

# DENKART

Das E-Journal der Wiener Finno-Ugristik

Band I (2024)  
[denkart.univie.ac.at](http://denkart.univie.ac.at)

# IMPRESSUM

*DENKART - Das E-Journal der Wiener Finno-Ugristik*

[denkart.fuw@univie.ac.at](mailto:denkart.fuw@univie.ac.at)

[denkart.univie.ac.at](http://denkart.univie.ac.at)

Ausgabe I (2024)

ISSN: 3061-0389

DOI dieser Ausgabe: [doi.org/10.25365/denkart-2024](https://doi.org/10.25365/denkart-2024)

Anschrift: Journal DENKART  
Universität Wien, Abteilung Finno-Ugristik  
Campus AAKH, Hof 7–2, Spitalgasse 2–4  
1090 Wien  
ÖSTERREICH

Redaktion: Jeremy BRADLEY  
Erika ERLINGHAGEN  
Brigitta PESTI  
Ferenc VINCZE

Gastredakteur: Endre HÁRS (Universität Szeged)

Technische Betreuung: Flavius Kyrill BLUME

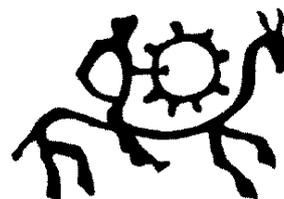
Künstlerische Gestaltung: Erika ERLINGHAGEN

Satz: Jeremy BRADLEY

Alle Links wurden zuletzt am 22. August 2024 kontrolliert.



universität  
wien



Universität Wien  
Institut EVSL, Abteilung Finno-Ugristik



Dieses Journal ist unter der **CC BY 4.0**-Lizenz veröffentlicht: sie dürfen den Inhalt **teilen** und **bearbeiten**, unter der Bedingung der **Namensnennung**.

[creativecommons.org/licenses/by/4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

# Inhaltsverzeichnis

## EDITORIAL

<i>Jeremy Bradley, Erika Erlinghagen, Brigitta Pesti, Ferenc Vincze:</i> Eine neue DENKART .....	5
<i>Jeremy Bradley</i> WEB-FU: Ein Rückblick .....	7

## I. ARTIKEL (PEER-REVIEWED)

<i>Márió Nemes Z.</i> Hungarofuturista kísértetképzés.....	10
<i>Endre Hárs</i> Gullivers posthumaner Traum. Über Frigyes Karinthy's utopisch-dystopischen Roman <i>Die Reise nach Faramido</i> (1916).....	19
<i>Magdolna Orosz</i> Fantastische Reisen: (Un)Möglichkeiten der Autonomie der Person in fantastischen utopischen Texten bei Frigyes Karinthy und Sándor Szathmári .....	33
<i>Annamária Biró</i> Temeswar und das Banat als multiethnischer Raum: Annäherung an eine Region anhand von Beispielen der rumänischen, ungarischen und deutschen Gegenwartsliteratur .....	51
<i>Viktor Pataki</i> Probleme der sprachlichen Gewalt aus interkultureller Perspektive – Die Rolle der Auswanderung im Roman von Imre Oravecz .....	67

## II. BERICHTE

<i>Bernadett Bálint</i> (Review of:) Marianna Deganutti – Johanna Domokos – Judit Mudriczki (eds.) 2023: <i>Code-Switching in Arts</i> .....	79
<i>Sándor Radnóti</i> Drei Philosophen .....	82

## III. STUDENTISCHE STIMMEN

<i>Leonid Motz, Patrick Mayrhofer</i> Silbeninversionssprachen in der europäischen Peripherie: Zur segmentalen Umstellung in <i>ruovttogiella</i> und <i>šatrovački</i> .....	87
AUSBLICK / CALL FOR PAPERS .....	99

# Editorial

## Eine neue DENKART

*DENKART – Das E-Journal der Wiener Finno-Ugristik* ist eine neue Online-Publikation der Abteilung Finno-Ugristik an der Universität Wien. Wir bauen dabei auf Ideen und Initiativen vorangegangener Generationen an unserem Lehrstuhl, welche im folgenden Abschnitt kurz vorgestellt werden. Unsere Zeitschrift wird ohne fixen Zeitplan, aber durchschnittlich einmal im Jahr erscheinen und bietet unserer Disziplin ein offenes, flexibles Sprachrohr. Unsere primären Publikationssprachen sind Deutsch, Englisch und Ungarisch, wir sind aber – die externe Beteiligung am Lektorat und Korrektorat vorausgesetzt – auch offen für die Veröffentlichung von Beiträgen in anderen Sprachen, sofern diese inhaltlich oder konzeptuell begründet sind. Der Kern jeder Ausgabe widmet sich ausgewählten Themen, die einen interdisziplinären Zugang aus den Gebieten der finno-ugrischen Literatur- und Sprachwissenschaft ermöglichen. Die einzelnen Bände von DENKART haben die folgenden Sparten:

I. Artikel: Die hier veröffentlichten Beiträge unterliegen einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren, in dem die Identität der Verfassenden den Gutachtenden nicht kommuniziert wird, und vice versa. Die Beiträge in dieser Sparte stehen in Verbindung mit der jeweiligen zentralen Thematik eines Bandes.

II. Berichte: In dieser Sparte erscheinen Rezensionen sowie wissenschaftshistorische Beiträge, die nur einem Lektorat und Korrektorat, nicht aber einer Begutachtung unterzogen werden. Die Beiträge hier müssen nicht zwingend mit der zentralen Thematik des Bandes in Verbindung stehen.

III. Studentische Stimmen: In diesem Abschnitt finden sich herausragende studentische Arbeiten, welche von der Redaktion der Zeitschrift begutachtet, lektoriert und korrigiert wurden. So ermöglichen wir Jungwissenschaftler:innen, erste Erfahrungen in der wissenschaftlichen Publikationspraxis zu sammeln.

Für zukünftige Bände wird es offene Call for Papers geben, auf unserer Webseite [denkart.univie.ac.at](http://denkart.univie.ac.at) sowie im jeweilig vorangehenden Band (siehe Seite 99 bezüglich unserer zwei nächsten geplanten Ausgaben).

### Über diese Ausgabe

Diese erste Ausgabe widmet sich zwei Themen, die in den ersten und zweiten Wiener Ungarischen Thementagen (*Das unvorstellbare Denken*, 2021 und *Variationen der Mehrsprachigkeit*, 2022) bearbeitet wurden.

#### **Das unvorstellbare Denken – Ungarische Fantastik**

Die Gegenwart ist in besonderem Maße durch Ereignisse gekennzeichnet, deren Möglichkeit die historische Erfahrung immer schon lehrte, deren wiederholtes Erscheinen jedoch weder gewollt noch ernsthaft gefürchtet wurde. Seien es klimatische, weltgesundheitsliche oder politische Konstellationen, die Gesellschaft der Gegenwart ist

zunehmend angehalten, sich mit dem Unerwarteten, dem Unglaublichen, dem Unerwünschten auseinanderzusetzen. Als erster thematischer Schwerpunkt des Heftes versuchen zwei literaturhistorische und ein gegenwartsorientierter Beitrag Möglichkeiten der Reaktion der ungarischen Fantastik auf diese Dilemmata darzustellen. Im Mittelpunkt steht nicht die Krise selbst, sondern die Erfahrung des Schocks, die Infragestellung geläufiger Erwartungshorizonte durch die historischen Akteure. Der Weg führt vom positiven, utopischen Möglichkeitsdenken bis hin zur radikalen Realitätsflucht: es werden literarische, kulturelle und künstlerische Strategien der kompensatorischen bis katastrophischen ‚Bewusstseinsweiterung‘ angesprochen, diesmal in national-kultureller, zentraleuropäischer Färbung.

### **Variationen der Mehrsprachigkeit**

Das zweite Thema des Heftes wendet sich der Mehrsprachigkeit bzw. der Darstellung von Mehrsprachigkeit in der ungarischen Literatur und Literaturgeschichtsschreibung zu. Literarische Texte sind ein natürliches Medium für die Bildung, Veränderung und Darstellung der sprachlichen Identität. Der Wandel der sprachlichen Identität, der Übergang zwischen den Sprachen, die Möglichkeit des Sprachwechsels, die Übersetzung – all dies wird im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Ansätze zur Mehrsprachigkeit behandelt, die in den letzten zehn bis zwanzig Jahren so einflussreich geworden sind. Die Beiträge beschäftigen sich mit Forschungsfragen aus den Bereichen der Übersetzungstheorie, der Regionalitätsstudien, der Imagologie, der Interkulturalität und nicht zuletzt der Narratologie und Poetik in Bezug auf die Darstellung von Mehrsprachigkeit auseinandersetzen. Dabei liegt der Fokus nicht nur auf der Mehrsprachigkeit in der ungarischen Literatur sondern auch auf der Darstellung der ungarischen Sprache in anderen Literaturen, wodurch – der Zielsetzung der Zeitschrift entsprechend – auch Beiträge aus benachbarten Disziplinen der Hungarologie auftreten.

## WEB-FU: Ein Rückblick

Im Sommersemester 2001 initiierten Wolfram Seidler und seine Studierenden der Übung *Neue Medien im Unterricht*, in enger Zusammenarbeit mit der damals frisch berufenen Professorin Johanna Laakso sowie den etablierten Kolleg:innen Pál Deréky, Andrea Seidler und Timothy Riese, das Projekt *WEB-FU: Wiener elektronische Beiträge des Instituts für Finno-Ugristik* ([webfu.univie.ac.at](http://webfu.univie.ac.at), ISSN 1609-882X). Das Ziel der Initiative war für damals durchaus radikal: Die (über eine von den Studierenden konzipierte und programmierte Webseite) online veröffentlichten Beiträge sollten für ein globales Publikum frei zugänglich werden und bleiben. Heute würde man das als *open access publishing* verstehen, aber dieser Begriff war damals noch lange nicht im wissenschaftlichen Allgemeinverständnis. Das *Directory of Open Access Journals* beispielsweise wurde erst 2003 gegründet.

Bezeichnend für WEB-FU war eine große Flexibilität: Als dezidierte Online-Publikation ohne beabsichtigte Druckfassung gab es keine Notwendigkeit, sich an einen fixen Zeitplan zu halten; Beiträge konnten veröffentlicht werden, sobald sie bereit waren. Die fachlich und sprachlich diversen Qualifikationen des Redaktionsteam ermöglichten der Publikation eine thematische und sprachliche Breite. Zwischen 2001 und 2011 erschienen in Summe 109 Beiträge in deutscher (69), englischer (24) und ungarischer (16) Sprache, zu diversen sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen aus der Finno-Ugristik bzw. in Bezug auf finno-ugrische/uralische Sprachen, Literaturen und Kulturen. Wie auch im Forschungsprofil der Abteilung spielte die ungarische Literaturwissenschaft bei WEB-FU eine besonders große Rolle. Neben klassischen wissenschaftlichen Beiträgen wurden in WEB-FU auch Rezensionen veröffentlicht, und 2008 als Sonderausgabe auch eine Reihe literarischer Übersetzungen.

Viele Beiträge bei WEB-FU wurden vom Personal der Abteilung sowie deren Kolleg:innen im In- und Ausland verfasst, aber WEB-FU sah auch reichlich studentische Publikationstätigkeit: Im Rahmen von Seminaren und Workshops wurde wiederholt Studierenden und Jungwissenschaftler:innen die Möglichkeit gegeben, ihre Arbeit für ein breites Publikum, mit redaktioneller Hilfe der etablierten Wissenschaftler:innen an der Abteilung, zu veröffentlichen. WEB-FU wurde somit für viele ein Kanal, durch den sie ihre ersten Erfahrungen mit dem wissenschaftlichen Publizieren sammeln konnten.

Mit der Zeit verlor WEB-FU jedoch seine Vorreiterrolle: Um 2010 herum gab es einen Boom von Open-Access-Zeitschriften sowie einen zunehmend starken Druck auf Wissenschaftler:innen, ihre Arbeiten in „etablierten Zeitschriften“ – welche nun oftmals auch digital zugänglich geworden waren – zu veröffentlichen. So wurde nach zehn Jahren der Betrieb der Zeitschrift eingestellt, was jedoch auch der Tatsache geschuldet war, dass der Großteil der damaligen Redaktion nach und nach in Ruhestand ging.

Seither wurde aber immer deutlicher, dass WEB-FU eine Lücke hinterlassen hatte. Immer wieder gab es in den letzten Jahren Anlässe, bei denen wir eine Publikationsmöglichkeit mit der damaligen Flexibilität geschätzt hätten. Immer wieder hatten wir talentierte Studierende, denen wir bei ihren ersten wissenschaftlichen Publikationen unter die Arme greifen wollten. Schlussendlich hat sich das aktuelle wissenschaftliche Personal der Abteilung Finno-Ugristik dazu entschieden, die Initiative

von damals neu aufzugreifen. Im Rahmen dieser Revitalisierung haben wir auch die Verantwortung für das WEB-FU-Archiv übernommen: Dieses wird auch in Zukunft unter [webfu.univie.ac.at](http://webfu.univie.ac.at) erreichbar bleiben.

Die Revitalisierung von WEB-FU, die wir mit diesem Band ins Leben rufen, hat zwar einen neuen Namen, neue Strukturen, neue Prozeduren und ein neues Gesicht (mehr dazu im Editorial zu dieser Ausgabe), aber das Ziel ist genau jenes, das unsere Vorgänger:innen vor inzwischen mehr als zwanzig Jahren verfolgt haben: DENKART ist ein flexibles, frei zugängliches Online-Medium, in dem unsere Abteilung und ihr internationales wissenschaftliches Netzwerk ihre Forschung präsentieren kann, aber in dem wir auch jungen Stimmen eine erste Möglichkeit geben, außerhalb universitärer Lehrveranstaltungen gehört zu werden.

**I.**  
**Artikel**  
**(peer-reviewed)**

## Hungarofuturista kísértetképzés

„Míg magyar van, feltámadok!”

Szabó Dezső

„A jövő csak a fantomoké lehet. A múlt is.”

Jacques Derrida

Homi Bhabha a *Locations Of Culture* bevezető oldalain a kortárs kulturális átrendeződések egyik térpoétikai kihívásaként említi, hogy kultúrát immár a „túl-lét” (beyond) birodalmában kell lokalizálnunk. (Bhabha 1994: 1–19) A kulturális identitások termelése kicsúszik a diszkrét rendszerek és homogén narratívák fennhatósága alól, ami azonban nem egy új horizont felé való utópisztikus elrugaszkodást és/vagy a múlt totális megszüntetésének illúzióját jelenti. A túl-lét ellenmondásos lokalitása a *tájolásról* való lemondást jelenti, amennyiben a geokulturális térképezést az ideológiai struktúrák hatalmi kompetenciája sajátítja ki. A tájat ki kell szakítani a felmérés, lajstromozás és klasszifikáció rendszeréből, de ehhez transzcendálni is kell, vagyis ki kell lépni a tájból, hogy annak határain mozogva újrakezdhesük önmagunk termelését. Vagyis ha meg akarjuk menteni önmagunk változó tájait a kolonizáló identitásrezsimektől, akkor a túl-lét köztes tereiben kell berendezkednünk, ahol az otthonos tájékozódást a dezorientáció és a permanens fort/da játék kreatív energiájára cseréljük fel.

Mindez a táj idejének összezavarását is jelenti, hiszen a tájakat bekebelező birodalmi időszámítással szemben privát kronológiákat kell létesíteni. Ugyanakkor a temporális dualizmus, a szinguláris Nagy Idő és sok Privát Idő pusztá ellentéte csupán a frontok kimerevítéséhez vezet, ami a centrum és periféria hatalmi logikáját egy kronotopikus rendszerben szilárdítja meg. A végeken máshogy telik az idő, ezt a központban is tudják, és prognosztizálható egyidejűtlenséget beépítik a hatalomtechnológiába. Vagyis a dualisztikus időhasadás nem a különbözőség idejét termeli, mert a Birodalmi Idővel szembeni Periférikus Idő csupán az alávetettség mindennapjait alapozza meg, amikor a provincialitás történelemkívülisége a szingularizált Történelemmel szembeni szolgáló örök elmaradottságába fullad bele. A provincialitás tehát önmagát segít kolonizálni, mert „kívül állásával” nem különösséget termel, hanem egy olyan fattyúidőt hoz létre, amit a Birodalmi Idő iránti szeretet-gyűlölet határoz meg.

Bhabha szerint fel kell szabadítani az összeegyeztethetetlen temporalitásokat egy „harmadik” térben, mely a kolonizáló és a kolonizált kiterjedés kölcsönös hibridizációjából jön létre. (Bhabha 1994: 212–235) A bekebelezőt visszakebelezi a bekebelezett, vagyis a végek idejét kell elvinni a központba, hogy a prognózisok összezavarodjanak, hiszen így nem tudni majd, mikor érnek a barbárok kapuk elé. Pontosabban kapuk se lesznek, és barbárok sem, mert a „szinkron prezenciák” eltérítésével a nyugati történelemfilozófia hanyatlás- és haladásnarratívái egyaránt megkérdőjeleződnek. A túl-lét posztdidaktikus állapot, amikor nem tanulunk a történelemből, se a „kezdetekről”, se a „végről”, hiszen kreatív amnézia segítségével megtagadjuk az időben való tájékozódást. Mindez egyfajta revizionista ígéret, mert az amnézia a felforgató anakronizmus eszköze, mely a reakciós korszerűséggel szemben egy radikális korszerűtlenséget hirdet a jelen nevében.

A hungarofuturizmus politikai esztétikája ugyancsak a túl-létből határozza meg önmagát. A kulturális-művészeti mozgalom a magyar nemzeti identitást próbálja az önkolonizáló nacionalista narratívákkal szemben újragondolni. Az afrofuturizmushoz hasonlóan itt is egy olyan identitáspoétikai képzeletgyakorlatról van szó, mely a kisebbségi identitással való radikális túlazonosulásra épít. A magyarságtudat hegemon elbeszéléseivel szemben egy alternatív magyarságtudat, a *posztmagyarság* (Kovács – Odorics 1995) felfedezése a cél. A posztmagyarságba való hungarofuturista átlépés kulcsa egy deleuze-i értelemben vett metamorfózis, az úrlénnyé válás. Ebben a xenoesztétikai átalakulásban a nemzeti identitás önidegensége és önazonossága közti harmadik teret lakják be a hungarofuturisták, amikor a kivételesség túlhajszolása által nem csupán a geopolitikai, hanem a humánideológiák is dekonstruálódnak. A nemzet eredetének kilövése az Űrbe a nemzet idejének fellazítását is jelenti, hiszen a történelem képzeletgyakorlattá való átalakítása olyan téridőzavart hoz létre, mely megnyitja a magyar táj jelenébe való beavatkozást – a fiktív múlt és a fiktív jövő felől egyszerre.

Az anakronisztikus praxis a téridőben utazó posztmagyarok gyakorlata. „*A „posztmagyar” nem új. A „posztmagyar” radikálisan nem új. A posztmagyar régivé-, nem újjáépítéssel újít; a házat és a lét házát, a nyelvet is szüntelenül átépíti... radikálisan annak van tudatában, hogy régi, sőt archaikus téglákból is átépítettben lakik. Önmaga át- és átértelmezésének története. Nem egy dolog neve, se nem tulajdonsága, hanem cselekvés, vagy annak logikája.*” (Kovács 1992: 70) Nem pusztá eszképzimus, nem a táj pereméről való lelépés, hanem a táj újraépítése a *régiben*, a *régiből*, mely már mindig is konstrukció volt. Ez a vonás különbözteti meg a hungarofuturizmust a történelmi futurizmus militáns időfelfogásától, hiszen a posztmagyar radikálisan nem-új-volta az „új” avantgárd metafizikájával is ironikus viszonyban áll, mert a múlt eltörlése és az utópiába való előreugrás helyett itt inkább egy *téridő-hurok* létrehozásáról van szó. A forradalmi jóslatokkal és a passzéizmussal szemben tehát a hungarofuturizmus egyfajta kísérteties retrofuturizmust működtet, vagyis a visszatérés és az ismétlés által termeli a különbözős anakronisztikus kódjait.

Az Űrbe-való-kivetődés és az Űrből-való-visszatérés téridő-hurka nem a Föld történelmétől való búcsúzás, hanem a történelem és a világ szétváltságának felmutatása. A posztmagyar a Föld és az Űr metszéspontjában kutat, értelmez és gyakorolja xenopolitikáját, akár egy ufonauta, aki nem valami transzcendens „titok”, hiszen épp tevékenysége, a Föld életébe való átlátszatlan és kiismerhetetlen beavatkozása által tesz szert távollétszerű jelenlétre. A hungarofuturista fantomállapot ambivalens aktivitás, mely a Derrida-féle *kísértetképzéssel* (spectropoétique) áll rokonságban, miszerint a posztmagyar is „látogatja” a magyarságot, akárcsak a kísértet az élők birodalmát. „*Látogatás látogatást követ, minthogy visszatér, hogy lásson minket, és mivel a visitare, a visere (lát, vizsgál, szemlél) gyakorító alakja egy látogatás gyakoriságát (fréquence), ismétlődését vagy visszatérő mivoltát fejezi ki. Nem mindig nagylelkű jelenés vagy egy baráti látomás pillanatát jelöli, jelenthet szigorú felügyeletet vagy erőszakos kutakodást is. Kitartó zaklatást, engesztelhetetlen ráakaszkodást (concaténation). A kísértetjárás társasági modora, eredeti stílusa, hadd emlékeztessünk rá ismét, ezt az ismétlődést szem előtt tartva, a gyakori látogatás (fréquentation).*” (Derrida 1995: 111)

Derrida kísértetelmélete, melyet a *Marx kísértetei* kötetben fejt ki, nagy szerepet játszik a hungarofuturista időtaktika értelmezésében. A látogatás-, kutakodás-, eltérítés- és elrabláspraktikát művelő posztmagyarok kísértetszerűek, mert nincsen Daseinjuk, ugyanakkor nincsen magyar Dasein sem hungarofuturista felügyelet nélkül, hiszen a

„hazai” táj létesítése maga is egyfajta kísértetképzés. Derrida történelemértelmezéssel kapcsolatos gondolatmenetének középpontjában a Hamlet kísértetjelenetének az elemzése áll, ahol a „The time is out of joint.” mondat válik a kísértetidézés eszközévé, hiszen az idő „kifordulása” az a „szakadás”, melyben-melyből a fantomok fort/da játéka megindul. De milyen is a sarkából kifordult idő? Kibicsaklott, kifecamodott, kizökkent, kiugrott, elromlott, elhajszolt, zilált, egyszerre örült és rendellenes. Az idő s egyszerismind a történelem/világ szétváltságát jelenti ez a szakadás, amikor az idő „magán kívül” van, hogy egy kimozdított, ízesülésénél szétvált jelent alkosson. Az egyenes haladású idő törik meg ebben a kifecamodásban, vagyis a linearitás, egyáltalán az idő „folyása” és „haladása” válik kiismerhetetlenné.

„Ám ha az illeszkedés általában, ha a joint ízesülése előbb az idő illeszkedését, igaz mivoltát (justesse) vagy igazságosságát (justice) feltételezi, az idő magával-létét vagy összhangját, mi történik akkor, amikor maga az idő lesz out of joint, szét-vált, megbontott, diszharmonikus, megzavart, elhangolt vagy igaztalan? Anakronikus?” (Derrida 1995: 31) A kísértetképzés anakroniája a jelenvalónak szétváltsága a jelenlétben, a jelen időnek a nem-egyidejűsége önmagával, vagyis a fantom ideje. A hungarofuturisták ebben a fantomidőben látogatják a magyarokat az Űrből, ami a történelem szempontjából a vissza és az előre közti szakadás belakását és felügyeletét jelenti. Ez a megbontottság a szinguláris nemzeti történelem elbeszélhetőségét is gátolja, ugyanakkor a megzavarodás nem feltétlenül reaktív, ha a Történelem „igaz” mivoltát vagy „igazságosságát” egy kollektív trauma szabályozza. A megbontódás ebből a szempontból lehet a trauma szimptomája (a nemzet nem-egyidejűsége önmagával), de lehet a trauma felnyílása, eszkalálódása és túlcsondulása, mely az újraidózítás lehetőségét is magában rejti.

