkeits- und Gesellschaftsvarianten stellt eine lebbare Welt dar. Der Fluchtpunkt England (d.h. die europäische Zivilisation) wird auch nur aus der Sicht des Erzählers als solcher empfunden, denn seine scheinbare Naivität hinsichtlich seiner eigenen Sphäre wird durch die grotesk-übertriebenen Züge (und das Hintergrundwissen des Lesers) ironisch-satirisch konterkariert, wenn ihm Zatomon erklärt, dass die hochgeschätzte europäische Kultur auch nicht besser sei als die der Behinen:

*Wie gut, dass ihr [=die Hinen] mich, den an die nüchterne englische Welt gewohnten Menschen aus dieser für mich so entsetzlichen Gesellschaft errettet habt! [...]  
Du hast die deinen nicht erkannt, weil eure Kultur formal anders ist. Ihr Leben vernichtet sich mit anderen Worten als die eure, obwohl die beiden identisch sind: es ist das Behinentum. [...] Und ihr werdet euch nie erkennen [...]. Ihr habt keinen Verstand. Ihr seid eine atavistische Übergangsart, die sich aus der existierenden Welt ausscheiden soll, damit der Kazo die harmonische Form schaffen kann.  
(Szathmári 1980: 361)*

Diese Feststellungen negierend, verlässt Gulliver die Insel, um zu seinem früheren Leben zurückzukehren, wo er „in die Kulturwelt zurückgeraten und seine Kräfte in den Dienst seiner angebeteten Heimat stellen kann“ (Szathmári 1980: 374–375). Nach Gullivers Rückkehr nach Großbritannien kehrt der kolonialistisch-überlegene Diskurs, der auch den Krieg ohne Nachdenken hinnimmt – zwar sich selbst ironisch demaskierend – wieder zurück, als hätte sich nichts geändert und auch der Aufenthalt auf der Insel keine Läuterung hätte bringen können.

#### 4. Negative Menschheitsutopien – bedrohte Autonomien

Die Romane von Karinthy und Szathmári sind in ihren thematischen Ausgestaltungen miteinander verwandt, indem sie die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten menschlicher, individueller Autonomie angesichts des Aufkommens einer technisierten bzw. sich technisierenden sowie politisch und sozial zur Massengesellschaft werdenden und von widersprüchlichen Ideologien befangenen Welt hinterfragen. In ihrer Bedeutungskonstitution weisen beide Werke Ähnlichkeiten auf, die durch die Reisestruktur, die dystopische Ortsverschiebung<sup>25</sup>, ihre fantastisch-utopische Ausprägung sowie durch einige Züge von Science Fiction bedingt sind, obwohl ihre innere Topografie Unterschiede aufweist. In Karinthy's *Farecido* wird dem durch die Opposition von „Bewußtsein“ und „Instinkt“ bestimmten Ort der Erde der Planet von Farecido gegenübergestellt, wo dieser Gegensatz in einer höheren Einheit aufgehoben wird; dagegen weist *Kazohinien* keine so eindeutige Abgrenzung zwischen der Erdengesellschaft und der Insel Kazohinien auf, indem hier die Lebenswelt der Behinen als eine verzerrte und negativ gesteigerte Fortsetzung bzw. Variante der menschlichen Welt erscheint, deren Untergang seinen Schatten auch auf die außerhalb der Insel Kazohinien existierende menschliche Gesellschaft wirft. Beide Romane weisen „dystopian pessimism“ (Czigányik 2023: 166) auf, eine „attitude [...] prevalent in twentieth-century Hungarian dystopian literature“ (Czigányik 2023: 166); sie zeichnen ein skeptisches Bild über die technische Perfektion menschlicher Zivilisation ihrer Zeit, „[d]as utopische Projekt einer Überwindung der Natur erweist sich als Alptraum. [...] Den Fortschrittsfiguren des Industriezeitalters hält die phantastische Literatur einen dunklen Spiegel vor“ (Innerhofer 1999: 238).