*„Mindenesetre, ha létezik olyan, hogy „nemzeti tudat”, akkor szerintem létezik olyan is, hogy „nemzeti tudattalan”, s engem ez kicsit jobban érdekel, mint a nemzetképek. Mutatja, hogy nem nemzetkép van, hanem nemzetgép, amely működik akkor is, ha te speciel nem akarod. Mert ez a nemzeti tudattalan határozza meg a nemzeti tudatot. Azt, hiszed ura vagy, s nehogy későn jöjj rá, hogy nem is. És a nemzeti tudattalan egy olyan szimbolikus hely, ahol, ha akarunk, nyomára bukkanhatunk a különféle kollektív traumáknak, elfojtásoknak. [...] Kezdetben volt a trauma, a seb, a diszkontinuitás, és nem voltak nemzetek, nemzedékek, genealógiák és generációk. Az eredet túl van a kronológiai kezdeten: egyszerre múlt előtti őseredet, és mindig is potenciálisan jelenvaló, anakronikus idő. Az organikus nemzettest és organikus fejlődő nemzeti történelem ezért nemzetgép, egy olyan művi protézis retorikája, logikája, politikája és jogi normativitása, mely egy nálánál eredendőbb hiányt igyekszik kényszeresen pótolni.”* (Borbély 2017) Borbély András esszéje szerint a nemzeti tudattalan gépszerű működéséből, mely egy eredendő hiány „pótlására” törekszik, konstruálódik a nemzetgép retorikája, mely a nemzeti tudatot és a nemzetképeket protézis gyanánt konstruálja. Az organikus nemzettest és az organikus nemzeti történelem a nemzetgép alkatrészei, melyek a trauma munkálkodásából nyerik energiájukat.

A hungarofuturizmus fantomszerű látogatása az organikus „kifecamításához” vezet, mert a szerveset, szuverént és lineárisat „rosszul rögzített” protézisként leplezi le. A nemzetgép megbontása, kisajátítása és újraprogramozása itt a feladat, mely a „mindig is potenciálisan jelenvaló, anakronisztikus idő” megidézése által megy végbe a posztmagyar téridő-taktikákban. Az anakronizmus egyfajta gépprombolás, de nem a kalapáccsal való filozofálás destruktív módján, hiszen nem a gépezet elpusztítása a lényeg, ehhez nincsenek meg az erőforrások. A kalapács a gép működésének a felderítését szolgálja,

tesztelést, ellenőrzést, felügyeletet, gondozást, adott esetben *túlgondozást*. A nemzetgép ideológiai háztartása birtokolja a hatalmi technológiákat, vagyis a nemzeti idő birodalmi fennhatósága a nemzeti tudattalan kolonizálásán alapul. A hungarofuturista látogató „kikopogtatja” – akár egy Poltergeist – a tudattalan és a tudat közti protézis-struktúrát, hogy megszállás által eltérítse a gépezetet. Ehhez persze szeretni is kell a gépet, a Nagy Nemzeti Technológiát, hiszen a szétzilálás és összekuszálás taktikai érzéki bevonódást követelnek. Ez a hungarofuturista hazaszeretet definíciója: a nemzetgép irritációja a kalapács erotikájával.

Az anakrónia meghívása, megidézése, felizgatása a nemzetgép megszállását feltételezi. Ez a megszállás azonban nem egy reguláris hadsereg birodalmi stratégiája alapján megy végbe, hanem a kísértet zaklatása és „kiengesztelhetetlen ráakaszkodása” mentén. A hungarofuturista követi, zaklatja és izgatja a nemzeti protézist, majd ráakaszodik, hogy addig irritálja az ideológiai kódot, míg végbe nem megy a túlazonosulás. A reguláris hadsereg saját szuverén pozíciójából kiindulva hajtja végre az „idegen” terület elfoglalását és bekebelezését. Ezzel szemben az irreguláris hungarofuturistának nincsen „saját” pozíciója és/vagy distanciája, hiszen a fantomszerű téridő-hurok épp a szuverén pozíciók összeomlásából nyeri energiáját. A kísértet, akár a partizán, mindig „kint” van (az éjszakában, az erdőben, az udvaron stb.), de ez a távollét folyamatosan *beszűrődik*, kopogtat, hírt ad magáról, vagyis fáradhatatlanul jelen van mindabban, amit bensőségességnek képzelünk.<sup>1</sup> A kísértő posztmagyar nem kívülről irányul a nemzetgépre, hogy tagadja és/vagy parodizálja annak retorikáját, hanem kisebbségiként a gép nyelvét beszéli. Vagyis „kívülről” tudja ezt a nyelvet, miközben belülről beszéli, és jobban, mint a „többség”, hiszen kisebbségként túlazonosul azzal, ami meghaladja őt.

A túlazonosulás fantomtaktikáját Žižek elemzi megvilágító erővel, amikor a szlovén Laibach együttes és a hozzá kötődő IRWIN művészcsoport tevékenységét tárgyalja. (Žižek 2006: 63–66) A Laibach és az IRWIN politikai esztétikája a sztálinizmus, náciizmus, a Blut und Boden-ideológia agresszív és inkonzisztens hibridjeként írható le, mely a liberális/baloldali kritika szempontjából a totalitáriánus rítusok ironikus imitációjaként értelmeződött. Ez az interpretáció ugyanakkor állandó szorongással terhes, hiszen esszencialista gyanakvással folyamatosan az ironikus distancia, a parodisztikus szerep és a „valódi” identitás közti távolságtartás struktúráját kémleli. Az értelmezők letisztult pozíciókat követelnek egy olyan játéktérben, ahol a játék energiája épp a tisztátalanság megidőzéséből ered, mely egyként zavarba hozza az adott ideológiát igenlők és opponálók táborát. Erre reagálva írja Žižek, hogy a Laibach művészete nem „válasz”, vagyis nem egy bebiztosított ideológiai front felől adott (válasz)reakció, hanem a pozíciók, frontok és distanciák irreguláris összezavarása, vagyis nyitott „kérdés”. A Laibach-féle kisajátítás szubverzív ereje ugyanis abból fakad, hogy leleplezi a rendszerideológia kettős természetét, mert felmutatja a hétköznapiakat reguláló „nyilvános” törvény mögötti obszcén kódot. Az elrejtett, leplezett, „éjszakai” transzgresszióval túlazonosulva viszi színre a totális rendszer titkát, vagyis azáltal szórja szét a hatalom obszcén szuperegóját, hogy radikális eminensként saját határain túlra hajszolja annak retorikáját. Ez az elnyomás elnyomása, amikor az ideológia nappali és éjszakai oldala közti parazitisztikus paktumot megtöri az éjszaka túlcsondulása. A hungarofuturizmus hasonló módon bánik a

---

<sup>1</sup> Carl Schmitt szerint a partizán olyan tellurikus, az átlátszatlanság éjszakai tereiben közlekedő irreguláris ágens, aki a reguláris hadviselés szabálykódexének összezavarása által tesz szert szubverzív energiára. (vö. Schmitt 2002: 103–174)

nemzetgéppel, hiszen nem elégszik meg a nemzeti kiválasztottság geopolitikai retorikájával, hanem – eminens módon – a kiválasztottság kozmikus narratíváját sajátítja ki, miközben a magyarság genealógiáját a szíriuszi eredettel köti össze.

A hungarofuturista téridő-taktikák jelenlétét már a magyar neoavantgárd egyes munkáiban is felfedezhetjük.<sup>2</sup> Erdély Miklós több szövegében foglalkozik az időutazás, illetve az anakronizmus kérdésével. Ebből a perspektívából különösen a *kollapszus.orv* című verseskötetében megjelenő molluszkum-szövegek izgalmasak, hiszen a természettudományos diskurzusból átemelt molluszkum a szüntelenül vonagló puhatestűre vonatkozik, ugyanakkor Erdély – Einstein relativitáselméletére utaló – koncepciójában a „vonagló koordinátarendszer” a spiritiszta szeánszokból ismert ekto plazma okkult materialitásával és temporalitásával kerül összefüggésbe. „A molluszkumként azonosított ekto plazma olyan megnyilatkozást, más szóval „kommunikációt” jelent, amely a nem-merev, „vonagló”, dunyhaszerű mivoltában tulajdonképpen a leghitelesebb illusztrációja a relativitás törvényének. Nem azért hiteles elsősorban, mert „dunyhaszerű”, formátlan, hiszen sikeres megidézés esetén lehet formája az ekto plazmának. Inkább azért nevezhető az ekto plazma a molluszkum hiteles ábrázolójának, mert megbontja a lineáris időt és a halál végérvényességét. A halottakkal történő kommunikációnak saját ideje van, amely az idő felforgatásán, az anakronizmuson nyugszik. Az anakronizmus egy relatív időt, egy másik időt vezet be, és ez a másik idő ellenáll a hétköznapi, racionális, egyenletes és folyamatos, megszakítások nélküli időnek.” (Müllner, 2016: 146) Az ekto plazma a szellem materializációjának a médiuma, egy olyan (ki)áradó, képlékeny és csorgó eseményszerűség, mely a jelen önmagával való nem-egyidejűségét kommunikálja.

Az ekto plazma érzékfeletti érzékiségének megértéséhez megint csak érdemes Derridához fordulni, aki megpróbál különbséget tenni szellem és kísértet között. A kísértet a szellem paradox megtestesülése, testté válása, de ez az inkarnáció zilált és ellentmondásos, hiszen az a „dolog”, amivé a szellem válik, se nem lélek, se nem test, egyik is, másik is. „Mert a hús és a fenomenalitás ad kísértetszerű megjelenést a szellemnek, ám nyomban el is tűnik a megjelenésben, a visszajáró lélek (*revenant*) eljövételében avagy a kísértet visszatérésében. Az eltűntet maga a megjelenés mint az eltűnt újra-megjelenése tartalmazza. [...] Ezt a Dolgot, ami nem dolog, ezt a két megjelenése között láthatatlan Dolgot akkor sem látni hús-vér alakban, amikor újra megjelenik. Ez a Dolog ugyanakkor ránk néz, és lát minket, míg mi akkor sem látjuk, amikor ott van. Egy kísérteties disszimetria félbeszakít itt minden spektakularitást. Deszinkronizál, az anakroniára emlékeztet. Ezt sisakrostély-hatásnak fogjuk nevezni: nem látjuk azt, aki néz minket.” (Derrida 1995: 16) Erdély ekto plazmái a fantomfenomenalitás működését mutatják fel, a rosszul időzítetttség azon betörési pontját, amikor az anakronia megszállja a hétköznapi idő- és térérzékelést. A fantom teste ekto plazmából áll, de ezzel a deszinkronizált jelenléttel csak önmagunk deszinkronizálása által léphetünk kapcsolatba, akkor is csak a sisakrostély-hatás elve alapján. Nem látjuk azt, aki néz minket, csak masszívnak hitt realitásunk képlékeny

---

<sup>2</sup> Neoavantgárd „előzményekről” beszélni azt a veszélyt rejt magában, hogy legitimáljuk a hagyománytörténés célelvű és lineáris koncepcióit, miközben a posztmagyar állapot éppen az ilyen történetkonstrukciók kritikáját fogalmazza meg. Amennyiben a hungarofuturizmus anakronisztikus időbeliséggel bír, nem kötheti magát művészettörténeti kronológiákhoz és fejlődéslogikákhoz, hiszen nem csupán a Szíriuszról jöttünk, hanem oda is megyünk, illetve folyamatosan cikázunk közte és a Kárpátok között.

kicsordulását tapasztaljuk, mely eseményben az „idegen” fantomidő „dunyhaszerű” módon takarja el önmagát, miközben minket (és saját időnket) bekebelez.

Az anakronizmus kísértettapasztalatának egy másik neoavantgárd kontextusból származó példája az a Szentjóby Tamás által jegyzett anekdota, melyet Kósa János dokumentált DLA-dolgozatában. Az anekdota szerint az 1812-ben Moszkva felé vonuló francia katonák egy Honda motorkerékpárt találnak a fűben. Kósa János később saját pszeudo-historikus festészeti módszerébe építette bele az anekdota tanulságát, miszerint az anakronizusból fakadó fantomeffektusoknak egyszerre van észleléseleméleti és történetfilozófiai aspektusa. *„Napoleon seregei 1812-ben Moszkva felé vonultukban áthaladtak Vilna városon. A város közelében történt az eset. Három baka, miután a század tábort vert, elvégezvén napi teendőiket, egy kis pihenőidőhöz jutott. Ősz felé járt az idő, hidegebb is volt már, mint nyáron, hamarabb sötétedett, de egy pár percre leheveredtek a fűbe. Pipáztak, beszélgettek. És ott, akkor valami nagyon furcsa dolog történt. Megnyíltak és összecúsztak az idősíkok, egyszerre volt jelen és jövő. A három katona mellett a fűben egy huszadik század végi Honda motorkerékpár jelent meg. A motor feküdt a fűben, a televény közepén. A katonák nem lepődtek meg a jelenés láttán. Ugyanis a szó klasszikus értelmében nem látták, nem láthatták a tárgyat. Érzékelték azt valamilyen módon, fizikai valóságában hatott rájuk a Honda motor, de nem tudatosodott bennük képpé a látvány.”* (Kósa 2007: 17) Kósa – Szentjóby intencióira hagyatkozva – itt a látás kulturális megelőzöttségére utal, miszerint a motorkerékpár fizikai objektumként érzékelhető, de mint funkcionális tárgy nem tapasztalható, hiszen hiányzik a megértés számára szükséges technokulturális kódokat termelő és rögzítő „világ”. *„Az emberi gondolkodás analógiás természetű. Csak azt vagyunk képesek meglátni, amit tudunk kötni valami előző tapasztalatunkhoz, vagy tudott dologhoz. Szentjóby Tamás szerint a Honda motorkerékpár olyannyira újnak bizonyult a három baka számára, hogy nem láthatták képként. Az egyik katona még ki is ütötte pipáját a motor sárvédőjén, vagyis a domborzatból való kiemelkedésként, idegen testként, mely formájával alkalmas egy ilyesfajta művelet elvégzésére, érzékelték ezt a tárgyat, ám az lényegét illetően mégis ismeretlen maradt számukra. Pár perc terefere után a három katona fölállt és visszaballagott alakulatához.”* (Kósa 2007: 18) A domborzatból kiemelkedő tárgy formai természetéből adódóan alkalmas a „pipa kiütésére”, vagyis a korrallal párhuzamos – szinkron – kulturális tudat számára ebben a funkciójában válik megértetté, de ezzel párhuzamosan „elfedett” is. *„A történet parabolisztikus. Az abszolút újat nem látjuk meg. Millió és millió „új” dolog vehet körbe minket közvetlen környezetünkben; ha nem tudjuk fogalmilag valami tudotthoz, ismerthez kötni, nem vagyunk képesek semmit sem kezdeni velük. Az avantgárdnak, a modernizmusnak a hagyománnyal való szakítani akarását, a minden áron való „újat” mondani akarást, annak képtelenségét, egyúttal kifigurázását rejti a történet.”* (Kósa 2007: 19) Kósa értelmezésével ezen a ponton lehetne vitatkozni, hiszen a motorkerékpár nem pusztán „üresség” a reprezentációs rendszerben, hanem egy optikai zavar, ami egyszerre van is, meg nincs is, vagyis a távollétszerű jelenlét fantomállapota jellemzi. Szentjóby története Kósa interpretációjában az avantgardista modernitás új-metafizikájának ironikus parabolája. *Az abszolút újat nem látjuk meg.* Ugyanakkor a motorkerékpárt csak egy lineáris és narratív időkonceptió felől tekinthetjük az oroszországi hadjáratához képest „újnak”, vagyis a teljes láthatatlanság csak az avantgárd szempontból meghaladni kívánt történetiség elismerése által állítható elő. Nem attól zavarba ejtő a történet, hogy a katonák nem ismerik fel a Hondát Hondaként, hanem hogy a motorkerékpár kísérteties disszimetriaként megtöri a spektakuláris rendet. Ez a törés, szakadás és megbontódás, vagyis a képi tudat deszinkronizálása válik alapvető

eseményé, melyet elfojthat a reprezentációs gépezet, de attól még nyugtalanító üledékként továbbra is jelen marad, ahogy azt a jelenetet megörökítő Louis Visaire mégiscsak regisztrálja. Ez a jelenlét persze nem evidens, hanem egy szétzilált, önazonosságától megfosztott jelenlét, az anakronia beíródása, mely esemény a lineáris időkonceptióinkat is feltöri. A kísértet nem „új”, de nem is egyszerűen valami már egyszer volt, mert nincs mihez elsőnek vagy másodiknak lennie, hiszen a kezdetet és a bevégeződést egyként felbolygatja. „Egy kísértet sajátossága, ha van, az, hogy amikor visszatér, nem tudni, hogy egy elmúlt vagy egy eljövő élről tanúskodik-e, mert egy visszajáró lélek jelölheti már egy megígért élő kísértetének visszatérését is. A rosszul időzítetttség, ismétlem, az egyidejű megbontottsága.” (Derrida 1995: 109)

Karácsony László *Bús magyar sors II.* (2009) című festménye a hungarofuturizmus kiváló példája, hiszen szemléletes módon mutatja be a posztmagyar téridő-taktikák működését. A festmény alapjául Tornyai János *Bús magyar sorsa* (1908) szolgált, mely a 20. század elején is virulens nemzeti allegorikus festészet egyik emblematikus darabjaként a magyar kiválasztottság tragikus-heroikus narratíváját viszi színre egy „pusztai” jelenet segítségével. A kietlen – de hangsúlyozottan „magyaros” – tájba helyezett sánta, megkínzott, mechanikus robotban elfásult ló alakja egy olyan nemzeti passió allegorikus médiumává válik, mely a vélt történelmi igazságtalanságtól sújtott nemzettudat szadomazochisztikus önélvezetének rendelődik alá. Ebben a kontextusban a „Nagy Parlagon” (Széchenyi István) rabul ejtett magyarság sorsa csak szenvedéstörténetként érthető meg. Ez a sorsatok-konceptió egyfajta önkolonizáció termékeként is értelmezhető, hiszen felmentést ad(hat) a történelmi és politikai felelősségvállalás alól, miközben olyan nemzeti tudatot termel, mely különösségét és kivételességét épp a passzív áldozati szerepből nyeri. Tornyai festménye tehát ebből a szempontból a nemzetgép politikai-esztétikai protézisének tekinthető, mely a nemzeti tudattalan traumatikus káoszából próbál „uralható” és „élvezhető” önképet teremteni.

A hungarofuturista esztétika ráakaszkozik a festményre, hogy kitartó zaklatással próbálja összezavarni a nemzetgépet. Ennek során posztmagyar honfoglalás megy végbe, hiszen Tornyai magyar táján kísértetjárás indul be. A honfoglalás ebben az értelemben a hon otthonosságának a szétzilálása, mert a nemzeti tudat ágenseként kijelölt ló helyett egy AT-AT (All-Terrain-Armored-Transport) birodalmi lépegető vonul be a képtérbe. A „páncélozott, minden terepre alkalmas csapatszállító” energiapajzsokkal is védett, nagy tűzerejű harci jármű, mely a Star Wars-franchise egyik emlékezetes konstrukciója. Első megjelenése *A Birodalom visszavág* hothi csatájához köthető, mely a sorozat második darabjaként került bemutatásra, noha a Star Wars-univerzum belső kronológiája szerint az ötödik résznek számít. A Karácsony-festmény címében szereplő kettes szám vonatkozhat erre a feltételes értelemben használt második helyre, ugyanakkor az eredeti Tornyai kép duplikálhatóságára – kisajátító idézésére – is utal, arra a tapasztalatra, hogy a szingulárisnak tekintett Nagy Magyar Trauma deszinkronizálható, hiszen egy mozi-sorozat – magában is ellentmondásos – logikája mentén foszlik szét kísérteties hasonmásokra, ismétlődésekre és visszajáró fantomkópiákra. A sorsatok – akár a Birodalom – visszavág, nem szabadulunk fennhatósága alól, ugyanakkor ismétlődése által el is veszti autentikusságát, hiszen a bús magyar sors passzív időtlensége az anakronizmus beíródása mentén hullik szét „ízesületlen” töredékekre.

A szenvedő lovat felszippantja a téridő-hurok, hogy mechanizált állatból csúcstechnológiai Gépezetté változhasson. De mégsem egyszerűen a technológiatörténeti kronológia zavarodik össze, mint a motorkerékpár és Napóleon katonái esetében, hanem

egy olyan retrofuturizálódás megy végbe, mely kulturális regiszterek modernista hierarchiáját is kifecskézi, hiszen a nemzeti festészet „megszentelt” terét a populáris kultúra alantas kódjai szállják meg. Ugyanakkor mégsem arról van szó, hogy a nemzetgép kanonikus retorikája egy „külső” posztmodern kultúrafelfogás felől atavisztikusnak minősül és parodizálódik, hiszen a túlazonosulás taktikája a nemzeti hipertrófiát „belülről” radikalizálja, amikor a Star Wars-narratívát magyarságmítoszként leplezi le. A posztmagyar nemzeti passió számára egyszerűen nem elégséges az alföldi táj, mert a magyar hont galaktikus fénytörésben kell reprezentálni, ami a nemzeti geopolitika kozmikus kiterjesztését teszi szükségessé. Merjünk (újra) nagyot gondolni, és ez a „nagyág” a hungarofuturista képzeletgyakorlat segítségével a kultúra és a történelem egészét fogja kísértetként bejárni.

Ennél a nyilvánvaló hungarofuturista intenciónál több kérdést vet fel, hogy a szánta ló miért épp egy „megbotló” birodalmi lépegetővé változik át? Az AT-AT ugyanis az elnyomó rezsim csúcstechnológiáját testesíti meg a Star Wars világában, amit a lázadók low-tech ellenállása kényszerít térdre a hothi csatában. A nemzeti narratívák egyik visszatérő mozzanata a magyarság rebellis karakterének hangsúlyozása, ebből a perspektívából meglepő, hogy a nemzeti tudat allegorikus médiuma ezen a festményen az elnyomás hadiparkjába tartozik. Az egyik lehetséges válasz az lehet, hogy a nemzetgép hungarofuturista átprogramozása során feltárul a kanonikus nemzetkép rosszul rögzítettsége, vagyis azok az ellentmondások, melyek tragikus-heroikus narratíva mélyén munkálnak. Az elnyomás elnyomása az elnyomás szadomazochisztikus karakterét exponálja, miszerint a nemzetgép a nemzeti tudattalanon végrehajtott beavatkozások segítségével önkolonizációt folytat, vagyis hogy az áldozati szerephez való rögzülésünk egyfajta önnyomásból – elfojtásból – (is) ered. Ez alapján egyszerre vagyunk önnön birodalmunk uralkodói és barbárjai, kisebbségek saját magyarságunkban.

Emellett azt a szempontot is érdemes átgondolni, miszerint a festményen mégiscsak egy legyőzött, saját technológiai fenségét elvesztett, sápatag AT-AT jelenik meg, ami „megbotlik” – de nem tudjuk miben, hiszen a képről hiányzik *A birodalom visszavág* adott jelenetének konkrét narratív kontextusa. Ha ismerjük a filmet, akkor természetesen beleíródik a festmény eseményébe ez a háttértudás, ugyanakkor mégiscsak „megbotlunk” mi is, hiszen épp ebben kizökkentségben tapasztaljuk a deszinkronizálás működését. A zökkentség mellett van valami mélyen melankolikus is a festményben. Ez a fenomenális üledék részben Tornyai képéről szűrődik át, de Karácsonynál már nem pusztán az atmoszférikusan árnyalt nemzetképről, hanem – önreflexív módon – magáról a nemzetgépről van szó. Mintha az AT-AT meghalni, elbotlani és elzuhanni érkezett volna a Hoth bolygóról a magyar tájba, hogy a Nagy Nemzeti Technológia melankolikus hanyatlását mutassa be. Ebből a perspektívából a *Bús magyar sors II.* egy hungarofuturista gyászmise, mely nemzetgép szétszerelődését gyászolja parazitisztikus szeretettel.

A fenti példával arra akartam rámutatni, hogy nem fog a magyar, mert biológiai és spirituális anyagunk folyamatosan betöltődik a múltból és a jövőből. A hungarofuturista koncepció alapján a magyarság(tudat) termelése kvalitatív módon változhat meg, hiszen a nemzetgép lineáris és teleologikus narratívái helyett immár a túl-lét felől gondoljuk újra a nemzet idejét. A nemzetgép átprogramozása által nem organikus tudatokat és történeteket gyártunk immár, hanem anakronizmusokat, vagyis olyan fantomszerű eseményeket, melyek az összeegyeztethetlenség mentén hibridizálják a történelmet és a világot. Az eredmény paradox érzékiség, az ektoplazma hamis húsa, valami olyan, ami nem lehet, de mégis van. Ez a távollétszerű jelenlét a hungarofuturizmus létmódja, hiszen

a posztmagyar honfoglalás nem más, mint kísértetjárás, amikor tájat lakhatatlanná tesszük, hogy újraalapítsuk a nemzetet. Nem először, nem másodszor és nem is harmadszor, hanem fort/da – hiszen a Szíriuszon mind megtörténik, amit itt elfojtanak.

## Bibliográfia

- Bhabha Homi K. 1994. *Location of Culture*. London: Routledge.
- Kovács Sándor & Odorics Ferenc. 1995. *Posztmagyar*. Szeged: Ictus.
- Kovács Sándor. 1992. Mi az, hogy posztmagyar? (Mi az, hogy! posztmagyar!) (Mi az? Hogy?) *Pompeji*. 1992/2. 67–76.
- Derrida Jacques. 1995. *Marx kísértetei*. Fordította Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Budapest: Jelenkor.
- Borbély, András. 2017. tisztátalan / tisztátalan / tisztátalan nemzetGép. *új szem*. [ujszem.org/2017/05/05/tisztatalan-tisztatalan-tisztatalan-nemzetgep1](http://ujszem.org/2017/05/05/tisztatalan-tisztatalan-tisztatalan-nemzetgep1).
- Schmitt Carl. 2002. A partizán elmélete. Fordította Cs. Kiss Lajos. In Schmitt Carl, *A politikai fogalma – válogatott politika- és államelméleti tanulmányok*, 103–174. Budapest: Osiris-Pallas Stúdió-Attraktor.
- Žižek Slavoj. 2006. Why Are Laibach and Neue Slowenische Kunst Not Fascist? In Žižek Slavoj, *The Universal Exception*, 63–66. London: Continuum.
- Müllner András. 2016. *Tükör a sötétséghez – Erdély Miklós kollapszus orv. című kötetéről*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó.
- Kósa János. 2007. *Budapesti szem – A festészet iránti elkötelezettség alakulása az 1990-es évek elején és közepén a magyar kortárs képzőművészetben*. DLA-értkezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola.

## Gullivers posthumaner Traum. Über Frigyes Karinthy utopisch-dystopischen Roman *Die Reise nach Faremido* (1916)

### I. Entfremdungseffekte: Humoristik vs. Fantastik

„Die ungarische Literaturgeschichtsschreibung kann mit humoristischen Werken nichts anfangen, und will es auch nicht.“ (Balogh 2018: 8)<sup>1</sup> Mit dieser Feststellung bringt der Karinthy-Forscher Gergő Balogh die Probleme der Rezeptions- und Forschungsgeschichte des ungarischen Schriftstellers auf den Punkt, nicht ohne auch auf die (vermeintlichen) Mankos des Lebenswerks selbst Bezug zu nehmen. Während Frigyes Karinthys humoristische Schriften nach wie vor Schullektüre sind, verharret das Œuvre im Zustand der editionsphilologischen Dauerkrise und entgeht den negativen Indexierungen selbst bei den wohlwollendsten Kritiker\*innen nicht. Grund dafür sind nicht nur biografische Aspekte, etwa die bekanntlich wilde Schreiberei als tägliches Pensum eines Publizisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern auch dessen literatur- und medienhistorische Konsequenzen: die Durchlässigkeit von Genregrenzen, die im Zeitungswesen immer schon erlaubt war, jedoch die Literaturgeschichtsschreibung nach wie vor herausfordert.<sup>2</sup> Denn in diesem Feld lassen sich die Differenzen nur schwer festhalten, sodass die Kategorisierung von Romanen, Novellen, Satiren, Parodien und Humoresken (sowie von Gedichten und Dramen), wie sie in den von Károly Szalay edierten Gesammelten Werken Karinthys erfolgte, die Unübersichtlichkeit nur vergrößert. Einer solchen Trennung von Genres liegt nicht nur der Anspruch auf Ordnung zugrunde, sondern auch der Wunsch, die Spreu vom Weizen zu trennen.

Den Widerspruch zwischen den Möglichkeiten der Lektüre Karinthys und der Realität seiner Beurteilung hat bereits Mihály Babits festgehalten. Allerdings sah er darin auch ein Missverständnis. „In Wahrheit“ heißt es in seinem Nekrolog über den Schriftsteller, „blickte [dies]er ernsthaft und wie von oben auf die Welt herab, die ihm seltsam, absurd und dumm erschien. Die Welt hingegen schaute ihrerseits auf ihn herab und sah in ihm einen Clown und Entertainer.“ (Babits 1938: 234) Babits konstatierte eine „tiefe Verbindung“ zwischen Karinthys Humor und Fantasie und verwies damit auf den Entfremdungseffekt, der den Kern der fiktiven Welten des Schriftstellers bildet und tatsächlich zum Wesen sowohl der Komik als auch der Fantastik gehört. Denn die vielleicht umfassendste und zugleich kürzeste Definition der Komik nennt die „Erwartungsenttäuschung“<sup>3</sup>, „die Wahrnehmung einer Inkongruenz“<sup>4</sup> als deren Grund, die sich in der Reaktion der Verblüffung und des Lachens entlädt. Und auf Inkongruenz beruht auch die Kerndefinition der Fantastik, unabhängig davon, ob sie die Differenzen zwischen

<sup>1</sup> Baloghs Meinung: „Das Werk Karinthys fällt nicht mit dem Humor zusammen.“ (ebd.)

<sup>2</sup> Vgl. die Kapitel „Der Feuilletonist“ bzw. „Der Humorist“ In: Hárs 2020: 37–61.

<sup>3</sup> Erwartungsenttäuschung bedeutet, „dass eine bis dahin (in der Komik i.d.R. absichtlich) in die Irre geführte Erwartung sich überraschend auflöst, verbunden mit dem Lustgefühl der Komik“. Balzter 2013: 64.

<sup>4</sup> Kindt fasst den Ertrag verschiedener Komiktheorien dahingehend zusammen, „dass eine Komikerfahrung zugleich in der Wahrnehmung einer Inkongruenz, dem Gefühl der Überlegenheit und der Lust der Einsparung bestehen kann“. Kindt 2017: 4.

den jeweils als real empfundenen Lebenswelten und der Fiktion<sup>5</sup> oder in bestimmten fiktionalen Effekten innerhalb von Textwelten<sup>6</sup> entdeckt.

Über die vermeintliche Intention, die ‚Botschaft‘, die hinter den humoristischen und/oder den fantastischen Entfremdungseffekten Karinthy steckt, war die Forschung bisher verschiedener Meinung. Hat die humoristische Veranlagung mit einem spezifischen Blick auf den Menschen, vor allem auf menschliche Schwächen zu tun,<sup>7</sup> und verschärfen die Parodie und erst recht die Satire diesen Blick zur Kritik, so ist es ein berechtigter Ansatz, die Distanzfähigkeit von Karinthy Schriften immer in Bezug auf die Lebenswelt und die konkrete historische Situation zu lesen. Sein Porträt als Kritiker und Satiriker entspricht vor allem der Ästhetik des sozialistischen Realismus, unter dessen Flagge Károly Szalays bisher umfangreichste Biografie des Autors entstand. Dennoch hat es in der Forschung auch eine deutliche und im vorliegenden Zusammenhang relevante Gegenstimme gegeben. Emil Kolozsvári Grandpierre hat 1956 in einem langen Aufsatz und in weiteren Schriften die gesellschaftskritische Tendenz im Œuvre Karinthy wenn nicht gleich in Frage, so doch in ein radikal neues Licht gestellt. Ihm zufolge entfaltet Karinthy Schrifttum ein Möglichkeitsdenken, das über den kritischen Impetus hinaus auch mit einer Art Eskapismus zu tun hat. Karinthy vielzitierten Wendungen „Was könnte es noch geben?“ (Karinthy 1937: 43) bzw. „Alles ist anders“ (Karinthy 2002: 166) seien Marker für Gedankenexperimente, die nicht nur bzw. überhaupt nicht mehr mit dem Bestehenden zu hätten. „Dies ist reine Fantastik“, schreibt Kolozsvári Grandpierre, „denn Karinthy hat in den seltensten Fällen im Sinn, die Fantastik als Mittel zur Artikulation von irgendetwas anderem zu verwenden“; der menschliche Verstand und die Fantastik „beschreiben parallele Bahnen“ (Kolozsvári Grandpierre 1956: 414). Damit ist ansatzweise eine Perspektive auf Karinthy Schriften eröffnet, die mit dem vor allem im Kontext der SF eingeforderten Aspekt des Experimentellen korrespondiert,<sup>8</sup> wobei Kolozsvári Grandpierre soweit geht, von einer Philosophie, genauer von der „Erkenntnislehre“<sup>9</sup> Karinthy zu sprechen.

Es stellt sich nun die Frage, ob man im Œuvre Karinthy die genannten Tendenzen, die Humoristik von der Fantastik und von beiden zugleich die Gesellschaftskritik als deren vermeintlichen Hintergrund isolieren kann, vor allem, ob es möglich ist, Karinthy Fantastik in jenem radikalen Sinn, wie Kolozsvári Grandpierre sie beschrieb, zu definieren, fantastische Schriften zu finden, die weder die oben formulierte Kritik der humoristischen Verflüssigung auf sich ziehen noch der scheinbar so naheliegenden Kontextualisierung im Lebenswerk eines Parodisten und Satirikers mit klarem

---

<sup>5</sup> Wunsch zufolge hebt die Fantastik von historisch gültigen „Basispostulaten“ ab und changiert zwischen „Realitätskompatibilität“ bzw. „-inkompatibilität“. Wunsch 1998: 18–20, 25.

<sup>6</sup> Todorovs berühmter Definition zufolge steht im „Zentrum des Fantastischen“ eine kaum zu treffende Entscheidung zwischen zwei möglichen Lösungen in Bezug auf das fantastische Narrativ: „entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität“. Todorov 1992: S. 25–26.

<sup>7</sup> Vgl. Holzner 1997: 103.

<sup>8</sup> Dietmar Daths zufolge eignet sich die SF als Kunst zu einer „Maschine zur Erschließung von sowohl Wissensweisen wie Erkenntnisresultaten [...], die anders als mit ihr und durch sie nicht zu denken wären“. Dath 2019: 99. Mit anderen Worten: Die Gedankenexperimente der SF korrespondieren mit experimentellen literarischen Strategien, die durch ihre besondere Art und Weise auch eine besondere Erkenntnis hervorbringen.

<sup>9</sup> Kolozsvári Grandpierre 1956: 412. „Augenfällige Tatsache ist auf jeden Fall, dass ihm [Karinthy, E.H.] in seinen phantastischen Schriften das Imaginäre immer wichtiger ist als der menschliche Inhalt.“ Ebd. 415.

Gesellschaftsbezug unterliegen. Eine Vorauswahl haben in dieser Hinsicht bereits drei von den üblichen Editionen abweichende Sammelbände getroffen, in denen gezielt die Fantastik des Autors im Zentrum stand. Am konsequentesten verfuhr die in der Reihe „Kozmosz Fantasztikus Könyvek [Kosmos Fantastische Bücher]“ unter dem Titel *A delejes halál* [Elektrischer Tod] (Karinthy 1969) herausgegebene Auswahl von 20 Novellen. Thematisch breiter gefächert, wenngleich mit dem Untertitel „Wissenschaftlich-fantastische Schriften“, erschien der Sammelband *A negyedik halmazállapot* [Der vierte Aggregatzustand] (Karinthy 2011) mit 45 Beiträgen. Die umfassendste Sammlung dieser Art stellt *Az Emberiség Városa* [Die Stadt der Menschheit] (Karinthy 1998) mit 66 Texten dar. Die drei Bände demonstrieren Karinthys Interessengebiete: Der von Jules Verne und später vor allem und explizit von H.G. Wells motivierte ungarische Schriftsteller versteht es in seinen Schriften, Fantasien über die Zukunft der Technik und der Wissenschaften zu entwickeln, den Fokus, vor allem mithilfe von Zeitreisen, auf Möglichkeiten und Gefährdungen der menschliche Zivilisation zu richten. Er tut es auf eine die Grenzen der einzelnen Schriften überschreitende Art und Weise, indem er motivische Wiederholungen und ironische Selbstreferenzen verwendet. Mitunter findet man Motive und Sujets, die in der späteren Science-Fiction Karriere gemacht haben. Man begegnet auch bei ihm häufig der Vorwegnahme von Erfindungen, die später Realität geworden sind. Dennoch bestehen die Texte die Prüfung der klaren Unterscheidung des Fantastischen, des Humoristischen und des Satirischen in der obigen Reihenfolge der drei Sammlungen: Je weniger Beiträge die Sammlung enthält, umso klarer ist die Zugehörigkeit zur (wissenschaftlichen) Fantastik. Und selbst im schmalen Bändchen der Kosmos-Reihe weist nur ca. die Hälfte der Novellen jene Autonomie des Fantastischen auf, die seinerzeit Kolozsvári Grandpierre einforderte.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist aber nicht die Widerlegung der These des genannten Interpreten Karinthys. Es geht vielmehr um eine Richtigstellung, um eine Modifikation dieses Urteils. Die Irritation, die aus Karinthys Werk hervorgeht, erklärt sich nicht lediglich mit dem kanonischen Anspruch vieler Literaturhistoriker\*innen. Sie kann aber auch nicht auf die humoristische Veranlagung, geschweige denn auf die Vorliebe für fantastische Themen zurückgeführt werden. Sie resultiert vielmehr, so meine These, aus der Kombination von Fantastik und Humoristik, noch mehr aus der Differenz zwischen Länge und Kürze der diesbezüglichen Schriften. Komik beruht auf Instantaneität, sie wirkt augenblicklich.<sup>10</sup> Die Fantastik bedarf der Ausführung, des Auf- und Ausbaus von fiktiven Welten,<sup>11</sup> deren Surplus im Abheben vom Kenntnisstand, vom realweltlichen Erwartungshorizont des Rezipienten besteht, und dies trifft erst recht auf die Science-Fiction zu, die ein zusätzliches Moment der Rationalisierbarkeit bzw. Plausibilisierbarkeit voraussetzt.<sup>12</sup> Wenn Karinthy die Fantastik durch Humoristik verkürzt, verlängert er zugleich auch die Humoristik durch Fantastik, erweckt doch letztere andere Erwartungen und erhebt sich über den instantanen Witz. Karinthy war, so Milán Füst 1938,

---

<sup>10</sup> Dies trifft nicht auf alle Theorien und Formen der Komik zu. Jedenfalls implizieren sowohl die Inkongruenz- als die Entlastungstheorie der Komik einen Moment des Umschlags, der „Wahrnehmung eines Missverhältnisses“ bzw. der „lustvoll erfahrenen Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen“. Kindt 2017: 3. Erst recht trifft dies auf den Witz zu, dessen Kürze zahlreiche publizistische Schriften Karinthys, vor allem deren Schluss prägt.

<sup>11</sup> Vgl. Mamczak 2021: 21–22.

<sup>12</sup> Vgl. Innerhofer 2013: 319.

*der Mann von Einfällen, und das in einem Maße, dass bei ihm jeder Gedanke in dieser Form geblieben ist: in einem gewissen Stadium und auch schon vom Charakter her. Sind doch die Einfälle ein seltsames Gut, sie sind eine Art Raketen, die gar nicht zum Nachdenken bewegen wollen. [...] [S]ie wollen sofort knallen und leuchten, sei doch ihre Plötzlichkeit, ihre frappante Beschaffenheit ihr Adelsbrief. (Füst 1938: 245)*

So gesehen trägt nicht nur der kanonische Anspruch der Literaturgeschichtsschreibung Schuld an Karinthy's zwiespältiger Anerkennung. Ein gewisses Ungenügen dürfte auch die an fantastischer Literatur interessierte Leserschaft empfinden. Denn Karinthy's fantastische Schriften sind großartige Einfälle, sie enden aber mehrheitlich gerade da, wo sie erst anfangen, interessant zu werden. Das Problem ist insofern weniger ästhetisch als strukturell und generisch erst in diesem ‚quantitativen‘ Sinne. Es ist kein Zufall also, dass Kolozsvári Grandpierre seine Ansichten mehrfach mit Hinweis auf die utopischen Romane *Utazás Faremidóba. Gulliver ötödik útja* [*Die Reise nach Faremido. Gullivers fünfte Reise*] (1916) und *Capillária. Gulliver hatodik útja* [*Capillaria. Gullivers sechste Reise*] (1921) (Karinthy 1983) begründete. Diese Werke bieten tatsächlich eine Lösung für den ‚Problemfall Karinthy‘, insofern sie schon von ihrem literarischen Format her in der Lage sind, zwischen den Extremen zu vermitteln bzw. die erwünschte Explizitität zu bieten. Umgekehrt kann man von Karinthy's Talent sagen, dass er das erwartete ästhetische Niveau bald nach Überschreitung der durch die Zeitungssparte gebotene Grenze erreicht. Dies trifft auf seinen ersten utopischen ‚Roman‘ – einen Text von knapp 60 Seiten – auf jeden Fall zu. Denn er erweist sich, wie die nachfolgende Analyse belegen soll, in jeder Hinsicht als sehr komplex.

## 2. Gulliver wechselt die Fronten

In der Forschungsgeschichte der *Reise nach Faremido. Gullivers fünfte Reise* hat man die Frage nach dem Wertvollen und dem scheinbar Ephemereren mehrfach gestellt. Der früheren Forschung, so etwa Károly Szalay als Monographen Karinthy's in der Kádár-Ära, lag es daran, das satirisch-gesellschaftskritische Moment hervorzuheben. Ihm zufolge würde im Roman der Humor in Ironie aufgelöst, und das Fantastische erhalte einen über sich hinausweisenden Zweck. Alles, was in *Die Reise nach Faremido* gründlich geschildert ist, stehe in der Tradition der Swiftschen Satire: „Ein satirisches Werk, das phantastische Mittel verwendet, hat einen größeren Realitätsanspruch als ein bloß phantastisches.“ (Szalay 1983: 208) Je umständlicher die Gegenwelt, umso deutlicher der eigentliche Bezugsrahmen, das Panorama der wiedererkennbaren Mankos und Ungerechtigkeiten einer realen historischen Gesellschaft. Mit dieser Lesart ist man gewiss auf der sicheren Seite: „Gullivers fünfte Reise“ fügt sich nahtlos in die Tradition der Gulliveriaden und bringt Handlungselemente zum Einsatz, die eine genaue Kenntnis der Vorlage voraussetzen. Für Karinthy mag dies ohnehin ein Leichtes gewesen sein, hat er doch ein Jahr zuvor *Gullivers Travels* komplett ins Ungarische übersetzt. (Swift 1914) Insofern sind seine beiden Gulliver-Romane gelungene Stilübungen mit jeweiliger Anwendung auf aktuelle gesellschaftlich-historische Probleme. In *Die Reise nach Faremido* sind es zwei Momente, die für den unmittelbaren historischen Kontext sorgen. Das erste ist gleich mit dem Auftakt gegeben, der den Aufbruch Gullivers mitten im Ersten Weltkrieg in Szene setzt. Gulliver wird Wundarzt auf einem Kriegsschiff und berichtet aus diesem Anlass über die Konflikte der Großmächte, wobei der Text mit unverhohlenem Sarkasmus über Politik,

Vaterlandsliebe und die Vorteile vieler Verwundeter für die ärztliche Erfahrung erzählt.<sup>13</sup> Dies steht im Einklang mit Karinthy's offenem Kriegsgegnertum und seinem 1918 veröffentlichten *Krisztus és Barabás. Háború és béke* [Christus und Barrabas. Krieg und Frieden], einem Band mit Novellen und Kriegssatiren (Karinthy 2001: 47–188).<sup>14</sup> Die Swiftsche Perspektive wird bei der realhistorischen Eröffnung der fünften Reise dadurch besonders wirksam, dass der Engländer Gulliver der ungarischen Leserschaft die Ansichten eines Briten über Kriegspropaganda, über die Schuld des Gegners und die Verantwortung eines Patrioten referiert. Der Skandal einer Welt, die einen Weltkrieg verschuldet hat, wird in dieser Umkehrung womöglich noch deutlicher hervorgekehrt.

Das zweite Moment, das die historische Kontextualisierung der *Reise nach Faremido* ermöglicht, ist die Technisierung: „Karinthy hat *Faremido* in Swifts Manier verfasst,“ schreibt Szalay,

*aber er hat damit auch eine Welt geschaffen, die völlig unabhängig von Swifts Geist ist. Das ist nur natürlich, denn 1915 erfordert der Zeitgeist die Darstellung einer technischen Weltsicht. Die wunderbare Welt der Technik erwies sich als eine geeignete Karikatur der aktuellen Probleme der Zeit. [...] Die Vollkommenheit von Maschinenwesen ist kein willkürliches Produkt der Fantasie, sondern Realität, die den Möglichkeiten der Wissenschaft entspringt.*

(Szalay 1961: 142–143, Hervorhebung im Original)

Karinthy, der mehrfach mit seinem Freund, dem Piloten Viktor Wittmann, mitgeflogen ist und diesem nach dessen Unfalltod einen kleinen Erinnerungsband widmete (Karinthy 2001: 5–46), lässt Gulliver auf der Flucht vom sinkenden Kriegsschiff in ein Flugzeug steigen und beim ungewollten Verlassen der Atmosphäre durch intelligente Maschinen, die Solasi, gerettet werden, auf deren Planeten, Faremido, er genug Anlass findet, sich mit den Möglichkeiten und den Zukunftsperspektiven der Technik auseinanderzusetzen. Auch die erzählerische Entscheidung, den Protagonisten anstatt unentdeckter Kontinente, wie es im 18. Jahrhundert noch vorstellbar war, neue Sphären erobern zu lassen, bestätigt Karinthy's Zeitgemäßheit.<sup>15</sup> Mit der Koppelung von Weltkrieg als realhistorischer Ausgangspunkt und fantastischer Maschinenwelt als utopisches Gegenstück weist *Die Reise nach Faremido* darüber hinaus eine Verwandtschaft mit den Zukunftsromanen der Zwischenkriegszeit auf.<sup>16</sup> Auch diese reagieren, wenngleich mit verschiedenen Vorzeichen und zumeist nationalistisch geprägt, auf den Krieg und vermengen das technische Interesse mit dem politisch-sozialen.<sup>17</sup> Zusätzlich sind auch sie dem bei Karinthy immer

---

<sup>13</sup> Vgl. Harraser 2013: 88–101. Im Gegenzug zum durch den Weltkrieg angekurbelten medizintechnischen Diskurs lernt Gulliver in den Solasi Wesen kennen, deren technische Innovation nicht auf Konflikten (welcher Art auch immer) beruht.

<sup>14</sup> Hier begegnet man Marsreportern ebenso wie Argumentationssegmenten, die auch im Roman begegnen.

<sup>15</sup> Vgl. Balogh 2001: 5.