So entstehen in den Romanen von Karinthy und Szathmári düstere Utopien von den Möglichkeiten der Menschheit, die vor dem Hintergrund der Wandlungen der Persönlichkeitskonzeptionen der frühen Moderne (wie sie die Psychoanalyse und ihre Folgen, bzw. die Entwicklung des Menschen zum Massenmenschen erkennen lassen), der Wandlungen des Weltbildes infolge naturwissenschaftlicher und technischer Entwicklungen (u.a. mit der Relativierung von Sichtbarem und Unsichtbarem) und des Aufkommens bedrohlicher (rechts- wie linksgerichteter) sozialer Utopien und sozialer Ordnungen verortet werden müssen. Denn es werden die Werte des ‚Menschlichen‘ überhaupt in Frage gestellt, wie dies die weiteren Entwicklungen der Dehumanisierung des Menschlichen im späteren Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts – auch mit den Diskussionen um Trans- und Posthumanismus<sup>26</sup> – deutlich zeigen. Die Romane von Karinthy und Szathmári zeugen von der Sensibilität ihrer Autoren für die Probleme und Widersprüche, die in späteren Diskussionen des 21. Jahrhunderts aufgenommen und weitergeführt werden, wobei man sie trotzdem nicht eindeutig als deren Vorläufer betrachten darf, da sie in einem anderen, wenn auch einige vergleichbare Züge aufweisenden historisch-kulturellen Kontext verankert sind.

---

<sup>25</sup> Gottlieb hebt auch den dystopischen Charakter von Szathmáris Werk hervor (vgl. Gottlieb 2001: 289).

<sup>26</sup> Zur Frage von Post- und Transhumanismus vgl. stellvertretend u.a. Loh 2018; Sorgner 2016; Becker 2015.

## Bibliografie

- Abádi Nagy, Zoltán. 2018. A relativizáló modernitás kognitív narratívái. Jonathan Swift és Karinthy Frigyes Gullivere [Kognitive Narrative der relativierenden Moderne. Gulliver von Jonathan Swift und Frigyes Karinthy]. *Filológiai Közöny* 64:2. 41–68.
- Aldiss, Brian W. 1980. Fantasy, fairness and faith. The cybernetic imagination in science fiction. *The New Scientist* 86: 1207. 28.
- Babits, Mihály. 1926. Über Frigyes Karinthy (Antwort für einen englischen Verlag). *Nyugat* 19:1. 73.
- Balázs, Béla. 2002. Das Haus der Geheimnisse. In Béla Balázs, *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920–1926*, 40–43. Berlin: Das Arsenal. (zuerst erschienen in: *Der Tag* Nr. 843 vom 5.4.1925)
- Balázs, Zoltán. 2006. Utópia és disztópia [Utopie und Distopie]. *Holmi* 18:9. 1167–1177. [www.holmi.org/2006/09/balazs-zoltan-utopia-es-disztopia](http://www.holmi.org/2006/09/balazs-zoltan-utopia-es-disztopia).
- Balogh, Tamás. 2001. „Műszereik segítségével állandóan figyelni fognak“. Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba [„Man werde mich mit den großartigen Instrumenten unablässig beobachten“. Frigyes Karinthy: Reise nach Faredido]. *Tiszatáj* 76 – március. 1–16.
- Barbetta, María Cecilia. 2002. *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum“*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Barbetta, María Cecilia. 2006. Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen. In Clemens Ruthner et al. (Hrsg.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, 209–225. Tübingen: Francke.
- Becker, Philipp von. 2015. Der neue Glaube an die Unsterblichkeit. Transhumanismus, Biotechnik und digitaler Kapitalismus. Wien: Passagen-Verlag.
- Bleiler, Everett Franklin. 1990. *Science Fiction. The Early Years*. Kent, OH: Kent State University Press.
- Cersowsky, Peter. 1983. *Phantastische Literatur im 1. Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der ‚schwarzen Romantik‘ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. München: Fink.
- Conley, Tim & Stephen Cain. 2006. *Encyclopedia of fictional and fantastic languages*. Westport: Greenwood Press.
- Czigányik, Zsolt. 2023. *Utopia Between East and West in Hungarian Literature*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Durst, Uwe. 2001. *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen: Francke.
- Faber, Richard & Gisela Dischner (Hrsg.). 1979. *Romantische Utopie – utopische Romantik*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Freund, Winfried. 1999. *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink.
- Foucault, Michel. 1992. Andere Räume. Aus dem Französischen von Walter Seitter. In Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 34–46. Leipzig: Reclam.
- Gottlieb, Erika. 2001. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Hartvig, Gabriella. 2005. The Dean in Hungary. In Hermann Josef Real (Hrsg.), *The reception of Jonathan Swift in Europe*, 224–237. London: Thoemmes Press.