<sup>16</sup> Die Handlung eines Zukunftsromans „kann zwar zu dem Zeitpunkt (oder früher), zu dem das Buch erschienen ist, beginnen, sie muß aber [...] Elemente/Konstellationen aufweisen, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich, aber für die Zukunft denkbar sind.“ Brandt 2007: 6; „Im Unterschied zur Utopie sind diese Elemente [...] eingebunden in eine Romanhandlung. Es muß begründet werden, wie der Romanheld, der eindeutig aus einer für den Leser nachvollziehbaren Lebenswelt kommt, auf diese ideale Gesellschaft gestoßen ist bzw. wie sich in dieser Lebenswelt der ideale Staat entwickeln konnte. Dies geschieht zum Beispiel durch den Flug zum Mars und der [sic!] Konfrontation mit den dortigen, höher entwickelten Bewohnern“ Ebd. 13.

<sup>17</sup> Vgl. Brandt 2007: 14.

relevanten Anspruch auf Unterhaltung verpflichtet.<sup>18</sup> Die Differenz zu diesem, in den Kriegsjahren eigentlich erst einsetzenden Genre liegt darin, dass *Die Reise nach Faramido* dezidiert eskapistisch-pazifistisch angelegt ist und sich zur Hinterfragung der humanen Existenz überhaupt erhebt.<sup>19</sup> In dieser Eigenschaft ist Gullivers fünfte Reise vor allem mit der Reise in das Land der Houyhnnms verwandt: Auch hier geht es um eine unmittelbare Konfrontation der Gattung Mensch mit einer anderen Spezies. Nur sind es im vorliegenden Fall keine Tiere, sondern Maschinen, und genau in deren Modellierung eröffnet sich die Möglichkeit für eine über die historische Kontextualisierung hinausgehende Lektüre als Science-Fiction.

### 3. Maschinelle Houyhnnms

Dina Brandt hebt in ihrer Untersuchung der Zukunftsromane der Zwischenkriegszeit hervor, dass die beiden Pole, die technischen und die politisch-sozialen Elemente miteinander immer in Verbindung stehen, jedoch von Fall zu Fall „unterschiedliche Gewichtungen“ (Brandt 2007: 14) erfahren können. Dies trifft erst recht auf Karinthy's Fortsetzung der Geschichte Gullivers zu, in der sich zusätzlich, ja sogar im Gegensatz zur politisch-sozialen Interpretation auch die Möglichkeit der technischen, wissenschaftlich-fantastischen Annäherung eröffnet. Es war nicht nur der bereits zitierte Kolozsvári Grandpierre, der demonstrativ in letztere Richtung gegangen ist. Im Hinblick auf Karinthy's Antikriegsschriften meint auch der Historiker Péter Bihari, dass das, was den Schriftsteller am Krieg am meisten interessierte, die Frage war, „wie ein völlig irrationales Ziel – die Tötung möglichst vieler fremder Menschen – mit den rationalsten mechanischen und bürokratischen Methoden erreicht werden konnte und welche Widersprüche das seltsame Verhältnis zwischen Zielen und Mitteln hervorrufen würde“ (Bihari 2015: 227). Zum humanistischen Protest kam folglich als relevantes Moment immer auch ein dezidiert technisches Interesse hinzu. In der *Reise nach Faramido* wird die Technik, im Unterschied zu den genannten kleineren Schriften, allerdings weniger in einen kriegstechnologischen Kontext als vielmehr in einen wissenschaftlich-fantastischen gestellt. Die Solasi sind intelligente Maschinen, die Gulliver als Menschen statt als Patrioten herausfordern. Ihre „Beißzangen und Phonographen mit ihren Schraubenhälsen und Spiralköpfen“ (Karinthy 1983: 46) konfrontieren Gulliver mit in heutiger Zeit besonders viel diskutierten Problemen: Es werden zum einen posthumane Fragen verhandelt, zum anderen, deutlich gemacht in der Handlungsgestaltung, transhumane Perspektiven eröffnet. Ersteres liest sich als philosophisch-anthropologische Erhöhung des Kriegsgegnertums, letzteres als positiver Effekt der Fluchtbewegung, als Experiment technisch geläuterter Menschlichkeit.

Gulliver berichtet über seine Abenteuer und die gewonnenen Einsichten der Reihe nach, nimmt aber gleich mit den ersten Eindrücken, in der Rolle des noch Unwissenden, das Endergebnis der Begegnung mit den Solasi vorweg. Nach seiner Rettung steht er einem Solasi gegenüber, den er als Apparatur, zugleich als anthropomorphe Figur

---

<sup>18</sup> Vgl. ebd.

<sup>19</sup> Brandt verweist auf Salewski, der die Wirkung des Weltkriegs auf die Science-Fiction als „Geheimwaffe aller Kriegswünschenden“ beschreibt. Brandt 2007: 51. Salewski zufolge war diese Zuwendung für die Science-Fiction sehr förderlich: „Nicht nur die rasanten technischen und wissenschaftlichen Fortschritte des Zeitalters boten SF-Stoff in Fülle, sondern die neuen Kriegsinstrumente selbst, vor allem Luftschiff, Flugzeug, Unterseeboot, Panzer. Und seit Einstein war die Idee der Atombombe in der Welt der Science Fiction.“ Salewski 1986: 172–173. Karinthy's Fiktion steht zu dieser Aufrüstung in krassem Gegensatz.

beschreibt.<sup>20</sup> Es ist ein „zuoberst eiförmiger Goldblock, am Scheitel abgeflacht, ungefähr wie ein sehr regelmäßiger, stilisierter Menschenkopf“, dem „an der Stelle der Augen zwei runde glänzende Glaslinsen, hinter denen ein rötliches Licht glimmte“ (Karinthy 1983: 15), eingesetzt sind. Gulliver sieht einen Rumpf, der einem Schild gleicht, Arme, die zugleich als Flügel fungieren, und ein „Rädersystem“ (Karinthy 1983: 16) als Beine. An allen diesen Teilen glänzt sehr viel Gold, und am Rumpf sind sogar „sehr hübsche Edelsteinintarsien“ (ebd.) zu sehen, wodurch die Maschine auch eine gewisse ‚ästhetische‘ Dimension erweist. Umso bemerkenswerter ist es, dass Gulliver nicht diese Details beachtet, sondern von einer Art technischem Schönheitsempfinden ergriffen wird:

*Trotz ihrer Kompliziertheit erweckte die ganze Apparatur irgendwie den Eindruck großer Einfachheit und selbstverständlicher Zweckmäßigkeit; [...] darüber hinaus aber weckte sie ein nicht ausdrückbares Wohlempfinden, das nicht im Zusammenhang stand mit dem Eindruck, sie sei ein unvergleichliches Meisterwerk der rentablen und perfekten Technik, sondern das sich unabhängig hiervon einstellte, [...] daß diese Apparatur schön war[.] [...] [I]ch entsinne mich, daß mir in jenen Augenblicken Attribute höchster Entzückung in den Sinn kamen, wie sie verliebte Jünglinge in den Minuten der Ekstase erfinden. (ebd.)*

Damit sind die Eckpunkte der späteren Vertiefung im Thema abgesteckt: die emotionale Reaktion eines Menschen auf die Möglichkeiten der Technik, mit tiefgreifenden Konsequenzen für die eigene Disposition. Die Entzückung wird im Späteren weder als Täuschung entlarvt noch als Gefährdung empfunden. Vielmehr wird hier der spätere Höhepunkt der fünften Reise Gullivers, die Identifikation mit den Solasi, vorweggenommen, zu welchem Schluss die aus dem Gulliver-Stoff bekannten Erläuterungen und Gespräche zwischen dem Protagonisten und seinem „Herrn“ führen.

Gullivers Auseinandersetzung mit der Frage, worin die Existenzweise der Solasi besteht und wodurch sie sich vom Menschen unterscheiden, fängt allerdings kritischer an. Sie können, wie Gulliver zum Auftakt seiner Erläuterungen behauptet,

*nicht als Lebewesen im irdischen Sinn betrachtet werden [...], denn obgleich sie sich aus eigener Kraft bewegen und zielbewußt handeln sowie in der Gemeinschaft gewisse Gesellschaftsformen bilden, bestehen ihre Körper an keiner Stelle aus der Materie, die nach unserer Auffassung einzig möglicher Träger und einzige Voraussetzung des Lebens ist und die man gewöhnlich als organische Substanz bezeichnet.*

(Karinthy 1983: 28–29)

Folglich entbehren die Solasi auch der „großartige[n] und geheimnisvolle[n], komplizierte[n] Kraft, die wir voller Andacht als Lebenskraft oder Vitalität bezeichnen“ (Karinthy 1983: 29). Diese Ansicht wird in der Folge mehrfach relativiert. Den ersten Anlass zu diesbezüglichen Überlegungen bietet Gulliver ein Besuch in der Solasifabrik. Hier sieht er, wie „aus Metallen und Mineralien, und im Körper untergebrachte[n] Kraftquellen (elektrische[n] Akkumulatoren, Dampf, Gas)“ (Karinthy 1983: 33) Solasi entstehen, genauer gesagt *durch ihresgleichen* hergestellt werden. „Im ersten Augenblick“, schreibt Gulliver über den Gesamteindruck der Fabrik, „bemerkte ich kaum, daß in diesem

---

<sup>20</sup> Die Bezeichnung ‚Roboter‘ taucht zwar erst 1921 auf, das Bild künstlicher Wesen wandelt sich aber in den Jahren des Ersten Weltkriegs radikal und wird von technischen Fantasien überlagert. Vgl. Dittmann 2016: 23–26.

scheinbaren Chaos Solasi arbeiteten, sind diese Wesen eigentlich doch von gleicher Gestalt wie die Maschinen und Instrumente, die ich sah.“ (Karinthy 1983: 31) Im Vexierspiel von Hersteller und Hergestelltem verwischen sich für Gulliver die Grenzen zwischen Produktion und Reproduktion. Die Fabrikation von Solasi durch Solasi erweist sich als eine andere Art und Weise, sich zu vermehren – eine verblüffende Erkenntnis, die Gulliver mit einem ironischen Hinweis auf die menschliche Sexualität überspielt.<sup>21</sup> Außerdem erblickt er in den scheinbar nur anthropomorphen Zügen und Eigenschaften der Solasi tiefgreifendere Ähnlichkeiten mit dem Menschen. Er entdeckt analoge Organfunktionen, die sich zu Pseudo-Homologien verschärfen. Einen „bereits zusammengesetzte[n] Apparat“, der „einem großen, exorbitanten Augapfel“ (Karinthy 1983: 32) gleicht, erklärt er sich mit den Worten:

*[W]ir wissen ja, daß die fotografische Kamera eigentlich nichts anderes ist als ein rekonstruiertes menschliches Auge, und sie funktioniert auch wie dieses, doch während das Menschaugen nicht vervollkommen werden kann, läßt sich die Kamera so konstruieren, daß sie die Lichterscheinungen hundertmal schärfer und schneller reproduziert als das Auge[.] (ebd.)*

Desgleichen erklärt Midore Gulliver, wie das Zentralorgan, das Gehirn der Solasi funktioniert und – dank der ‚reinen‘ metallenen Flüssigkeit, mit der es gefüllt ist – für klares Denken und sogar für mehr Orientierung sorgt als beim Menschen. Nichtzuletzt erlernt Gulliver auch die Sprache der Solasi, die aus reinen Tönen besteht und musikalische Harmonien hervorbringt, die ihn mehrfach bezaubern. Somit ist bei dieser Gattung von intelligenten Maschinen auch für Bewusstsein und Kommunikation gesorgt, sodass sie sich mit allen diesen Eigenschaften als „lebende[] anorganische[] Wesen“ (Karinthy 1983: 44) erweisen, deren Existenz den Konnex zwischen „Uhrwerk“ und „Organismus“<sup>22</sup> in umgekehrter Blickrichtung beleuchtet. Die Solasi erfüllen Kriterien, die Gullivers vorerst vitalistische Vorstellungen in Richtung modernerer Begriffe des Lebendigen lenken. Ihr technisches Konstruktionsprinzip hält sich ebenso über Selbstorganisation und Regulation, und in gewisser Hinsicht auch über Evolution aufrecht, wie beim Menschen.<sup>23</sup> Im Einzelnen sind die Solasi zwar nur „allopoietisch“, denn

---

<sup>21</sup> „Auf den ersten Blick mag diese Art Vermehrung schwerfällig und umständlich scheinen, wenn man sie mit der vergleicht, die bei uns gebräuchlich ist, und manch einer wird sie auch als weniger vergnüglich empfinden; doch man muß anerkennen, daß das Verfahren der Solasi zuverlässiger und gewissenhafter ist.“ Karinthy 1983: 33.

<sup>22</sup> Vgl. Erwin Schrödingers Analyse physikalischer und organischer Phänomene aus 1943, in der die Ähnlichkeit von „Uhrwerk“ und „Organismus“ mit dem „aperiodischen Kristall, der die Erbsubstanz bildet und der Unordnung aus Wärmebewegung weitgehend entzogen ist“, d.h. mit den Chromosomen als „Zahnräder der organischen Maschine“ begründet wird. Schrödinger 1989: 120. Gulliver hat in der Solasifabrik den Eindruck „als wären hier emsige Uhrmachermeister am Werke“ Karinthy 1983: 32.

<sup>23</sup> „Die dynamische Struktur der lebenden Wesen stellt eine *Organisation* dar, d.h. eine Gliederung des Systems in Teile (und Prozesse), die sich in ihrer wechselseitigen Herstellung und Erhaltung gegenseitig bedingen. Insofern die in den Lebewesen ablaufenden Prozesse auf die Erhaltung des Ganzen gerichtet sind, ist ihre kausale Struktur daneben durch das Prinzip der *Regulation* bestimmt. Am nachhaltigsten sichern Lebewesen ihre eigene Organisation durch ihre Fortpflanzung. Diese schließt zugleich die Möglichkeit der Variation, der Entstehung immer wieder neuer Lebensformen ein, die in langfristigen Veränderungen zu einer sukzessiven Komplexitätssteigerung der Formen führen kann. Das dritte allgemeine Prinzip zur Charakterisierung des Lebens lautet daher *Evolution*.“ Toepfer 2011: 420. Die Solasi funktionieren durchaus auf der Basis von ‚Organisation‘. Eine ‚Regulation‘ gibt es bei ihnen aber nur durch kollektive Fehlerbehebung und Reparatur. Ihre ‚Evolution‘ ist durch ihre bereits erreichte Vollkommenheit, die ihnen einen vom Menschen radikal unterschiedlichen Maßstab ermöglicht, gleichsam suspendiert.

sie müssen gebaut werden; als Gattung und Metaorganismus – die Erbauer sind selbst Solasi – agieren sie jedoch „autopoietisch“<sup>24</sup>. Und die forcierte Abhängigkeit vom technischen statt genetischen Dasein hindert keinen Solasi daran, Individualität zum Vorschein zu bringen, wie dies Gullivers Lehrmeister, Midore, exemplarisch bezeugt.

Dennoch wird die von Gulliver konstatierte Differenz zwischen Solasi und Menschen nicht nur relativiert, sondern auch aufrechterhalten, ja regelrecht unterstrichen. Denn die Vergleiche zwischen Mensch und Solasi kehren hervor, dass die Solasi dem Menschen nicht nur ähneln, sondern ihm – wie z.B. ihr Seh- und Denkkorgan bzw. ihre Sprache belegen – in praktisch allen Punkten auch überlegen sind. Dies wird im ersten als solches wiedergegeben Gespräch zwischen Gulliver und Midore hervorgekehrt. Hier versucht Gulliver in der Absicht, „unserer menschlichen Gattung und vor allem den hochverehrten Philosophen meines angebeteten Vaterlandes Ruhm einzuheimen“ (Karinthy 1983: 36), seinem „Herrn“ die Erträge der menschlichen Selbsterkenntnis vorzustellen. Midores Erwiderung ist ernüchternd und zugleich erhellend. Er weist Gullivers „Erkenntniskunde“ (ebd.) mit dem Argument zurück, Menschen würden ihr „Hirn“ nicht zu dem Zweck nutzen, „zu dem es erschaffen sei“ (Karinthy 1983: 37): „wir [Menschen, E:H.] täten nichts weiter, als uns pausenlos den Kopf über die Frage zu zerbrechen, worüber wir uns den Kopf zerbrechen könnten“ (ebd.). Obgleich in Gullivers Wiedergabe der Philosophiegeschichte deren Karikatur à la Swift und Karinthy deutlich wird, verblüfft der Sinn der Worte Midores durch das Wunschbild eines Funktionalismus, der offensichtlich zum Wesen der Solasi gehört. Diese tun, was zu ihrer Existenz nötig ist, ohne sich das Leben durch Widersprüche und Widerstreit (und eben auch durch selbstmörderische Kriege) zu verkomplizieren. Während die menschliche Existenz mit Dualismen belastet ist, sind die Solasi entschiedene Monisten. Gulliver bemüht sich umsonst, Midore den Unterschied zu erklären, „der bei uns zwischen Fühlen und Denken besteht“ (Karinthy 1983: 40). Dieser wundert sich nur, sind doch „bei ihnen Gefühle und Gedanken eines“ (ebd.), was sich auch in ihrer musikalischen Sprache niederschlägt. (Zu Beginn seiner Erzählung weist Gulliver seine Leser an, „die Originalworte stets singend aus[zu]sprechen, denn nur so haben sie einen Sinn“, Karinthy 1983: 27). Auf diese Art erweist sich die von Gulliver zwischen organisch und unorganisch, somit Mensch und Maschine ausgemachte Differenz als etwas, was gerade nicht den Wert der Solasi vermindert. Im Gegenteil: Im Hinblick auf die Analogien, die zwischen Menschen und Solasi gleichsam spiegelbildlich gefunden werden, erscheinen die Solasi als die gelungenere Lebensform. Mit ihrem forcierten Anspruch auf Klarheit des Denkens, Einfachheit des Handelns und Harmonie des Ausdrucks stehen sie – als technizistisches Pendant der Houyhnhnms – für eine von allen alten Lasten befreite Menschlichkeit.

#### 4. Menschsein als Krankheit

Mit diesem (Zwischen-)Ergebnis steht *Die Reise nach Faramido* zweifellos in der besten Swiftschen Tradition, belässt es aber nicht bei der konstruktiven oder jedenfalls belehrenden Kritik.<sup>25</sup> Hier wird – nicht zu vergessen: zu Zeiten eines Weltkriegs – die Existenzberechtigung der gesamten Menschheit auf die Waagschale gelegt, und diese

---

<sup>24</sup> Balogh verweist in seiner Analyse des Romans auf den Begriff der Autopoiese. Die prinzipielle Differenz zwischen „Maschine“ und „autopoietischer Maschine“ lässt die Analogie jedoch nur im Hinblick auf das Solasi-Kollektiv zu. Vgl. Balogh 2015: 240; Maturana 1985: 183–187.

<sup>25</sup> Vgl. Szathmári 1941; Szathmári 2012. Es handelt sich um ein groß angelegtes satirisches Werk in direkter Nachfolge Karinthys. Vgl. Orosz 2024.

„interplanetarische“ Perspektive ermöglicht durchaus eine Radikalisierung. Aus dem Blickwinkel der Solasi ist die Substanz der „Dosires“ – der Name für organische Wesen, so auch für die Menschen – unrein und gefährlich, eine regelrechte Krankheit, die das gesunde anorganische Leben befällt. „[W]o ein solcher Dosire erscheint, zersetzt sich die Materie und entstehen übelriechende Säfte und unförmige, juckende Geschwüre“ (Karinthy 1983: 44), sodass Solasi, die von derartigen Infektionen erfasst werden, durch Austausch ihrer Hirnflüssigkeit geheilt werden müssen. Die Dosires sind in der Welt der Solasi seltsame, widerwärtige baumartige Wesen, von deren „Geschwüren“, eigentlich Früchten, sich übrigens Gulliver ernährt. Letzteres sei, so Midore, ein Beweis dafür, dass auch er nur eine Art besonderer Dosire ist, „lebendige oder intelligente Krankheit“ (Karinthy 1983: 42). Hierüber wird in einem weiteren längeren Gespräch diskutiert, in dem die Entstehungs- und Lebensumstände der Gattung Mensch und das Erdenleben zur Disposition stehen. Gulliver macht wieder einmal den Versuch, Midore etwas Besonderes, diesmal die Evolution des Menschen zu präsentieren. Seine Hymne auf den Menschen als deren Krönung wird jedoch von Midore durch ein Gegenarrativ, durch die Geschichte des Solasi (!) „Erde“ zunichtegemacht. Mit ihren Vergrößerungsgeräten hätten die Solasi die Erde seit vielen Tausenden Jahren beobachtet und dabei verfolgt, wie sie von der Krankheit Mensch befallen wurde, von einer Infektion, die selbst bei wiederholten Versuchen, sie mit Versengung und (biblischer) Flutkatastrophe zu vertilgen, nicht verschwand. Seither hätten die Solasi die „Heilbehandlung“ (Karinthy 1983: 51) wieder aufgegeben, denn sie hätten erkannt, dass die Dosires einander auch ohne äußere Einwirkung vernichten:

*Midores Befürchtung, die schmarotzerischen Dosires würden die arme Erde zerstören, sie vertilgen und so über sie triumphieren, erwies sich als übertrieben; die Dosires benutzten die Erde lediglich dazu, aus ihr hervorzukriechen, um sodann, dank ihres Instinktorgans, übereinander herzufallen.*

*So konnte er also, was das Schicksal der Erde, dieses leidenden Solasi, betraf, ganz beruhigt sein, wußte er doch, daß die Dosires, so sehr sie sich auch ausbreiten mochten, zugrunde gehen würden, und dann würde die Erde genesen. (Karinthy 1983: 51–52)*

Am Ende seiner Beweisführung kommt Midore in der Gegenwart und beim konkreten Anlass an, der Gulliver zu den Solasi führte. Dieser Gestus des ‚Quod erat demonstrandum‘ ruft wieder einmal den historischen Kontext des Werkes in Erinnerung:

*Bei diesen Worten legte Midore einen seltsamen ovalen Gegenstand vor mir nieder; unter einem Glas blinkte ein grünvioletttes Licht auf. Durch das Licht hindurch [...] erblickte ich in endloser Ferne [...] eine weitläufige tiefe Flur. Minuten vergingen, bis ich sie erkannte: Es war die Ostsee [...]. 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 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 1983: 53–54)

Die Bilder des Krieges hat Karinthy in mehreren kleineren Schriften an die posthumane Perspektive gekoppelt.<sup>26</sup> Er hat die Möglichkeit auch im Gulliver-Stoff entdeckt und ging

---

<sup>26</sup> Vgl. Karinthy 1913.

so weit, dass er sie sogar als Swifts eigene Attitüde und Idee besprach. In seinem Essay *Swift Gulliverjéról* [Über Swifts Gulliver] (1915) behauptete er regelrecht, der irische Schriftsteller hätte

*nicht die Sinnlosigkeit des Daseins [verkündet], sondern dass das Dasein in Ordnung wäre, wenn es den Menschen nicht gäbe [...], dass das organische Leben, die Menschen, die Gräser, die Blumen nur Krankheit und Tumor des Organismus sind, und dass wir auf dem Rücken der Erde herumlaufen wie die Milben und Parasiten auf unserem Körper* (Karinthy 1915: 2).<sup>27</sup>

Tatsächlich distanziert sich Gulliver in der *Reise in das Land der Hauyhnnms* von der eigenen Rasse, sodass er sogar vor der eigenen Familie Ekel empfindet.<sup>28</sup> In Wahrheit mündet aber erst *Die Reise nach Faremido* in eine Untergangsvision ökokritisch-planetarischen Maßstabs. Karinthys Gulliver lässt sich bis zum Schluss seines Abenteuers ganz von der Vollkommenheit der Solasi überzeugen. In einem Anfall von Begeisterung erklärt er, auf faremidonischem Boden bleiben und von seiner Menschlichkeit befreit – gereinigt, geläutert – werden zu wollen:

*Verzweifelt rief ich, ich wolle nicht jenen schmerzerfüllten, verdorrten Bäumen an der Allee ähnlich werden, wenn auf der Erde das kranke Leben absterbe und das wahre Gesetz des Seins mit Wärme und Kraft, Magnetismus und Licht die Macht antrete. Ich erinnerte Midore daran, auch mein erbärmlicher und kranker Körper enthalte reine, edle Stoffe: anorganische Substanzen, Quarz und Kohle und Wasser, Midore möge mich also vernichten, mich verbrennen, mich in einer Retorte filtern und mir entziehen, was etwas taugt, um es nach seinem Können zu verwenden, für Auge oder Mund oder Ohr eines Solasi [...].* (Karinthy 1983: 56–57)

Wie sehr Gulliver an dieser Idee der Anverwandlung – oder jedenfalls Wiederverwertung – hängt, verrät auch der Aufbau seiner Geschichte, der er im dritten Kapitel, noch bevor die eigentlichen Gespräche mit Midore stattfinden, eine Art erklärenden Exkurs voranschickt. In diesem wird die Geschichte der Menschheit als technische Vervollkommnung geschildert.<sup>29</sup> Der Mensch hätte schon sehr früh erkannt, dass ihn seine Wissenschaften und Künste, „Maschinen und Werke“ (Karinthy 1983: 23) übertreffen bzw. dass er sich mit deren Hilfe nur verbessert. Er wäre „von Anfang an nur allzugern in Teilen und im Ganzen ein viel vollkommeneres Wesen geworden; dafür benötigte er das Mikroskop und das Teleskop, das Lichtbild und die Röntgenstrahlen, das Automobil und das Flugzeug“ (Karinthy 1983: 25). Die frühzeitige Mitteilung dieser Überzeugung bereitet auf Gullivers ‚Bekehrung‘ vor, die sich in einem transhumanen Wunsch, in der Idee einer die Grenzen der Gattung überschreitenden Entwicklung niederschlägt.<sup>30</sup> Gulliver bringt nichts weniger ins Spiel als die Verabschiedung des alten Modells Mensch

---

<sup>27</sup> Hier wird Karinthys Gulliver-Geschichte gleichsam Swift zugeschrieben. Die Zeitungsausgabe demonstriert die Situation, in der Karinthys Werk verankert ist: Mit dem Essay unter dem Strich wird im oberen Teil des Blattes über die aktuellen Kriegsgeschehen berichtet.

<sup>28</sup> „Vergangener Woche erlaubte ich meiner Frau, mit mir zu essen; sie mußte jedoch an dem entferntesten Ende eines langen Tisches sitzen und die ihr vorgelegten Fragen in aller Kürze beantworten. Da mir jedoch der Geruch eines Yähus noch immer anstößig ist, verstopfte ich mir die Nase mit Raute, Lavendel und Tabak.“ Swift 1999: o.S. Distanz zum Menschen dominiert auch im Prolog des Romans (Ein Brief von Kapitän Gulliver an seinen Vetter Sympson), in dem Gulliver vorwiegend von Yähus spricht.

<sup>29</sup> Vgl. Ropohl 1985.

<sup>30</sup> Vgl. Ferrari 2015: 390.

zugunsten eines neuen, und sei es auf Kosten seiner ursprünglichen Gestalt, die „wie eine überflüssig gewordene Tonform, in die man das Erz gegossen hat“ (ebd.), verworfen wird, um für etwas radikal Neues Platz zu machen.

Die Erfüllung dieses Wunsches wird Gulliver jedoch verwehrt. Die Emotionalität seiner Ausführungen widerspricht der Radikalität seines „technologischen Posthumanismus“ (Watzka/Herzberg 2020: 4). Mit böser Ironie entlarvt die Geschichte die diesbezüglichen Fantasien sogar als Einwirkung bestimmter anorganischer Substanzen, die ihm Midore ‚zum besseren Verständnis‘ verabreicht. Der posthumane Albtraum und der transhumane Wunschtraum bleiben eine Simulation, ein künstlich herbeigeführter Zustand, aus dem man zurückkommt,

*wie einst in der Kindheit, als ich nachts schreiend erwachte, weil eine kalte und feuchte und fremde Hand meinen Arm umklammerte, und meine Eltern kamen herbeigelaufen, beschwichtigten mich lachend und zeigten mir, daß es meine Hand gewesen war, auf die ich mich im Schlaf gelegt habe, so daß sie ganz betäubt wurde* (Karinthy 1983: 59).

Gulliver muss Mensch bleiben und auf die Erde zurückkehren. Seine Geschichte endet wie Gullivers Abenteuer zu enden pflegen. Diesmal kommt er aber wieder in einer in den Weltkrieg verstrickten Welt zu sich und sieht sich gezwungen, menschenfeindlich, wie er noch von keiner seiner bisher gemachten Reise zurückkehrte, zu verharren und auf eine Zukunft zu warten, die nicht mehr auf Erden, jedoch auch in keinem religiösen oder säkularen Paradies erfüllt werden würde.<sup>31</sup> Die Zukunft gehörte immer schon Wesen, die möglicherweise irgendwo da draußen, aber sicherlich keine Menschen im so negativ erwiesenen Sinne sind.

In der nächsten, sechsten Reise Gullivers, die Karinthy einige Jahre später geschrieben hat, wendet er sich wieder irdischen Angelegenheiten, nämlich breit diskutierten Genderfragen zu. In der *Reise nach Faramido* experimentiert er, wie oben nachgewiesen wurde, mit einer radikaleren Perspektive. Mit seinem Können in der wissenschaftlichen Fantastik, die er sonst nur in kleineren Schriften benutzt, gelingt ihm hier ein Konzept, das spielerisch und doch souverän, mit pointierter Erhöhung des Maßstabs, die Grenzen des Menschen ertastet. In verblüffender Korrespondenz mit posthumanen Visionen und transhumanen Versuchsanordnungen diskutiert er Themen, die ihren Anlass, den Weltkrieg ebenso bestätigen, wie sie ihn überbieten. Gerade diese Perspektive verleiht seiner Geschichte besondere Aktualität. Die Vergrößerungsgeräte der Solasi sind seither noch relevanter, und der Anblick, den sie über die Menschheit bieten, kein Deut erfreulicher geworden. Das allzu realistische Fantasieren, das noch so literarische Kalkül macht den Reiz der *Reise nach Faramido* aus. Gullivers fünfte Reise bietet gruseligen Spaß und liest sich in ihrer Eigenschaft als utopisch-dystopischer Text als Imperativ, endlich die Solmisation eines posthumanen Do-Re-Mi zu erlernen.

## Bibliografie

Babits, Mihály. 1938. Karinthy, szellemidézés [Karinthy, Geisterbeschwörung]. *Nyugat* 10. 233–236.

---

<sup>31</sup> Auch Midores Versprechen, Gulliver nach seiner Rückkehr auf die Erde so lange weiter zu beobachten, „bis man mich hier oben für tauglich befände, dem erwähnten chemischen Prozeß unterworfen zu werden“ (Karinthy 1983: 59), klingt als ebenso täuschende wie enttäuschende Perspektive auf den für organische Wesen üblichen Tod.

- 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 Faremido]. *Tiszatáj* 76 – március. 1–16.
- Balogh, Gergely. 2015. Antropológia, technicitás, nyelv és irodalom. Karinthy Frigyes: Utazás Faremidóba [Anthropologie, Technizität, Sprache und Literatur. Frisches Karinthy: Reise nach Faremido]. In Bucsics, Katalin (Hrsg.), *Kosztolányi nemzedéke és a háború (1914–1918). Tanulmányok* [Die Generation Kosztolányis und der Krieg. Aufsätze], 235–255. Budapest: MTA-ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport.
- Balogh, Gergő. 2018. *Karinthy nyelvet ölt. Nyelv, technika és felelősség Karinthy Frigyesnél* [Karinthy streckt die Zunge raus. Sprache, Technik und Verantwortung bei Frigyes Karinthy]. Budapest: Fialat Írók Szövetsége.
- Balzter, Stefan. 2013. *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik*. Berlin: Erich Schmidt.
- Bihari, Péter. 2015. *1914 – A nagy háború száz éve* [1914 – Hundert Jahre des großen Krieges]. Budapest: Kalligram.
- Brandt, Dina. 2007. *Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 113). Tübingen: Niemeyer.
- Dath, Dietmar. 2019. *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmachine*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Dittmann, Frank. 2016. Mensch und Roboter – ein ungleiches Paar. In Karsch, Fabian/Manzeschke, Arne (Hrsg.), *Roboter, Computer, Hybride. Was ereignet sich zwischen Menschen und Maschinen?*, 17–46. Baden-Baden: Nomos.
- Ferrari, Arianna. 2015. Transhumanismus. In Ferrari, Arianna/Petrus, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, 390–393. Bielefeld: Transcript.
- Füst, Milán. 1938. Néhány fájdalmas szó Karinthy Frigyesről [Einige schmerzvolle Worte über Karinthy]. *Nyugat*, 10. 244–247. Zit. nach Kolozsvári Grandpierre 1956: 409.
- Harrasser, Karin. 2013. *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: Transcript.
- Hárs, Endre. 2020. *Der mediale Fußabdruck. Zum Werk des Wiener Feuilletonisten Ludwig Hevesi (1843–1910)*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Holzner, Johann. 1997. Humoreske. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller herausgegeben von Klaus Weimar. Band II, H–O*, 103–105. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Innerhofer, Roland. 2013. Science Fiction. In Brittnacher, Hans Richard/May, Markus (Hrsg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. 318–328. Stuttgart: Metzler.
- Karinthy, Frigyes. 1937. És mi lehet még? Más szóval az a jó kis öreg eljövendő harmincadik század. Karácsonyi végeladás utópisták számára [Was könnte noch sein? oder das kommende gute alte dreißigstes Jahrhundert. Weihnachtsausverkauf für Utopisten]. *Színházi Élet* 52, 19–25.12.1937. 43–48.
- Karinthy, Frigyes. 1915. Swift Gulliverjéről. *Budapesti Hírlap* 35. Nr. 103. 14.04.1915. 1–2.
- Karinthy, Frigyes. 1913. Csevegés az úrben [Weltraumplauderei]. *Az Újság* 11. Nr. 100, 27.04.1913. 8–9.
- Karinthy, Frigyes. 1969. *A delejes halál. Tudományos-fantasztikus elbeszélések* (=Kozmosz Fantasztikus Könyvek). Budapest: Kozmosz Könyvek.

- Karinthy, Frigyes. 1983. *Die neuen Reisen des Lemuel Gulliver. Zwei phantastische Kurzromane im Stile von Jonathan Swift nebst einer freimütigen Korrespondenz an Herbert George Wells. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki*. Berlin: Verlag Das Neue Berlin.
- Karinthy, Frigyes. 1998. *Az Emberiség Városa*. Szeged: Lazi.
- Karinthy, Frigyes. 2001. *Szatírák I. Hg. v. Károly Szalai* (=Összegyűjtött művei 5). Budapest: Akkord.
- Karinthy, Frigyes. 2002. Minden másképp van [Alles ist anders] (1921). In Frigyes Karinthy, *Humoreszkek IV* (Összegyűjtött művei 12), 166–168. Budapest: Akkord.
- Karinthy, Frigyes. 2011. *A negyedik halmazállapot. Tudományos-fantasztikus írások*. Hg. von István ifj. Veress. Budapest: Arión.
- Kindt, Tom. 2017. Komik. In Wirth, Uwe (Hrsg.), *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Julia Paganini*, 1–6. Stuttgart: Metzler.
- Kolozsvári Grandpierre, Emil. 1956. Karinthy. *Irodalomtörténet* 44. 397–423.
- Mamczak, Sascha. 2021. *Science-Fiction. 100 Seiten*. Stuttgart: Reclam.
- Maturana, Humberto R. 1985. *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. 2. durchgesehene Auflage (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 19). Wiesbaden: Vieweg.
- Orosz, Magdolna. 2024. Fantastische Reisen: (Un-)Möglichkeiten der Autonomie der Person in fantastischen utopischen Texten bei Frigyes Karinthy und Sándor Szathmári. *Denkart* 1. [doi.org/10.25365/denkart-2024-05](https://doi.org/10.25365/denkart-2024-05).
- Ropohl, Günter. 1985. *Die unvollkommene Technik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Salewski, Michael. 1986. *Zeitgeist und Zeitmaschine. Science Fiction und Geschichte*. München: dtv.
- Swift, Jonathan. 1914. *Gulliver utazásai. Übers. v. Frigyes Karinthy*. (=Révai Világkönyvtár). Budapest: Révai.
- Schrödinger, Erwin. 1989. *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet. Aus dem Englischen von L. Mazurczak*. München/Zürich: Piper.
- Swift, Jonathan. 1999. *Gullivers Reisen. Reiseroman. Aus dem Englischen von: Franz Kottenkamp* (E-Book-Ausgabe). Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Szalay, Károly. 1961. *Karinthy Frigyes*. Budapest: Gondolat.
- Szalay, Károly. 1983. Karinthy's phantastische Romane. In Karinthy 1983: 204–215.
- Szathmári, Sándor. 1941. *Gulliver utazása Kazohiniában* [Gullivers Reise nach Kazohinien]. Budapest: Bolyai.
- Szathmári, Sándor. 2012. *Voyage to Kazohinia. Translated from the Hungarian by Inez Kemenes*. North Adams, MA: New Europe Books.
- Todorov, Tzvetan. 1992. *Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten/Senta Metz/Caroline Neubaur*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Toepfer, Georg. 2011. *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Band 2. Stuttgart: Metzler.
- Watzka, Heinrich & Stephan Herzberg. 2020. Einleitung. In Heinrich Watzka & Stephan Herzberg (Hrsg.), *Transhumanismus. Über die Grenzen technischer Selbstverbesserung*, 1–25. Berlin: de Gruyter. [doi.org/10.1515/9783110691047-002](https://doi.org/10.1515/9783110691047-002).
- Wünsch, Marianne. 1998. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink.

## 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, unerklärlichen 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 relativirenden 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.

## Temeswar und das Banat als multiethnischer Raum: Annäherung an eine Region anhand von Beispielen der rumänischen, ungarischen und deutschen Gegenwartsliteratur

Temeswar<sup>1</sup> gehört zu jenen Ortschaften und Gegenden auf der Landkarte Rumäniens, die mit symbolischer Bedeutung aufgeladen sind, vor allem deswegen, weil in dieser, immer noch multiethnischen Stadt 1989 jene Revolution ausbrach, die die Ceaușescu-Diktatur weggefegt hatte. Zudem war es der Initiative *Timișoara Capitală Culturală Europeană* (Temeswar Kulturhauptstadt Europas) gelungen, jene EU-Voraussetzungen zu erfüllen, die die Bewerbung der Stadt zum Erfolg führen sollten: Durch die Pandemie zwar um zwei Jahre verschoben, wurde Temeswar 2023 tatsächlich eine der Kulturhauptstädte Europas. Die Banater Identität im heutigen Sinne begann sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts, nach dem Ende der osmanischen Oberhoheit zu entfalten, und blieb trotz zweier Weltkriege und ihrer Folgen bis heute lebendig. Konstituierende Bestandteile dieser Identität sind die Mehrsprachigkeit, die religiöse Toleranz und das Bewusstsein ihrer historischen Gewachsenheit. Der Glaube am Bestand einer solchen Gemeinsamkeit wird allerdings durch die Tatsachen nicht bestätigt: Den Ergebnissen der Volkszählung von 2011 nach sind 81 % der Bewohner:innen von Temeswar Rumän:innen, 5 % Ungar:innen, 1,5 % Serb:innen und 1,3 % Deutsche, genauer Banater Schwaben. Der Rest sind Neuzugänge aus der EU und der Schweiz. In meinem Beitrag möchte ich jene Vorstellungen vermitteln, die heute in der Hochkultur und in der Alltagskultur von der Stadt im Umlauf sind, und wie sich in ihnen die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Spannungen zeigen. Die Auswahl der vorzustellenden Romane von Schriftsteller:innen verschiedener Muttersprache – Herta Müller, Radu Pavel Gheo und Andrea Tompa – soll den transnationalen und translokalen Charakter der Stadt widerspiegeln, jene verschiedene Sichtweisen und Zugänge verdeutlichen, die die Hybridität der Banater Identität gegen Ende des 20. Jahrhunderts ausmachen.

Unter den Fernsehfilmen verdient die erste selbstständige Drehbuchproduktion des rumänischen Senders HBO, die 2018 entstandene Serie *Hackerville* besondere Aufmerksamkeit, da in Zusammenhang mit deren Temeswarer Schauplatz bereits das kulturelle Hauptstadt-Projekt thematisiert wurde.<sup>2</sup> In der Geschichte der Serie geht es vordergründig um Cyberkriminalität, nebenbei wird aber auch Temeswar als eine touristisch interessante, multiethnische Stadt mit aufregender Geschichte vorgestellt (Zsolnai 2021). „Temeswar erwies sich als perfekter Drehort, mit einer Architektur aus der Ära der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, mit Plattenbausiedlungen und Industrieruinen aus sozialistischer Zeit, mit einem Fluss und seiner Brücken“ – erklärte der rumänische Producer Tudor Reu in einem Interview der amerikanischen

<sup>1</sup> Die rumänische Stadt Timișoara (deutsch Temeswar, veraltet auch Temeschwar oder Temeschburg, ungarisch Temesvár, serbokroatisch Темишвар/Темішвар) war das historische, wirtschaftliche und kulturelle Zentrum des Temescher Banats. Die Stadt wies 2011 nach Bukarest und knapp hinter Cluj-Napoca die drittgrößte Einwohner:innenzahl des Landes auf. Donauschwaben stellten bis zum Zweiten Weltkrieg die größte ethnische Gruppe der Stadt.

<sup>2</sup> *Hackerville*, HBO Europe, TNT Serie, 2018, Ralph Martin (Drehbuchautor), Jörg Winger (UFA Fiction)

Filmzeitschrift *Variety* (Tizard 2018). Doch dieser Umstand drückte der Produktion seinen Stempel mehr auf, als vielleicht ursprünglich geplant war. Denn die Serie *Hackerville* gehört nicht gerade zu den besten Cyberkrimis, sie bedient eher das Interesse jener Zuschauer:innen, die auf die Geschichte der Stadt und die Identitätsprobleme der multiethnischen Bevölkerung neugierig sind. Die Hauptdarstellerin, die BKA-Beamtin und Spezialistin für Internetkriminalität Lisa Metz (Anna Schumacher) wird für ihren ersten Auslandseinsatz nach Temeswar geschickt – ausgerechnet in jene Stadt, in der sie die ersten Jahre ihres Lebens mit ihrer Familie verbrachte. Ihr Vater, Walter Metz (Ovidiu Schumacher) floh seinerzeit aus Rumänien, die Gründe seiner Flucht kennt Lisa ebenso wenig, wie die Umstände des Todes ihrer Mutter, die von der Geheimpolizei Securitate erpresst wurde. Die Aufarbeitung der Geschichte der rumäniendeutschen Familie wird ohne viel Aufhebens eingebettet in die Darstellung des historischen Exodus von Hunderttausenden Rumäniendeutschen während der Jahre der Diktatur: Ihre Auswanderung wurde erst gegen Zahlung einer Prokopf-Ablöse durch die Bundesrepublik ermöglicht. Dadurch wird in der Serie die Aufdeckung der wahren Familiengeschichte Lisas beinahe wichtiger als der Kampf des jugendlichen Hackers Cipi Matei (Voicu Dumitras), eines Programmier-Genies, gegen die globale Kriminalität, die deutsche Internet-Polizei, und sein Elend, seine Armut und seine bedrückende Vorgeschichte. Da er in der Begleitung von Lisa und des Temeswarer Polizisten Adam Sandor (Andi Vasluianu) ständig auf der Flucht ist, gelingt es der Regie (Igor Cobileanski und Anca Miruna Lazarescu, ebenfalls eine Deutschstämmige) die verschiedenen Gesichter der Stadt und der Umgebung in ihrer ganzen Breite zu zeigen: Jene Stadtteile, die in jede beliebige europäische Großstadt passen würden, das verlotternde Architekturerbe des Sozialismus, das im Zerfall (und teilweise in Restaurierung) begriffene Architekturerbe aus der Zeit der Monarchie und die heruntergekommenen Plattenbausiedlungen. Der Polizist Adam Sandor – seinem Namen nach ein Ungar – ist Rumäne, der sich für seine Familiengeschichte nicht im Geringsten interessiert. Seine Figur ist genauso ein Zeichen für die ethnische Vermischung bzw. Auslöschung, wie die deutsche Aufschrift eines Wandteppichs in einem verlassenen, ehemals deutschen Dorf bei Temeswar. In ihrer Bilderwelt erinnert die Serie oft an den ebenfalls als deutsch-rumänische Koproduktion entstandenen Film *Vulpe-vânător* (Der Fuchs – der Jäger) aus 1993, dessen Drehbuch von Herta Müller und Harry Merkle verfasst wurde. Herta Müllers Roman, *Der Fuchs war damals schon der Jäger* war ein Jahr zuvor erschienen (Müller 1992).

Im Zentrum meiner folgenden Romaninterpretationen, die auf die literarischen Darstellungen des Banats und Temeswars fokussieren, steht der Roman eines rumänischen Schriftstellers aus Temeswar, wobei ich die Werke einer deutsch- und einer ungarischsprachigen Schriftstellerin als Vergleichsgrundlage heranziehe. Als Grundlage der Analyse hätte ich selbstverständlich viel mehr Romane heranziehen können, denn immer mehr, vor allem rumänische und deutsche Autor:innen widmen sich der Bearbeitung des Themas, doch die drei untersuchten Romanen bieten bereits genug Beispiele zur gegenwärtigen Situation und Beschaffenheit der realen und der fiktionalen Temeswarer und Banater Identitäten. In diesem Repräsentations-Wettkampf sind ungarische Texte eindeutig in der Minderheit, was nichts anderes bedeutet, als dass die deutsche Erinnerungsarbeit stärker ist als die ungarische, mithin die deutsche Vergangenheit in der literarischen Repräsentation sogar überhandnimmt. Sowohl das audiovisuelle als auch die literarischen Darstellungen von Temeswar nuancieren verschiedene Elemente des widersprüchlichen Selbstbildes der Stadt. In diesem

Selbstbild vermischen sich Elemente der Abrechnung mit dem Erbe der realsozialistischen Diktatur und der unmittelbar darauf folgenden Zwangsmodernisierung, mit Elementen, die die Probleme des Miteinanders der rumänischen Mehrheitsbevölkerung mit den autochthonen Minderheiten thematisieren, bzw. mit Elementen, die Mentalitätsunterschiede aufzeigen, beispielsweise in der Beurteilung der Genderrollen, in der Frage der Bewahrung der Bausubstanz früherer Zeiten, der Stadtentwicklung oder der sprunghaft angewachsenen Kriminalität.

Der 1969 im Banater Oravița geborene Schriftsteller, Essayist und Übersetzer aus dem Englischen Radu Pavel Gheo ist in der rumänischen Gegenwartsliteratur ein unumgänglicher Autor. Er graduierte an der Philosophischen Fakultät der Temeswarer Universität und promovierte 2014 ebendort. Er ist Redakteur mehrerer Zeitschriften und Radiosendungen. An seiner Verbundenheit mit Temeswar ändert auch die Tatsache nichts, dass er mehrmals diese für ihn so bestimmende Stadt verließ. Zunächst unterrichtete er Englisch in Iași und lebte dann mit seiner Familie für ein Jahr in den Vereinigten Staaten. Nach seiner Rückkehr veröffentlichte er den Roman *Adio, adio, patria mea, cu î din i, cu â din a* (Leb wohl, leb wohl mein Heimatland...) im Jahr 2003, eine Darstellung Amerikas aus der Perspektive eines Einwanderers. Sein 2016 erschienener Roman *Disco Titanic*, der mit dem „Buch des Jahres“-Preis ausgezeichnet wurde, handelt vom Sein an der Grenze zweier Welten – der „östlichen“ und der „westlichen“ –, und ist somit die organische Fortsetzung, bzw. Ergänzung seines 2010 erschienenen Romans, *Noapte bună, copii!* (Gute Nacht, Kinder). Die Handlungen beider Romane spielen zum Großteil im Banat, in beiden kommen physische und psychische Grenzverletzungen vor. Beide künden vom Lebensgefühl einer Generation am Beispiel einer rumänischen Jugendbande, deren Mitglieder gerade auf dem Weg der realen Grenzverletzungen zueinander finden, und durch deren spätere, virtuelle Fortsetzung voneinander entfernt werden. *Disco Titanic*, der Titel des Romans, spielt einerseits auf die allgegenwärtige jugoslawische Rockmusik der 1980er Jahre in Temeswar und im Banat an, die von den im Grenzgebiet lebenden rumänischen Jugendlichen heiß geliebt und auf allen verfügbaren Tonträgern gekauft wurde, und andererseits auf den Untergang sowohl des Ceaușescu-Regimes als auch des Landes Jugoslawien. Der Verfasser stellt diese offensichtlichen Anspielungen jedoch mit einem Verweis auf eine gleichnamige Disco – die es einst tatsächlich gegeben haben soll – in Frage bzw. schafft zumindest eine ironische Distanz.