- Innerhofer, Roland. 1996. *Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien: Böhlau.
- Innerhofer, Roland. 1999. 'Unreine' Ursprünge. Phantastik und Science Fiction um die Jahrhundertwende. In Winfried Freund et al. (Hrsg.), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, 229–239. München: Fink.
- Karinthy, Frigyes. 1999. Die Reise nach Faremido. Gullivers fünfte Reise. In Frigyes Karinthy, *Die Reise nach Faremido. Capillaria. Zwei Kurzromane*, 7–69. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Budapest: Noran.
- Kelevéz, Ágnes. 1979. Gulliver újabb utazásai (Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba, Capillária, Szathmári Sándor: Kazohinia) [Gullivers neue Reisen]. In Lóránt Kabdebó, (Hrsg.), *Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk prózairodalmából* [Wirklichkeit und Verzauberung. Studien zur Prosaliteratur unseres Jahrhunderts], 215–223. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda Kiadó.
- Keresztury, Dezső. 1980. Utószó Kazohiniához. In Sándor Szathmári, *Kazohinia*, 378–384. Budapest: Magvető Kiadó.
- Kosztolányi, Dezső. 1916. „Utazás Faremidoba (Karinthy Frigyes új könyve)“ [Die Reise nach Faremido (Das neue Buch von Frigyes Karinthy)]. *Nyugat* 9: 23. 797–798.
- Lang, Simone Elisabeth. 2013. Fantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Fantastik. Ein Beitrag zur Diskussion um die Rolle des Erzählers in der literarischen Fantastik. *Komparatistik Online* 2013. 9–21. [www.komparatistik-online.de](http://www.komparatistik-online.de).
- Loh, Janina. 2018. *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Nix, Daniel. 2005. *Kafka als phantastischer Erzähler?* Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar.
- Orosz, Magdolna. 2001. *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pytlik, Priska. 2005. *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh.
- Pytlik, Priska (Hrsg.). 2006. *Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900*. Tübingen: Francke.
- Ruthner, Clemens. 1995. Jenseits der Moderne. Abriß und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890–1930. In Thomas Le Blanc & Bettina Twrsnick (Hrsg.), *Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, 65–85. Wetzlar: Förderkreis Phantastik.
- Ruthner, Clemens. 2004. *Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- Sátor, Veronika. 2019. Karinthy Frigyes emberfogalma I. Ember és gép viszonya [Der Menschenbegriff von Frigyes Karinthy I. Das Verhältnis Mensch – Maschine]. *Opus – Szlovákiai magyar írók folyóirata* 11:3. 52–60.
- Schröder, Stephan Michael. 1994. *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 5). Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität.
- Sorgner, Stefan Lorenz. 2016. *Transhumanismus. »Die gefährlichste Idee der Welt«!* Freiburg: Herder.
- Szalay, Károly. 1987. *Minden másképpen van. Karinthy Frigyes munkássága viták és vélemények tükrében* [Alles ist anders. Das Œuvre von Frigyes Karinthy im Spiegel von Diskussionen und Meinungen]. Budapest: Kozmosz Könyvek.

- Szathmári, Sándor. 1980. *Kazohinia*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.
- Tófalvy, Éva. 2007. *Kazohiniától Atlantiszig* [Von Kazohinien bis Atlantis]. Pécs: Akvila & Priscilla Kiadó.
- Tófalvy, Éva. 2012. Gyulától Kazohiniáig [Von Gyula bis Kazohinien]. *Bárka* 10:1. 88–93. [barkaonline.hu/kritika/2599-szathmari-sandorrol](http://barkaonline.hu/kritika/2599-szathmari-sandorrol)
- Vax, Louis. 1998. Thesen über das Phantastische. In Jean-Marie Paul (Hrsg.), *Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann* (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 61), 9–44. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.
- Vax, Louis. 1999. Das Wesen des Unheimlichen. Über eine sogenannte streng wissenschaftliche Auffassung der Phantastik. In Winfried Freund et al. (Hrsg.), *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, 23–35. München: Fink.
- Wünsch, Marianne. 1991. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink.
- Wünsch, Marianne. 2000. Phantastik in der Literatur der frühen Moderne. In Rolf Grimminger & York-Gothart Mix (Hrsg.), *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890–1918* (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 7), 175–191. München: Hanser.