Der Roman sei Abbild zweier Parallelwelten, stellt Mihail Vakulovski fest, die einander sowohl räumlich als auch zeitlich entsprechen (Vakulovski 2017). Die Handlung spielt sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart der Erzählzeit, zeigt die Protagonist:innen als Halbwüchsige und als junge Erwachsene, stellt die Umstände zur Zeit der Diktatur und in den Jahren des Übergangs vom Sozialismus zum Kapitalismus dar, und vergegenwärtigt die Spannungen zwischen dem Banat und den übrigen Teilen des Landes, sowie zwischen dem rumänischen Banat und dem ehemaligen Jugoslawien.

Herta Müller wurde 1953 im Banater Nitzkydorf (rum. Nițhidorf) geboren, in einer Ortschaft, die damals überwiegend von Banater Schwaben bewohnt, inzwischen aber von den Deutschen verlassen wurde: Beinahe alle wanderten nach Deutschland aus (Anzahl der Schwaben laut Volkszählung 1977:1131, 1992:59). In ihren Romanen und Kurzgeschichten vergegenwärtigt sie das Banat nicht als Landschaft, sondern als Raum des Elends, der Gewalt, der Korruption und der ethnischen Diskriminierung. Diese Szenarien kehren in ihrer Textwelt immer wieder, unabhängig davon, in welchem Setting die Handlung spielt. Sie fanden – selbstverständlich innerhalb der Toleranzgrenzen der

damaligen Zensur – selbst in ihre 1982 in Bukarest erschienene Erzählung *Niederungen* Eingang, bei der es sich um eine Darstellung des Banater Landlebens aus der Kinderperspektive handelt. Oder auch in die Kurzgeschichte *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*, eine Beschreibung der Leiden einer Bauernfamilie, die gerade ihren Antrag auf Auswanderung aus Rumänien nach Deutschland eingereicht hatte (Berlin, 1986). Müller schont auch die Banater Schwaben nicht, in den *Niederungen* scheinen ihre Bräuche, Überlieferungen und Verhaltensnormen, die sie wie ein Panzer umgeben, für das Kind reichlich kurios, unverständlich und aus der Zeit gefallen zu sein. Temeswar erscheint wiederum als Leere, als ein Ort, dem sein Gesicht und seine bürgerliche Vergangenheit gewaltsam genommen wurden. Im Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* schafft Herta Müller durch die Geschichte der Freundinnen Adina und Clara sowie durch alltägliche Verwicklungen ihrer Freund:innen und Kolleg:innen in Familientragödien, in Liebschaften, in Fluchtversuche vor Erpressungen der Geheimpolizei sowie aus zahlreichen montierten Teilchen ein Panorama einer Stadt, von dem erst nach und nach klar wird, dass es sich um ein Bild von Temeswar handeln muss. Dieses Panorama kontrastiert sie mit einer dörflichen Scheinidylle.

Während Temeswar und das Banat sowohl in der rumänisch- als auch in der deutschsprachigen Literatur oft thematisiert werden (die Region ist oft verwendetes Sujet sogar der serbischsprachigen Literatur Rumäniens), wird in der ungarischen Gegenwartsliteratur nur flüchtig, nur beiläufig auf die Stadt und ihre Geschichte Bezug genommen. Dieser Umstand verwundert umso mehr, als die sogenannte Wende-Prosa, die das abrupte Ende der Diktaturen im Machtbereich der Sowjetunion thematisiert, in der ungarischen Gegenwartsliteratur prominent vertreten ist (Bányai 2016) und das Ende der Ceaușescu-Diktatur gerade in Temeswar mit einer breiten Sympathiekundgebung für einen reformierten ungarischen Geistlichen eingeläutet wurde. Temeswar sollte also eine wichtige Rolle in der ungarischen Erinnerungskultur spielen. Indes nimmt allein die 1971 in Klausenburg geborene Andrea Tompa in ihrem ersten Roman, *A hóhér háza* (Das Haus des Henkers, 2010) auf Temeswar Bezug. Die junge Erzählerin des Romans verfolgt die immer bedrohlicher werdende Dynamik der Wendemonate zunächst aus ihrer Geburtsstadt Klausenburg, kann aber trotz allen Gefahren der Versuchung nicht widerstehen, selbst nach Temeswar zu fahren, um Informationen über den sich formierenden Widerstand zu beschaffen.

Aufgrund der Auswahl der drei Romane und der Temeswar- bzw. Banat-Nähe ihrer Themen wird *Disco Titanic* als dezidierter Temeswar-Roman im Zentrum meiner Untersuchung stehen, und um das Bild abzurunden, wird gelegentlich auch auf die beiden anderen Romane Bezug genommen. Im Zentrum des Romans *Disco Titanic* von Radu Pavel Gheo steht die Hauptfigur, Vlad Jivan. Jivan ist ein vielversprechender Schüler, doch kann er seine unbändigen geistigen und körperlichen Energien nicht zügeln. Bald fällt er den Behörden als ein Feind der „sozialistischen Ordnung“ auf: Grund genug für seine Observierung wie auch für seine Anwerbung als Informant der Geheimpolizei. Er muss seine Eliteschule wegen der obszönen Umdichtung der Nationalhymne, wegen Schiebung bei einer Prüfung und wegen einer Disco-Schlägerei verlassen. Er darf seine schulische Laufbahn an einer Fachschule fortsetzen, die Reifeprüfung ablegen und ein Ingenieursstudium beginnen, ihn quälen aber Selbstvorwürfe – eigentlich ein Leben lang –, dass er wegen seiner Jugendsünden ständig schlechte Kompromisse schließen muss. So unterschreibt er bloß einige Monate vor dem Umsturz wortlos die Beitrittserklärung zur Informant:innengarde der Securitate – das Unbehagen, die Furcht vor der Entlarvung

bleiben seine ständigen Begleiter in der neuen parlamentarischen Demokratie. Aber es gibt nicht nur diesen einen dunklen Fleck in seiner Vergangenheit. Vlad Jivan muss also ständig im Zustand der Grenzverletzung verharren, auf jenem schmalen Grat, der die bürgerliche Welt von der Welt des Verbrechens trennt. In allen Perioden seines Lebens schließt er Kompromisse. Diesen Umstand betont der Verfasser nicht nur zur Charakterisierung seines Protagonisten, sondern auch um darauf hinzuweisen, dass ohne schmerzhaft Kompromisse es weder im kommunistischen Rumänien möglich war noch im neuen Kapitalismus möglich ist, zu überleben. Vlads Druckerei beginnt erst zu prosperieren, als er sich der „Beratertätigkeit“ des ehemaligen Securitate-Offiziers und nunmehr honorigen Bukarester „Geschäftsmannes“ Dom' Vergil unterwirft und seinem Business-Netzwerk zuarbeitet. Nun finden sich im Geschäftsfeld der Druckerei typische Schwarzgeschäfte der Übergangsperiode, vom illegalen Treibstoffhandel angefangen bis zur Herstellung falscher Papiere für „Helden der Revolution“. Der Protagonist mit dem sprechenden Namen *Jivan* (ung. *zsivány*, sprich: *živanj* = Brigant, Bandit) ist sich sehr wohl bewusst, dass er mit diesen Tätigkeiten im Netzwerk seines Paten Gesetzesbruch begeht, und würde sich als krimineller Banater doppelt elend in seiner Haut fühlen, wenn er sein Tun nicht damit entschuldigen würde, dass ethisches Verhalten in *diesem* Rumänien einer Selbstaufgabe gleichkäme. Für seine Umgebung ist er zweifellos ein Ehrenmann. Sein Doppelgesicht wurde indes schon in seiner Jugend von jenem Securitate-Beamten richtig eingeschätzt, der ihm zwei Decknamen verpasst hatte: Als Mitarbeiter hieß er *Maschinist*, als Überwacher *Dichter*. Abgesehen von seinen gelegentlichen Gewissensbissen ist der Geschäftsmann Vlad nicht wirklich beunruhigt, weiß er doch, dass er zu den *Unberührbaren* gehört: Nachdem er im Dezember 1989 während der Kämpfe an einer Schusswunde beinahe gestorben ist, wird er nun als „Held der Revolution“ gesehen, er darf weder zur Rechenschaft gezogen noch bestraft werden. Um die Hauptperson Vlad gruppieren sich viele Nebenfiguren, die ihn mehr oder weniger kontrastieren. Die wichtigste ist zweifellos seine Gattin Emilia, eine aus dem südrumänischen Oltenien stammende feine, wohlerzogene Frau und Gymnasialprofessorin für Englisch, die sich auch als Dichterin einen Namen machen konnte. Vlad ebenfalls unähnlich ist sein bester Freund, der lebensfremde Rumänienungar Loți (Horváth Laci), der sich ergebungsvoll in sein Schicksal fügt. Im Sozialismus wurde er wegen seines Bruders benachteiligt, der zunächst aus Rumänien nach Ungarn flüchtete, um später in den Vereinigten Staaten unterzutauchen und alle Beziehungen zur Familie abzuberechen. Im Chaos nach der Revolution verlieren seine Eltern im damals noch nicht illegalen Pyramidenspiel auch ihren letzten Besitz.<sup>3</sup> Als schlechtbezahlter Universitätslektor lebt Loți im Prekariat und wird als Ärmster im Freundeskreis, dem nicht einmal die Gründung einer Familie gelingt, ständig bemitleidet und gefrotzelt. Auch Vlad Jivan hält seinem Freund vor, dass er nicht einmal versucht, nach den Regeln des Kapitalismus zu spielen, sich also auf krumme Pfade zu begeben. Selbst der Anführer der Freunde, der vorbestrafte Micea, ein Knastbruder, erweist sich als mitfühlender als Vlad Jivan: Er, der auch zum Informanten erpresst wurde, meldet in seinen langen Berichten an die Securitate nur irrelevante kleine Vergehen der

---

<sup>3</sup> Als Schneeballsystem oder Pyramidensystem werden Geschäftsmodelle bezeichnet, die zum Funktionieren eine ständig wachsende Anzahl an Teilnehmer:innen benötigen, analog einem den Hang hinabrollenden und dabei stetig anwachsenden Schneeball. Das System platzt in dem Moment, in welchem keine neuen Spieler:innen mehr angeworben werden können. Die Organisator:innen tauchen mit der Beute ab, die Geprellten, die Betrogenen können nicht nur auf keine Entschädigung hoffen, sondern „wegen ihrer Dummheit“ auch auf kein Mitleid.

Freunde. Außer Vlad Jivan, Loți und Micea gehören auch Vivi und Cornel zum Temeswarer Freundeskreis. Für die Clique, die die Temeswarer 1989 in Split kennengelernt hatten – Marina, Renato, Frane und Boris – war der auch serbisch sprechende Vlad, dessen Großeltern Serben waren, einfach ein Auslandsserbe, was damals unwichtig war und nur beiläufig zur Kenntnis genommen wurde. Als er 2011, nach 22 Jahren, zurückkehrt und sie wiedertrifft – Renato war im Bürgerkrieg gefallen –, wird den serbischen Wurzeln des Rumänen Vlad eine ungeahnte Bedeutung zugesprochen. Angesichts des Umstandes, dass er den seinerzeit gelassen-gleichmütigen Frane als einen Geisteskranken, die legere Marina als eine Verbitterte und Boris als jemanden wiedertrifft, der jede Konfrontation mit der nahen Vergangenheit zwanghaft verweigert, bedeutet nun „Serbe“ zu sein, „Partei“ zu sein.

Auch die Protagonist:innen des Romans von Herta Müller *Der Fuchs war damals schon der Jäger* sind Temeswarer, doch scheinen sie kein regionales Bewusstsein zu besitzen, ihr Alltag wird vollständig vom grauenhaften Alltag der Diktatur, von den Strategien des Überlebens bestimmt. Adina, eine Gymnasialprofessorin ist die Hauptfigur des Romans, die – vom Schuldirektor terrorisiert, vom Elend der als Erntehelfer:innen zwangsverpflichteten Schüler:innen erschüttert – versucht, ihr seelisches Gleichgewicht zu bewahren, während ihr wehrdienstpflichtiger Freund im entferntesten Winkel des Landes stationiert ist. Hin und wieder trifft sie ihren alten Freund Paul, einen Arzt und Musiker, der mit seinem Amateurorchester bei einem Auftritt im privaten Rahmen, bei der auch Adina zugegen ist, ein Lied zum Besten gibt, das den Diktator beleidigt. Das wird dem Geheimdienst gemeldet, neben Paul wird nun auch Adina observiert. Die Stadt dient dabei als Kulisse. Herta Müller, die zwischen 1977 und 1980 selbst in der Temeswarer Autofabrik Tehnometal tätig war, zeigt die einst blühende Stadt aus der Perspektive der heruntergekommenen Vorstädte, der trostlosen Fabriksvierteln, der grauen Industriekomplexe, der marginalisierten Räume. In dieser trostlosen Landschaft bewegen sich Kolonnen von gleichgeschalteten Menschen, die ihrer Vergangenheit beraubt, ihren familiären Bindungen entledigt nur Interesse für ihr Verhältnis zur Macht haben. Natürlich macht es einen Unterschied aus, ob sie Nutznießer:innen oder einfache Diener:innen der Macht sind, aber ihre Unterworfenheit drückt ihren Stempel auch der Stadt auf.

*Die Vorstadt war mit Drähten und Rohren an die Stadt gehängt und mit einer Brücke ohne Fluß. Die Vorstadt war an beiden Enden offen, auch die Wände, die Wege und Bäume. In das eine Ende der Vorstadt rauschten die Straßenbahnen der Stadt, und die Fabriken bliesen Rauch über die Brücke ohne Fluß. Das Rauschen der Straßenbahn unten und der Rauch oben waren manchmal dasselbe. Am anderen Ende der Vorstadt fraß das Feld und lief mit Rübenblättern weit hinaus, dahinter blinkten weiße Wände. Sie waren so groß wie eine Hand, dort lag ein Dorf. Zwischen dem Dorf und der Brücke ohne Fluß hingen Schafe. Sie fraßen keine Rübenblätter, am Feldweg wuchs Gras und sie fraßen den Weg, bevor der Sommer vorbei war. Dann standen sie vor der Stadt und leckten an den Wänden der Fabrik. Die Fabrik lag vor und hinter der Brücke ohne Wasser, sie war groß. Hinter den Wänden schrieten Kühe und Schweine. Abends wurden Hörner und Klauen verbrannt, es stieg stechende Luft in die Vorstadt. Die Fabrik war ein Schlachthaus. (Müller 2010. 14–15.)*

Im Gegensatz zur Trostlosigkeit und untertänigen Mentalität, die Herta Müller Temeswar attestiert, ist Vlad Jivan ein stolzer Temeswarer, ein selbstbewusster Banater. Radu Pavel

Gheos meisterhafte Schilderung der Mentalität des zum Handeln entschlossenen, aufrechten Banater Menschenschlags zeigt alle ihre positiven Eigenschaften, verschweigt aber auch ihre Schattenseiten, ihre grundlose Überheblichkeit, ihre Rechthaberei nicht. Im Folgenden soll untersucht werden, in welchem Kontext eingebettet die Vorzüglichkeit des Banats, die Vorrangstellung des Temeswarer Vlad Jivan im Roman vorkommen, welche Konfrontationen ihm Gelegenheit bieten würden, seinen grundlosen Stolz als Selbsttäuschung zu erkennen, bzw. welche Mittel der Autor anwendet, um diese als Wunschdenken erscheinen zu lassen. Es sollen jene literarischen Verfahren untersucht werden, die Radu Pavel Gheo bewusst verdreht, um die Gültigkeit ihrer theoretischen Begründung zu hinterfragen.

## Transnationalismus, Multikulturalismus

Die Handlung des Romans *Disco Titanic* beginnt im Jahr 1989, es gelten daher sowohl für Rumänien in den letzten Monaten der Ceaușescu-Diktatur und in der Aufbauphase der Demokratie als auch im Post-Tito Jugoslawien jene Eigenheiten, die die sowjetische und postsowjetische Ära „im Ostblock“ bestimmt haben. Beide Länder waren (und sind als Westbalkan) multiethnisch und mehrsprachig, wobei nach Robert A. Saunders ihre Repräsentation im 21. Jahrhundert weiterhin auf der Unvereinbarkeit von Selbstbild und Außenperspektive gründet (Saunders 2018). Radu Pavel Gheo dekonstruiert den idyllischen Charakter der beiden, allgemein als friedvoll geltenden Nachbarregionen zweier Nachfolgestaaten eines ehemaligen Reiches zunächst durch die Darstellung des Wunschdenkens von Vlad Jivan. Dessen Auffassung nach ist in ethnischer Hinsicht in Temeswar alles in bester Ordnung, lebten doch die verschiedenen Ethnien des Banats – Rumän:innen, Ungar:innen, Deutsche und Serb:innen – schon immer friedlich nebeneinander und miteinander. Ihre Gruppenidentität als Banater:innen wurde durch die Einwanderung der Oltenier:innen und der Roma zerstört. Daher weist eine multikulturelle Gesellschaft neben ihren Vorzügen auch Gefahren auf:

*Das Banat ist genauso wie ganz Rumänien. Eine Art Fischsuppe, eine ciorbă de pește, unabhängig davon, was du in den Topf wirfst – einige Serben, einige Oltenier oder Moldavier, zwei-drei Deutsche als Aromaverstärker, Ungarn als Gewürz, und dann alles was du noch greifen kannst: Tschechen, Slowaken, Bulgaren, und die Fischsuppe bleibt gleich. Doch halt, das kann nicht wahr sein, was für eine Fischsuppe ist das? – dachte er seine Metapher weiter, da er einer guten ciorbă de pește äußerst zugetan war. Eine wahre ciorbă de pește war sie nur davor, als sie nur Deutsche, Ungarn und Rumänen enthielt. Wenn du beginnst, Frösche und allerlei Sumpfgötter in die Suppe zu werfen, verdirbst du das Ganze.<sup>4</sup> (Gheo 2016. 149.)*

Die Fachliteratur über Fragen transnationalen Textes und Schreibweisen ist sich einig darüber, dass in den diskursiven Räumen ähnlichen Charakters – in denen Interaktionen zwischen Kulturen, Literaturen bzw. Sprachen geschehen, Dialoge, Kulturtransfer und Grenzüberschreitungen vor sich gehen –, die Schlussfolgerungen, die Ergebnisse

---

<sup>4</sup> Banatul e ca toată România. E un fel de ciorbă de pește, în care încap de toate, dar indiferent ce pui în oală – mai niște sârbi, mai niște olteni ori moldoveni, doi-trei nemți pentru aromă, niște unguri drept condiment, plus ce-ai mai prins pe de lături: cehi, slovaci, bulgari –, tot ciorbă de pește rămîne. Ba nu, ce ciorbă? a preluat el metafora din zbor – că îi și plăcea ciorba de pește. Ciorbă de pește era înainte, cu nemții și ungurii și românii. Da' cînd începi să bagi și broaște, și rîme de baltă, strici toată ciorba.

interessant und vielsagend sind.<sup>5</sup> Nach den Vorstellungen Vlad Jivans überschreibt die Banater Gruppenidentität die nationale rumänische Identität. Merkmale dieses speziellen Banater Verhaltens – beispielsweise die gegenseitige Höflichkeit, Offenheit und Akzeptanz zumindest im Alltag – bildeten sich durch das lange Zusammenleben der Volksgruppen aus. Als gutes Beispiel dafür führt er sogar an mehreren Stellen des Romans eine für ihn exzellente Verhaltensnorm des Banater Mannes an: Sieht dieser eine reizvolle Frau auf der Straße, fragt er sie höflich, ob sie nicht Lust hätte, mit ihm zu vögeln. Sagt sie nein, bedankt er sich für ihre Aufmerksamkeit und geht weiter. Er greift sie nicht an, bedrängt sie in keiner Weise, ist doch ein wesentliches Element seiner kulturellen Erfahrung die Hochachtung für andere. Ist ein Zugezogener fähig, diese feine Lebensart sich anzueignen, ist er in Temeswar willkommen, die Stadt ist offen für ihn. Ist er dazu nicht fähig, wird er ausgestoßen. Vlad ist so beeindruckt von seiner Rücksicht, Umsicht und von seinen feinen Manieren, dass er vollkommen blind und taub wird gegenüber jeder Kritik. Er versteht beispielsweise seine Frau Emilia nicht, die ihm vorhält, dass er seinen einzig verbliebenen Freund Loți ständig einen Bozgor<sup>6</sup> nennt. Es geht ihm nicht ein, was daran nicht gut sein soll, er schmäht ja nicht Loți als Ungarn, verunglimpft nicht seine Nationalität, sondern neckt ihn mit diesem Ausdruck wegen seiner Lebensfremdheit. Die Unempfindlichkeit und die Verallgemeinerung charakterisierten ihn bereits in seiner Jugend, mit seinen Sinnesorganen nimmt er nur das wahr, was er will, was ihm passend scheint. In Jugoslawien sieht er 1989 auch dann nur Wohlstand, Frieden und Freiheit, ein Abbild des Westens, als seine Freunde von den inneren Spannungen des Landes berichten. Er sieht einheitlich in Jeans gekleidete, gute Rockmusik genießende, Lebensfreude ausstrahlende Jugendliche mit kollektivem Jugoslawien-Bewusstsein, Klassengegensätze, ethnische oder religiöse Spannungen blendet er aus. 1989 beachtet er die Worte von Nedret, des bosnischen Kaffeehausbesitzers in Sarajevo nicht, erst hunderttausende Tote des Bürgerkrieges, unter ihnen sein neunzehnjähriger Freund Renato, lassen ihn deren Wahrheitsgehalt erkennen.

*Freilich, wir kommen gut miteinander aus. Wir sind Freunde, wir sind Verwandte. Wir heiraten untereinander, organisieren Feste, tanzen auf serbische, auf kroatische und auf unsere eigene Musik. Wir besuchen gemeinsam Fußballspiele, wir besaufen uns gemeinsam. Selbst ich trinke gelegentlich Raki – prahlt Nedret etwas leiser. Doch hören sie mal gut zu: Niemand, aber absolut kein einziger vergisst, ob er ein Serbe oder ein Bosniake ist, ein Orthodoxer oder ein Katholik. Ob zu einem Viertel oder zur Hälfte. Das wissen alle sehr gut und geben es ihren Kindern weiter. Und dann, dann als die Teufelsbrut kommt und uns ans Leder will, werde ich nichts anderes mehr wissen, außer dass ich ich bin, und der Nachbar ein anderer ist, und dass der hier, wo ich mit den Meinen lebe, nichts zu suchen hat.<sup>7</sup> (Gheo 2016. 223.)*

---

<sup>5</sup> Zu Fragen der transnationalen Literaturen siehe Heft 2., Jg. 2015 der Budapester literaturtheoretischen Zeitschrift *Helikon* mit dem Titel *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* (Transnationale Perspektiven in der Literaturwissenschaft). Zu diesem Thema wurden bereits drei Konferenzen in der westslowakischen Stadt *Nitra* (dt. Neutra, ung. Nyitra) veranstaltet, deren Vorträge auch in gedruckter Form (auf Ungarisch) zugänglich sind: Németh & Roguska 2018a; Németh & Roguska 2018b; Hegedűs et al. 2019.

<sup>6</sup> Bozgor ist ein rassistisches Schimpfwort für Ungarn in Rumänien (etwa ‚Hergelaufene‘, ‚Barbaren‘).

<sup>7</sup> „Ne înțelegem, cum să nu? Sîntem prieteni, sîntem rude. Ne căsătorim între noi, facem petreceri și dansăm și pe muzica sîrbilor, și pe-a croaților, și pe-a noastră. Mergem la meciuri și ne îmbătăm împreună. Mai beau și eu *rakija*, se lăudă Nedret, coborînd vocea. Dar fiți atenți aici: nimeni, absolut nimeni nu uită că el e sîrb

Trotz seiner zur Schau getragenen Selbstsicherheit ist Vlad Jivan ständig verwirrt. Er weiß nicht, warum ihn die Erfolge seiner Frau als Dichterin stören, und es wurmte ihn bereits, als ihm in Split widersprochen wurde, nicht geglaubt wurde, dass Temeswar ein so problemloses Multikulti-Konstrukt sei, wie er es gern darstellte. Zunächst bestreitet das kroatische Mädchen Marina die Möglichkeit einer vorbehaltlosen Akzeptanz, eines wirklich friedlichen Miteinanders in sich homogener Kulturen. Marinas Stellungnahme illustriert eigentlich die Theorie von Wolfgang Welsch, nach der Kulturen eher durch ihre Hybridität interpretiert werden können, durch Merkmale, die auf ihren Mischcharakter hinweisen (Welsch 1999). Die zweite schwere Verunsicherung Vlads erfolgt durch den emotionalen Ausfall von Boris, des Ältesten in der jugoslawischen Gruppe. Boris hält die Jugoslawien-Nostalgie der Teenager beinahe zehn Jahre nach Titos Tod und angesichts der sich mehrenden Zeichen für den nahenden Zerfall des Staates Jugoslawien für empörend. Während ethnische Grenzen sich sowohl historisch als auch politisch begründen ließen, gründe die Nostalgie der beiden Gruppen bloß auf die gemeinsame Vorliebe für dieselbe Musik und habe sonst keine historische oder politische Grundlage. Boris hat natürlich Recht, dass das idente Lebensgefühl, die gleiche musikalische Geschmacksrichtung die wesentlichen Gründe des Zusammenhaltes der Gruppen sind, nur weiß er nicht, dass dies ein Leben lang andauern wird.

## Grenznähe

Temeswar ist nicht nur Schauplatz des Lebens der rumänischen Protagonist:innen, sondern ist auch Repräsentationsort ihres Lebensgefühls. Die Partikularität dieses Lebensgefühls erinnert an manchen Stellen an einen Generationenroman sowohl was die Themen in der Diktatur als auch jene im Postsozialismus betrifft. 1989 kreisen die Gespräche der etwa gleichaltrigen Freund:innen um die Zugänglichkeit von Discos, um die unverständliche Nummerierung der Straßenbahnen oder um die Jugendbanden in den verschiedenen Vierteln der Stadt. Wichtigstes Merkmal ihrer Gruppenidentität ist allerdings die Möglichkeit ihres Zuganges zu den Produkten der westlichen Popkultur im kommunistischen Rumänien – durch die Möglichkeit ihrer Teilnahme am sogenannten „kleinen Grenzverkehr“ zwischen Rumänien und Jugoslawien. „Vor dem Hintergrund der innenpolitisch desaströsen Situation der 1980er Jahre in Rumänien bot das materiell um ein Vielfaches besser ausgestattete Jugoslawien eine echte Alternative der Orientierung der im Banat lebenden Menschen. Eine Besonderheit bestand in der Erlaubnis für diese Grenzregion, kleine Geschäfte in Jugoslawien abzuwickeln. Die Bewohner des Banats durften pro Jahr zwölfmal für jeweils sechs Tage nach Jugoslawien reisen und dort rumänische Waren gegen heißbegehrte jugoslawische, wie Schokolade oder Coca-Cola, verkaufen. Auch jugoslawisches Fernsehen hatte eine zentrale Bedeutung für die Banater. Im Programm *Filmski maraton* wurden über mehrere Tage amerikanische, aber auch jugoslawische und prämierte osteuropäische Filme ausgestrahlt, für die sich laut Gheo manch Banater extra Urlaub genommen hatte.“ (Große 2022. 75.) Die Güter – nicht nur Schokolade und Coca-Cola, sondern vor allem Jeans und Schallplatten, bzw. Magnetophonkassetten –, wurden am berühmten Temeswarer Jugo-Markt verhöckert, der aus allen Teilen des Landes aufgesucht wurde. Die besondere Erfahrung der Grenznähe

---

ori bosniac ori ortodox ori catolic. Că-i pe-un sfert una ori pe jumătate aialaltă. O știu toți foarte bine, o țin minte și le-o spun și copiilor. Și atunci numai ce vin odată diavolii ăia în ucenicie și ne îmboldesc și-atunci nu mai știm altceva, numai că eu sînt aia și vecinul e altceva și n-are ce căuta aici, unde trăiesc eu cu ai mei.”

ist allerdings ein zentrales Element auch in der zeitgenössischen ungarischen Prosa in Rumänien. Was für die Banater Jugoslawien war, bedeutete Ungarn für Bewohner:innen der an der ungarischen Grenze gelegenen Stadt Satu Mare, deutsch Sathmar, ungarisch Szatmárnémeti. Die Schriftsteller Zsolt Láng, bzw. Zsigmond Sándor Papp beschreiben dieselbe Verheißung in ihren Romanen (Láng 2011; Papp 2011). Die durch die Grenznähe gebotenen Vorteile, die eine oberflächliche Verbrüderung der Teilnehmer:innen zur Folge hatten, die magische Anziehungskraft des Westens, das Gefühl des wahren Kosmopolitismus statt des verlogenen und schalen „sozialistischen Internationalismus“ zu erleben, ließen jene, die dieser Erfahrung teilhaftig wurden, ihre sonstigen Gegensätze vergessen oder halfen ihnen, sie zu überspielen. So zum Beispiel die gegensätzlichen politischen Ansichten Vlad Jivans und des im Roman als Protagonist auftretenden Radu Pavel Gheos. Jene, die keine Grenznähe-Erfahrung hatten, sind von vornherein von der Teilnahme ausgeschlossen. Umgekehrt ermöglicht die Kenntnis der modischen jugoslawischen Schlager, die Kenntnis der Titel und Schlagworte der neuesten Filme die schnelle Integration Vlad Jivans in die Jugendgruppe in Split. Er ist dermaßen überzeugt von der mächtigen Integrationskraft ihres Generationenbewusstseins, das über religiöse, ethnische und historische Konflikte, Leid und Unrecht erhaben sei, dass er die Empfindlichkeit Loți ignorierend lautstark über die Heldentat seines nationalistischen Urgroßvaters berichtet, der als Teilnehmer der rumänischen Nationalversammlung in Alba Iulia 1918 so eindringlich die Grausamkeiten der ungarischen Herrschaft über Siebenbürgen schilderte, dass die Versammlung die Gründung von Großrumänien beschloss.<sup>8</sup> Loți widerspricht nicht, sondern hört schmunzelnd den *fundierten* historischen Ausführungen seines Freundes zu. Vlad sieht erst zwei Jahrzehnte später die nach wie vor intakte, grausame Wirkungsmacht des blindwütigen Nationalismus ein, als er erfahren muss, dass das Gruppenmitglied Frane, Kroatie wie sein Freund Renato, dessen serbische Freundin hätte quälen und töten sollen. In diesem Moment fällt ihm schmerzhaft ein, dass auch er 1989 unter Umständen mit der Waffe in der Hand gegen seine Freund:innen hätte kämpfen müssen, und nicht gegen den gemeinsamen Feind, die Diktatur. Bei der oftmaligen Erwähnung des gewaltsamen Umsturzes fällt allerdings auf, dass der Beitrag der Temeswarer Ungar:innen, die Sympathiekundgebung für den vom Geheimdienst unter Hausarrest gestellten und von jeder Kommunikation mit der Außenwelt abgeschnittenen ungarischen Geistlichen László Tőkés, mit der sie den Aufstand einläuteten, im Roman nicht vorkommt.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Alba Iulia (deutsch Karlsburg oder Weißenburg, ungarisch Gyulafehérvár), Kreishauptstadt in der Region Siebenbürgen. Vertreter der Rumänen im zerfallenden Königreich Ungarn kamen vom 18. November bis 1. Dezember 1918 zu einer Nationalversammlung in Alba Iulia zusammen. Sie beschlossen die „Resolution von Alba Iulia“, in der sie sich für einen Anschluss Siebenbürgens, des Banats und weiterer bislang ungarischer Gebiete an Rumänien aussprachen. Dieses wurde in dem Vertrag von Trianon bestätigt; es entstand Großrumänien. An dieses Votum erinnert die Halle der Einheit (*Sala Unirii*) sowie der rumänische Nationalfeiertag (Tag der Großen Einheit) am 1. Dezember.

<sup>9</sup> Nachdem der regimetreue zuständige Bischof die Suspendierung des evangelisch-reformierten Geistlichen László Tőkés verfügt hatte, wurde dieser aufgefordert, das Pfarrgebäude zu verlassen, was er verweigerte. Am 15. Dezember 1989 begannen Mitglieder seiner Pfarrgemeinde das Pfarrhaus am Marienplatz zu umstellen, um die behördliche Räumung zu verhindern, die auf den Folgetag angesetzt war. Am 16. Dezember wurden die ungarischen Verteidiger:innen des Gebäudes durch zahlreiche Temeswarer Rumän:innen verstärkt, es kam zum Zusammenstoß mit den Ordnungskräften und mit der Geheimpolizei. Die Demonstration eskalierte zum Kampf, zunächst in Temeswar, dann in Bukarest und in vielen anderen Städten des Landes. Bis zum Schluss des Aufstandes am 28. Dezember forderten die Kämpfe 1.104 Tote.

In der ungarischsprachigen Wendeprosa kommt Temeswar hingegen nur als Stadt vor, in der die 1989er Revolution vorbereitet wird. Die siebzehnjährige Hauptperson des Romans *Das Haus des Henkers* von Andrea Tompa fährt aus Klausenburg zur Verifizierung der Nachrichten über bevorstehende Unruhen in Temeswar in die Stadt an der Bega. Die Schülerin und ihr Gastgeber, ein Freund der gerade Soldat ist, wissen beide, dass die Wohnung des Regisseurs verwandt sein kann, und sprechen trotz der grimmigen Kälte über die politische Lage grundsätzlich nur im Freien, wo sie nicht abgehört werden können. Allerdings sind auch alle Wohnungen kalt, nicht nur in Temeswar sondern in ganz Rumänien, weil die Energieversorgung nicht mehr funktioniert. Daher sprechen sie in der Wohnung nur über Belangloses, und auch das nicht lang, sondern gehen bald in den kalten Zimmern schlafen: Das Mädchen unter zwei dicken Decken, der Freund im Nebenzimmer in seinen Kleidern, mit seinem Wintermantel bedeckt. Anderntags begleitet er sie vorsichtshalber nicht zum Bahnhof, sondern trennt sich zwei Straßen zuvor von ihr. Die Straßen, die Plätze der Stadt werden weder beim Spaziergang am Vortag noch auf dem Weg zum Bahnhof beachtet und beschrieben, alles dominiert die Kälte und der eisige Schrecken des Mädchens. Beim Abschied

*...wiederholte das Mädchen das soeben gehörte Wort „Protestaktion“ leise, „auf dem Platz bei der Statue“. Wir wissen nichts Genaues, fügte der Mann schließlich hinzu, über dem Fluss Bega pfiff ein schneidend kalter Wind, ihr Mantel schützte sie, doch darunter froren ihre Beine in den Jeans erbärmlich und ihre Lippen bebten im Frost, wie sie angespannt den Worten des älteren Mannes lauschte und sie sich zu merken versuchte.<sup>10</sup> (Tompa 2010. 122.)*

## Nostalgie

Nachdem Angst und Schrecken gewichen waren, und eine gewisse Zeit vergangen war, wurden auch die Temeswar-Darstellungen immer nostalgischer. Diese Art der Nostalgie, gepaart mit utopischem Denken, lässt nach Svetlana Boym das Bild einer Idealwelt der dargestellten Räume entstehen, das sich aus Erinnerungen und den von ihnen erweckten Empfindungen zusammensetzt (Boym 2008). Die reflexive Nostalgie lässt den Wunschdenkenden oder die Wunschdenkende sich vorstellen, dass mehrere Räume gleichzeitig besetzt werden können, der eine Raum physisch, der andere virtuell, lässt als möglich erscheinen, dass in den tatsächlichen Lebensraum das Wertsystem des anderen transponiert werden könnte. Die in Grenznähe wohnhaften – wie auch Vlad Jivan – erleben dies um 1989 tagtäglich mit Hilfe der in Jugoslawien ausgestrahlten Radio- und Fernsehsendungen. In der Wirklichkeit des immer trister werdenden Landes Rumänien lebend, transponieren sie sich als Medienkonsument:innen ins Jugoslawien der guten Rockmusik und des westlichen Lebensstils. Ihre unreflektierte Sehnsucht ist dermaßen stark, dass Vlad Jivan trotz aller Warnzeichen im Sommer 1989, als er die Grenze nach Jugoslawien endlich tatsächlich passiert, sich vollkommen bestätigt fühlt: Die Geschäfte sind voll, die Jugend ist glücklich, alle trinken Coca-Cola und sind nach der neuesten Jeans-Mode gekleidet. Die anhaltende Wirkung der Jugoslawien-Nostalgie lässt ihn aber auch nach zwanzig Jahren nicht los, vermag sogar die Traumata des Bürgerkrieges in

---

<sup>10</sup> „a lány aztán halkan elismételte, hogy a szobornál, „megmozdulás”, ezt a szót használta a rendező, nem tudunk semmit pontosan, tette végül hozzá, s a Béga fölött éles szél fújt, a lány a kabátja alatt nem érezte, de a combja a farmerben átfagyott, és az ajka is remegett már, ahogy feszülten figyelte az idős férfi halk szavait, és próbálta megjegyezni őket.“

Jugoslawien zu überschreiben und lässt ihn auch im Sommer 2011 beim Bier im Gastgarten am Bega-Ufer in der Gesellschaft der Freund:innen den Traum weiterträumen, wie schön alles war und hätte bleiben können, wenn es funktioniert hätte:

*Ich sage euch, Jugoslawien war eine gut durchdachte, funktionale Sache... Die Europäische Union ist ein Haufen Scheiße dagegen. Wisst ihr, dass bei den Volkszählungen auch heute noch Zehntausende sich als „jugoslawisch“ bezeichnen? Nach zwanzig Jahren! Kein Vergleich zu dem, was bei uns war. Erinnerst ihr euch, wie wir Werbung geguckt hatten ... die Werbeblöcke, he! Versuch heute jemandem zu erklären, dass du wie an den Sessel angeklebt die Werbeblöcke des TV Beograd angestarrt hast, und ein jeder wird dich für einen Trottel halten. Aber wir gierten richtiggehend nach Coca-Cola, nach Lee Cooper Jeans und nach den Simods.<sup>11</sup> (Gheo 2016. 25.)*

Temeswar und das Banat sind in der Vorstellung von Vlad Jivan Dank Jugoslawien europäischer als Restrumänien geworden. Wegen der Banater Offenheit gegenüber der westlichen Kultur, wegen des gelebten Multikulturalismus ist das Bild der Stadt und das Image der Region in den umliegenden Ländern so positiv besetzt. Sollte sich jemand im Ausland erkundigen, woher man komme, solle man statt ‚aus Rumänien‘ einfach ‚aus Temeswar‘ sagen, und die Stadt werde gleich erkannt und geortet: Ah, Temišvar!

Nach der Theorie von Svetlana Boym liegt der Schwerpunkt der rekonstruktiven Nostalgie an der Beschwörung des einstigen Idealzustandes, des verlorenen Glücks. Durch die sorgfältige Auswahl und Sortierung der Erinnerungsinhalte soll der Gang der aus den Fugen geratenen Zeit wiederhergestellt werden, soll die idealisierte Vergangenheit in altem Glanz erstrahlen. Für Vlad Jivan und seine ebenfalls nostalgiebesessenen Freund:innen ist die kurzlebige Banater Republik im Jahre 1918 das zentrale Element ihrer rekonstruktiven Nostalgie. Mangels zugänglicher Quellen ist ihr Wissen darüber mehr als lückenhaft.<sup>12</sup>

*Kam die Rede auf die Gegenwart von Temeswar und auf die neu Zugezogenen, die ordinären Möchtegerne, die mitici,<sup>13</sup> war es nicht mehr weit bis zur berühmten*

---

<sup>11</sup> „Ce vă spun eu e că Iugoslavia era o chesite funcțională, bine gândită... Uniunea Europeană îi căcat pe lângă ea! Știți că și-acum mai 15 zeci de mii de oameni care la recensăminte se declară iugoslavi? După douăzeci de ani! Nici nu poți compara cu ce era la noi. Țineți minte cum ne uitam la ei la reclame... la reclame, băi! Spune-i azi cuiva că stăteai ca boul să te uți la calupurile de reclame pe TV Beograd și-o să vezi ce-ți zice. Cum salivam când vedeam blugi Lee Cooper și Coca-Cola și adidași Simod...”

<sup>12</sup> Die Banater Republik (rumänisch *Republica bănățeană*, serbisch *Banatska republika*, *Банатска република*, ungarisch *Bánáti köztársaság*) wurde am 1. November 1918 in Temeswar für das Gebiet des historischen Banats ausgerufen. Sie galt nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns als Versuch, das multiethnische Banat vor der Teilung zwischen Ungarn, Serbien und Rumänien zu bewahren. Am 1. November 1918 fand die Gründungssitzung des Volksrates statt, in dem alle Nationalitäten vertreten waren, noch am selben Tag wurde die Banater Republik ausgerufen. Die kurze Geschichte der Republik endete am 15. November 1918 mit dem Einmarsch serbischer Truppen, welche die Verwaltung übernahmen. In der Folge wurde das Land am 21. Juni 1919 zwischen Rumänien, Serbien und Ungarn aufgeteilt. Die kurzlebige Károlyi-Regierung hatte die Banater Republik tatsächlich anerkannt.

<sup>13</sup> Die Kunstfigur Mitică, eine Schöpfung des berühmten rumänischen Dramatikers und satirischen Autors Ion Luca Caragiale (1852–1912), taucht in seinen *Momente și schițe* im Jahre 1901 erschienenen Erzählungen auf. Mitică ist ein ungeschlachter südrumänischer Töpel, seit Kurzem allerdings stolzer Bukarester, ein Möchtegerne, der städtischer als die Städter scheinen will. Wegen seiner überzogenen und nicht ganz passenden Eleganz, seiner das Französische nachäffenden Ausdrucksweise und seinen gekünstelten Manieren gerät er zwar ständig in selbstverschuldete komische Situationen und liefert

*Banater Republik. Es wusste zwar keiner, was diese Republik genau war, doch ihre Begeisterung flammte auf, und sie wurden von einem unerklärlichen Stolz erfüllt, wenn sie daran dachten, dass irgendwann gegen Ende des Jahres 1918, in jenen chaotischen Zeiten, als die Österreichisch-Ungarische Monarchie binnen kürzester Zeit in seine Bestandteile zerfiel und an ihrer Stelle sich neue, zerbrechliche Staaten mit instabilen Grenzen bildeten, es auch diese Republik mal gegeben hat. Es gab welche, die behaupteten, dass diese in Temeswar ausgerufene Banater Republik, geführt von einem gewissen Doktor Otto Roth, nur ganze zwei Wochen lang bestanden hätte, bis sie serbische Truppen besetzt hätten, die das ganze Banat unter jugoslawische Oberhoheit bringen wollten. Andere wiederum waren sich sicher, dass diese Republik selbst unter serbischer Besatzung monatelang weiter existiert hätte, ihr wäre sogar möglich gewesen, eine eigene Briefmarke mit der Bezeichnung „Banat“ auf Deutsch und Serbisch in Umlauf zu bringen, und eine Briefmarke sei doch Zeichen dafür, dass es eigene Behörden gegeben hätte, das heißt, sie wäre der offizielle Beweis für die Existenz des Staates. Und, sollte dieser Beweis nicht ausreichen, fügten sie hinzu, gäbe es da noch etwas, nämlich dass dieser Staat, der niemals zu einem wirklichen Staat werden sollte, der so diskret in Temeswar proklamiert wurde, dass nicht einmal die Bauernschaft der umliegenden Dörfer davon erfahren hätte, dass dieser Staat, was nun wirklich schwer wiegt, und unbezweifelbar das staatliche Sein der Banater Republik beweist, wenigstens von einer einzigen Regierung anerkannt wurde, auch wenn diese Regierung gerade die ungarische war, der ebenfalls nicht mehr viel Zeit gegeben war.<sup>14</sup> (Gheo 2016. 19.)*

Das Banat-Bewusstsein der Gruppe gründet auf der Vision einer unmäßig vergrößerten und verklärten Episode der Vergangenheit, die dieser willkürlich entrissenen wurde. Auf die Gegenwart projiziert, erscheint es ihnen ohne weiteres möglich, dass in diesem Gebilde die Bürger:innen des Banats, gleich welcher Ethnie sie angehören, in Frieden und Wohlstand zu einer echten Gemeinschaft werden, die sich von den sie umgebenden Staatsvölkern sichtbar unterscheidet.

---

zahlreiche unfreiwillige Pointen, schafft aber mit Bauernschläue meist den passenden Abgang. Die Figur Miticăs war ein solcher Volltreffer, dass sie Caragiale überlebt, und als mitică (Pl. mitici) zum geflügelten Wort, zur Bezeichnung der Möchtegern-Städter, der rüpelhaften Emporkömmlinge wurde.

<sup>14</sup> „Cînd se pomenea de Timișoara de azi și de „mitici” sau regățeni, pînă la urmă se ajungea și la faimoasa Republică Banat. Nimeni nu știa prea bine ce fusese republica asta, dar cu toții se însuflețeau, cuprinși de o mîndrie nu foarte lămurită, la gîndul că ea existase cîndva, în perioada aceea tulbure de la sfîrșitul anului 1918, cînd Imperiul Austro-Ungar se făcea rapid țandări și în locul lui apăreau state noi, fragile, cu granițe încă fluctuante și incerte, ca niște valuri marine. Unii ziceau că acea republică bănățeană, proclamată la Timișoara și condusă de un anume doctor Otto Roth, ar fi durat numai două săptămîni, pînă la ocuparea orașului de către armata sîrbilor, care voiau să includă întreg Banatul în regatul iugoslav. Alții susțineau că de fapt ea ar fi existat vreme de mai multe luni, chiar și pe timpul ocupației sîrbești, și că s-ar fi emis și niște timbre oficiale, imprimate în germană și sîrbă, pe care scria „Banat”, iar un timbru e deja un semn al autorității organizate, o dovadă oficială a existenței unei țări. Și, dacă asta tot nu era de ajuns, se mai amintea și că statul acela care n-a apucat să fie vreodată stat, proclamat la Timișoara cu atîta discreție, încît nici măcar țărani din satele învecinate nu auziseră de el, fusese recunoscut oficial de cel puțin un guvern, ceea ce dădea și mai multă greutate momentului și gestului de independență bănățeană – chiar dacă acel guvern fusese al Ungariei, care n-avea să aibă nici el zile multe.”

## Segregation und Autonomiebestrebungen

Im Laufe der Handlung muss Vlad Jivan erkennen, dass er mit seiner Utopie einer Banater Republik außerhalb seiner Gruppe keine Begeisterung weckt. Seine Wunschbilder von einer Solidargemeinschaft mit regionaler Identität scheinen für die Nicht-Eingeweihten einfach Zeichen einer Segregationsbewegung zu sein, werden als unbegründete Autonomiewünsche aufgefasst, denen weder die rumänische Politik noch die Öffentlichkeit mit Wohlwollen begegnen. Vlad Jivan wird auf drei Fronten mit Angriffen auf seine Vision einer autonomen, staatsähnlichen Region Banat konfrontiert. Seine Frau bemängelt, dass Vlad nicht auf das Verhältnis seiner Banater Republik zu den übrigen Regionen Rumäniens eingeht. Er äußert sich nicht zu den Großregionen Siebenbürgen, Moldau, Oltenien, Muntenien und den anderen, für ihre Bewohner:innen scheint kein Platz in seinem Konzept zu sein. Will seine weltoffene Republik sie ausschließen? Ihre Auseinandersetzung kulminiert schließlich in der Frage der Sprache. Vlad, Herausgeber der Dialektgedichte eines Banater Dichters, widerspricht heftig seiner Frau, die die Sprache der Gedichte als eine rumänische Mundart bezeichnet. Er leugnet die dialektalen Besonderheiten des Textes, und beharrt darauf, dass sie in der eigenständigen Banater Sprache verfasst wurden. Womit für ihn auch die Frage der Verkehrssprache erledigt scheint. Als Literatursprache können natürlich auch Deutsch, Serbisch und Ungarisch verwendet werden, umso mehr als Rumänien keine Literaturnobelpreisträger:innen aufweisen kann, während das Banat in der Person von Herta Müller – die sich als Banaterin bezeichnet – ja eine hat.

Radu Pavel Gheo, ein Kollege seiner Frau, ist Vlad zunächst sympathisch. Gheo kennt sich in der Geschichte aus, weiß um die historische Banater Republik, und scheint einverstanden mit deren Neubelebung zu sein, einverstanden mit der Idee einer eigenständigen, von Bukarest unabhängigen Republik, in der der Schlachtruf: „Marsch zurück nach Bukarest!“ nicht nur in den Stadien als Chor der Fußballfans erschallen könnte. Auf der anderen Seite hat er ernste Einwände. Autonomiebestrebungen hält er auch dann nicht für zeitgemäß, wenn er weiß, dass die Nationalstaaten überall auf der Welt vor große Herausforderungen gestellt wären und ihre Fragmentierung tatsächlich voranschreite – damit ließe sich auch die Jugoslawien-Nostalgie erklären. So sei gegenwärtig die Zeit noch nicht reif für die Neugründung. Problematisch sei vor allem, dass Teile der Region zu Serbien und zu Ungarn gehören, dass die Deutschen und Ungar:innen aus dem rumänischen Banat fast vollständig verschwunden seien, und die Bevölkerung der Republik daher überwiegend aus Roma und Rumän:innen bestünde, die unfähig seien, einen Staat zu lenken.

Die härteste Nuss gibt ihm jedoch in Bukarest Dom' Vergil, der ehemalige Securitate-Offizier und sein Pate, zu knacken. Dieser fragt ihn in einem Restaurant, wie er sich das von Bukarest unabhängige Banat vorstellt. Würde das Land die EU-Mitgliedschaft anstreben? Eine eigene Armee aufstellen? Wahlen abhalten, die parlamentarische Demokratie einführen, Polizei und Geheimdienst organisieren? So viel könne von vornherein gesagt werden, dass Rumänisch als alleinige Verkehrssprache sofort Unruhen auslösen würde. Vlad, dem angesichts der Widersprüche und Ungereimtheiten seiner eigenen Utopie immer unbehaglicher wird, wäre am Ende bereit, neben Banatisch auch Rumänisch, Ungarisch, Deutsch und Serbisch als Verkehrssprachen zu akzeptieren, Banatische Lei als Währung einzuführen, und Ehrlichkeit als oberste

gesellschaftslenkende Kraft zu akzeptieren. Dom' Vergil zeigt sich zufrieden. Und holt zum Schlag aus:

– *Und nachdem du alles so schön organisiert hattest, kommen wir in weniger als zehn Jahren, stülpen uns über euch und kaufen das gesamte Banat auf. Und ihr werdet uns noch dankbar dafür sein!*

– *Also sind wir Unglücksraben, Unvermögende?*

– *Aber wo, Junge, keine Rede davon! Doch eure Unabhängigkeitserzählungen, dass ihr eine bessere Welt aufbauen könnt, weil ihr bessere und reinere Menschen seid als wir draufgängerische mitici, das sind Träume, Mensch! Ihr seid genauso wie wir. Wir sind alle gleich, die gleiche Ware. Gute, schlechte, wie auch immer. Ich kenne die meisten eurer Temeswarer Geschäftsleute, es gibt nicht einen Einzigen, der eine weiße Weste hätte. Der eine ist Päderast, der andere lässt durch die Roma-Mafia seine Immobiliensachen erledigen, der dritte macht unter der Hand gute Geschäfte mit der Regionalverwaltung. Und sie alle, ohne Ausnahme alle, haben enge Verbindungen zu den mitici in der Hauptstadt. [...] Wir leben in einer globalisierten Welt, weißt du das nicht, mein lieber Vlad? Sinc globăli, act locăli. Ihr seid doch nicht das Katalonien Rumäniens, Junge!<sup>15</sup> (Gheo 2016. 301–302.)*

Temeswar ist eine schöne, ruhige und ehrliche Stadt – sagt der Taxifahrer aus Teheran gegen Ende des Romans. Hinter seinen Worten ist auch die versteckte Anspielung zu hören, dass es in seiner Heimatstadt womöglich anders sei, dass jene Stadt, warum auch immer, in einer weniger bevorzugten Lage sei. Radu Pavel Gheo zeigt die schmerzliche Erfahrung der historischen Transformation in Südosteuropa gegen Ende des 20. Jahrhunderts, die bis heute nicht abgeschlossen ist, vor dem Hintergrund der letztlich folgenlosen utopischen Pläne seiner Hauptperson im Kontext der blutigen Revolution in Rumänien 1989 und des noch schrecklicheren Bürgerkrieges in Jugoslawien. Diese Transformation wird in zahlreichen literarischen und künstlerischen Produktionen bearbeitet, politisch analysiert und durch Historiker:innen bewertet. Manche Betroffene betrauern ihre Verluste, manche jubeln über ihre Gewinne, manche verniedlichen diese gewaltsame Transformation gegen Ende des 20. Jahrhunderts als eine bloße Episode der Weltgeschichte. Wenn etwas nicht so läuft, wie er das gerne hätte, witzelt Vlad Jivan sogar über die eigene schwere Verwundung im Dezember 1989: „Habe ich etwa mein Leben in der Revolution dafür geopfert?“ Doch er hört damit schlagartig auf, als er zwanzig Jahre später mit den Tragödien seines ehemaligen jugoslawischen Freundeskreises konfrontiert wird. Die Zusammenkünfte der Freund:innen im Temeswarer Biergarten am Flussufer werden danach friedlicher, sie werden als Gelegenheiten erkannt, deren Stimmung sie bewahren, und nicht durch aktualpolitische Fragen trüben wollen.

---

<sup>15</sup> „– Dacă vă apucați să vă organizați așa, să fiți de capul vostru, în zece ani sîntem peste voi și cumpărăm tot Banatul. Și-o să ne și mulțumiți.

– Adică sîntem niște fraieri!

– Nu, măi băiatule, nici vorbă! Das poveștile astea cu independența, cu lumea mai bună pe care o s-o construiți, că voi sînteți mai buni și mai curați, numai că vă stricăm noi, miticii, astea-s vise, tăticu'! Sînteți la fel ca noi. Sîntem toți laolaltă, aceeași marfă. Bun, rea, cum o fi, ăștia sîntem. Eu îi cam știu pe marii voștri oameni de afaceri din Timișoara. Nu-i unul care să nu aibă bube în cap: ăluia îi plac minorele, ăla învîrte afaceri imobiliare cu mafia țigănească, ăla e pe-o mîină cu nuș'care de la Consiliul Județean. Și toți au învîrteli cu miticii de la capitală. (...) Lumea e globală, Vlăduț, ai auzit de asta, nu? *Sinc globăli, act locăli*. Nu sînteți voi Catalonia României, măi băiatule!”

## Bibliografie

- Bányai, Éva. 2016. *Fordulat-próza. Átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Boym, Svetlana. 2008. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Gheo, Radu Pavel. 2003. *Adio, adio patria mea, cu î din i, cu â din a*. Iași: Polirom.
- Gheo, Radu Pavel. 2010. *Noapte bună, copii!* Iași: Polirom.
- Gheo, Radu Pavel. 2016. *Disco Titanic*. Iași: Polirom.
- Große, Gundel. 2022. Jugoslawien als rumänischer Traum oder: Warum ein Autor scheinbar durch seinen Roman spaziert. Literarische Strategien im Roman Disco Titanic von Radu Pavel Gheo. In Valeska Bopp-Filimonov & Martin Jung, (Hrsg.), *Kaleidoskop Rumänien. Einblicke in die aktuelle Vielfalt des interdisziplinären Faches Rumänistik*, 73–88. Berlin: Frank & Timme.
- Hegedűs, Orsolya, Zoltán Németh, Anikó N. Tóth & Gabriella Petres-Csizmadia (Hrsg.). 2019. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus*. Nitra: UKF.
- Láng, Zsolt. 2011. *Bestiarium Transylvaniae IV. A föld állatai*. Budapest: Kalligram.
- Müller, Herta. 1992. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Hamburg: Rowohlt.
- Müller, Herta. 1992. *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Németh, Zoltán & Magdalena Roguska (Hrsg.). 2018a. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalomban*. Nitra: UKF.
- Németh, Zoltán / Roguska, Magdalena (Hrsg.). 2018b. *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Nitra: UKF.
- Papp, Sándor Zsigmond. 2011. *Semmi kis életek*. Budapest: Libri.
- Saunders, A. Robert. 2018. *Popular Geopolitics and Nation Branding in the Post-Soviet Realm*, London and New York: Routledge.
- Tizard, Will. 2018. HBO Europe Begins Shooting Cyber-Crime Series 'Hackerville' in Romania. [variety.com/2018/tv/global/hbo-europe-begins-shooting-cyber-hackerville-romania-1202828801](https://www.variety.com/2018/tv/global/hbo-europe-begins-shooting-cyber-hackerville-romania-1202828801).
- Tompa, Andrea. 2010. *A hóhér háza*. Budapest: Kalligram.
- Zsolnai, György. 2021. Nyomokban identitást tartalmazhat. *Szépirodalmi Figyelő* 5. 55–63.
- Vakulovski, Mihail. 2017. Disco Titanic. [www.zilesinopti.ro/articole/17405/carte-disco-titanic](http://www.zilesinopti.ro/articole/17405/carte-disco-titanic).
- Welsch, Wolfgang. 1999. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In Mike Featherstone & Scott Lash (Hrsg.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 194–213. London: Sage.

## Probleme der sprachlichen Gewalt aus interkultureller Perspektive – Die Rolle der Auswanderung im Roman von Imre Oravecz

Dieser Aufsatz befasst sich mit der sprachlichen Gewalt und den Problemen der Auswanderung. Die sprachliche Gewalt kann hier sowohl als ein Produkt eines Übersetzungsereignisses, als auch eine indiskrete und lästige Form der sprachlichen Äußerungen aufgefasst werden. Die Resultate, die aus diesen Formen der Gewalt auftreten, werden aus einer interkulturellen Perspektive sichtbar, da sich die Vermittlung in dem zweiten Roman von Imre Oravecz zwischen zwei Ländern und zwei Sprachen vollzieht, wobei es um die Vernachlässigung der eigenen Kultur, sogar um das Verblässen und Aufgeben des ursprünglichen, sprachliches Erbes geht. Imre Oravecz (geb. 1943, in Szajla) gilt als einer der bedeutendsten ungarischen Schriftsteller\*innen, der für seine Lyrik und seine vielfach rezipierte Romantrilogie bekannt ist. In dieser Trilogie wird das Lebensschicksal der Familie Árvai, das sie von Ungarn nach Amerika und zuletzt wieder nach Ungarn führt, verfolgt. Der Autor legt großen Wert auf die Darstellung des Vorhabens, der Sehnsüchte sowie der Fahrt der ungarischen Familie, weil diese Romantrilogie starke autobiografische Züge trägt. Im zweiten Teil der Romantrilogie werden zahlreiche Probleme zwischen der aus Ungarn ausgewanderten Familie und der amerikanischen Gesellschaft thematisiert. Gleichzeitig verlieren die in den USA aufwachsende Kinder außerdem die Beziehung zur Heimat der Familie und deren Kultur und Traditionen, die sich über mehrere Generationen entwickelt hatten.

Zu dieser interkulturellen Analyse gehören einerseits die die Übersetzung problematisierende Verfahrensweise, andererseits die kulturtheoretische und prosapoetische Annäherungsweisen. Im Aufsatz werden zuerst die Ziele, Motivationen und die Ankunft und Herkunft der Familie Árvai dargestellt ausgehend vom ersten Teil der Trilogie, *Ondrok gödre* [*Ondroks Grube*], sowie vom zweiten Teil *Kaliforniai fürj* [*Kalifornische Wachtel*]. Danach werden verschiedene Szenen des Romans präsentiert, die einer Textanalyse unterzogen werden. Schließlich soll gezeigt werden, wie die Grenzüberschreitung eine Poetik der Interkulturalität schafft.

Im ersten Teil der Romantrilogie von Imre Oravecz wird Szajla als eine Provinz mit tiefgründigen soziokulturellen Unterschiede und als eine Gegend der Abgeschiedenheit dargestellt, das die Unmöglichkeit von Unabhängigkeit und Selbstbestimmung repräsentiert. Szajla wird – scheinbar – mit Amerika, einem Land der Offenheit, Freiheit und der wirtschaftlichen Unabhängigkeit, kontrastiert. Doch mit dem Abschluss des ersten Teils der Trilogie, nämlich den Passagen, die die Auswanderung von István Árvai beschreiben, sowie der Traumszene von János dem Älteren, und der einleitenden Beschreibung der Ankunft der Familie in den ersten Kapiteln des zweiten Teils *Kaliforniai fürj* [*Kalifornische Wachtel*] verändert sich diese initiale Vorstellung von Amerika, d. h. vom Raum der Offenheit. Die Verheißung eines freien Landes bietet der Familie zunächst die Aussicht, an einem Ort anzukommen, an dem ihr sozialer Status nicht auf der Bewirtschaftung des Landes und der ständigen Arbeit der Bauernschaft beruht, im Gegensatz zu den fast „feudalen“ Verhältnissen in der Heimat, die den „Wohlstand“ vom ständigen Landerwerb und dem unvermeidlichen Kampf abhängig machen. (Kulcsár-Szabó 2013: 103)

So bestand der ursprüngliche Zweck der Reise gerade darin, dass die Familie Árvai mit dem im Ausland verdienten Geld in der Heimat ein Stück Land kaufen und eine eigene Bauernwirtschaft unabhängig von den Vätern aufbauen kann. Doch bereits durch die Schilderung der Bootsfahrt nach Amerika wird klar, dass die Räume der Knappheit und der Enge, wenn auch nicht unverändert, jenseits des „Großen Wassers“ in ähnlicher Weise rekonstruiert werden. (Szántai 2019) Auch die Erwartungen an die gesellschaftlich-soziale Beurteilung der Familie Árvai werden durch die allgemeinen Vorstellungen über ungarische Einwanderer, wie sie im sechsten Kapitel des Romans dargelegt werden, enttäuscht und relativiert. So enthalten diese sowohl eine negative Qualifizierung als auch eine Stigmatisierung, indem einerseits die Verhaltensweisen und Gewohnheiten der Ungarn als vulgär und verwerflich beschrieben werden (z.B. deren Sparsamkeit, auch die Familie Árvai ist sparsam, was als Negativum dargestellt wird) und andererseits auch eine Polarisierung aufgrund des Verhältnisses zwischen Enklave und Exklave<sup>1</sup> vollzogen wird:

*Az igazsághoz tartozik még, hogy akaratlanul némiképp a magyarok is hozzájárultak ahhoz, hogy ilyen árnyalatlan kép alakult ki róluk a közvéleményben. eltérő életmódjukkal, furcsa szokásaikkal, különös öltözetükkel félrevezették, megtévesztették az amerikaiakat, és tápot adtak az előítéleteknek. Nagyon, de nagyon nem úgy éltek, mint szerintük kellett volna, vagyis mint ők. Nemhogy nem válogattak a munkában, még saját tulajdonú, két vagy több hálószobás, komfortos családi házakban sem laktak, miként az amerikaiak többsége már akkor, hanem többnyire zsúfolt tömegszállásokon, burdos házakban, sokan egy szobában, még ágyrajárókként is. A teljes igénytelenség látszatát keltették a táplálkozásukkal is. Zsíros, egészségtelen térszaételeket és főzelékeket ettek lisztből készült rántással, amely utóbbira az amerikaiaknak még szavuk sem volt, de főként húst, disznóhúst és nyers, füstölt szalonnát sok-sok kenyérrel. (Oravec 2017, 56–57)<sup>2</sup>*

[Zur Wahrheit gehört auch, dass die Ungarn auch unabsichtlich etwas zu dem unklaren Bild beigetragen haben, das die Amerikaner von ihnen haben. Mit ihrem anderen Lebensstil, ihren seltsamen Gewohnheiten und ihrer seltsamen Kleidung haben sie die Amerikaner in die Irre geführt und getäuscht und Vorurteile geschürt. Sie lebten ganz, ganz anders, als sie dachten, dass sie hätten leben sollen, nämlich wie sie. Sie hatten nicht nur keine Wahl der Arbeit, sie lebten auch nicht in selbstbewohnten, komfortablen Familienhäusern mit zwei oder mehr Schlafzimmern, wie die Mehrheit der Amerikaner damals, sondern meist in überfüllten Massenquartieren, in vorübergehenden Unterkünften,<sup>3</sup> viele in einem Zimmer, sogar als Bettgenossen. Auch ihre Ernährung erweckte den Anschein völliger Bedürftigkeit. Sie aßen fettige, ungesunde Nudelgerichte und Eintöpfe mit Mehlschwitze, von denen die Amerikaner noch nicht einmal ein Wort gehört haben, aber hauptsächlich Fleisch, Schweinefleisch und rohen, geräucherten Speck mit viel, viel Brot.]

---

<sup>1</sup> Infolge der Massenauswanderung haben ethnosprachliche Trennungen innerhalb von Staaten Mischformen nicht-souveräner, gemischter Gemeinschaften geschaffen. Für eine solche Klassifizierung der Wahrnehmung von Gemeinschaft, siehe: (Vinokurov 2007: 12–23); (Douglas&Ney 1998: 181–185)

<sup>2</sup> Im Folgenden werden die Zitate aus der neuesten Ausgabe zitiert.

<sup>3</sup> Der Ausdruck 'burdosház' wird im ungarischen Text verwendet, der urspr. aus dem englischen 'boarding house' stammt, und von den ausgewanderten Ungarn genutzt wurde. [V. P.]

Diese Beschreibung bereitet die Veränderungen in der Familie Árvai vor, denn sie deutet die Möglichkeit einer Entscheidungssituation an, die keine Alternative als die unvermeidliche Wahl zwischen verschiedenen Kulturen (Ungarn vs. Amerikaner) bietet. Und dadurch wird der Misserfolg der Familie dargestellt, wenn nicht gar das völlige Scheitern ihres Plans, nach Ungarn zurückzukehren, denn im letzten Band der Romantrilogie wird István durch seinen Sohn István (Steve) ersetzt. (Oravec 2018: 116)

Die üble Nachrede der berüchtigten ungarischen Lebensweise, die schon vor ihrer Ankunft der Familie Árvai anhaftet, bestimmt die Unmöglichkeit der Integration der Familie in eine fremde Gesellschaft und lässt ihre Verletzlichkeit vorausahnen. (Es ist kein Zufall, dass schon im ersten Band der Romantrilogie die ganze Familie als „Fremde unter Fremden“ bezeichnet wurde.) Dies wird in diesem Kapitel des Romans aus historischer, ideologischer und kulturkritischer Sicht ausführlich erläutert und interpretiert, und es wird nicht nur über die Widersprüche berichtet, die sich aus der Logik der kapitalistischen Wirtschaft und den Mechanismen der Ethnophobie<sup>4</sup> innerhalb der amerikanischen Arbeiterklasse ergeben, sondern auch die Verflechtung von Gewalt, Recht, Kultur und Sprache. So verwendet der Text bewusst an einigen Stellen auch explizit die Metapher der Jagd, um die Situation der ungarischen Arbeiter zu beschreiben. Den einzigen Schutz innerhalb der Gesellschaft scheint die konsequente, auf Entfremdung basierende Segregation zu bieten, die durch Isolation wiederum nur verschiedene Formen von Gewalt anzieht. Im Fall der Ungarn, die „Fremde unter Fremden“ sind, ist also nicht die Rede von Lösungsversuchen wie der von Walter Benjamin diskutierten „Unterredung als eine Technik ziviler Übereinkunft“. (Benjamin 1991: 192) Auch ist die Angst, der in Benjamins Analyse ebenfalls eine besondere Bedeutung zukommt, nicht nur eine Erklärung für die „unbedingte“ Gewalt zwischen Fremden und Fremden, sondern erscheint auch als strukturbildender Faktor. Im Roman zeigt sich dies unter anderem im Verhältnis von Streik und Streikbruch, von Recht und Hilflosigkeit, als wäre die Beschreibung ein klassisches Schulbeispiel für Benjamins Text.<sup>5</sup> Einer der Gründe für die öffentliche Feindseligkeit gegenüber osteuropäischen Einwanderern in verschiedenen amerikanischen Bundesstaaten ist gerade das Nichteinfordern von Rechten und die damit einhergehende Illoyalität, wobei der ausländische Landarbeiter sich aufgrund seiner sprachlichen und sozialen Unzulänglichkeiten gar nicht bewusst ist, dass er überhaupt bestimmte Rechte hat. Die einzige Möglichkeit des amerikanischen Arbeiters, sich gegen die Auswüchse der kapitalistischen Wirtschaft zu wehren, ist der Streik, doch dieser wird von den Ausländern, die für weniger Geld arbeiten und seltsame Gewohnheiten haben, außer Kraft gesetzt, so dass der amerikanische Arbeiter angesichts der Einwanderer nun um seine eigene Existenz bangt. Die Beziehung zwischen Angst und Gewalt endet jedoch, wie sich zeigt, nicht an dieser Stelle, da der Roman bei der Beschreibung des Aufbaus des Landes, seiner Krisen und Transformationen und Istváns Entdeckungsreisen immer wieder darauf aufmerksam macht, dass in dieser Welt das Gefühl der Heimat nicht aus Vertrautheit resultiert, sondern aus der Aktualisierung der eigenen, mitgebrachten Erinnerungen, da die Bildung und Zusammensetzung der Mehrheitsgesellschaft auf der konstitutiven Fremdheit beruht, die die unterschiedlichen kulturellen Distanzen überdeckt. Das macht es möglich, dass der Amerikaner der zweiten Generation, der ursprünglich ebenfalls ein Ausländer ist, den neuen Einwanderer gleichfalls verachtet.

---

<sup>4</sup> Im sechsten Kapitel wird die Argumentation über die sozialen Ungleichheiten sogar mit Elementen durchsetzt, die die Perspektive der Beschreibung bestätigen und erweitern, indem sie zeitgeschichtliche Beispiele (u.a. die amerikanischen Gewerkschaften oder den Namen R.C. Commons) einbeziehen - von der Familie Árvai bis zu den allgemeinen Problemen der sozialen Integration der emigrierenden ungarischen Bauernschaft. Siehe dazu: (Hill 1996: 189–197)

<sup>5</sup> Zur Frage von Recht und Gewalt in Bezug auf Benjamin siehe auch: (Balogh 2021)

Dies könnte auch die Tatsache erklären, dass in gewalttätigen Situationen die Tatsache, als ein Fremder gesehen zu werden, Angst und eine Angstreaktion, d. h. Gewalt, hervorruft.

*Elég volt valahol felbukkanni, megjelenni, máris lefittyedtek az ajkak, összehúzódtak a szemek, és kiült az arcokra a rosszallás, súlyosabb esetben az undor.* (Oravecz 2017: 58)

[Es war genug, irgendwo aufzutauchen, zu erscheinen, und schon waren die Lippen geschürzt, die Augen verengt, und Missbilligung oder in schlimmeren Fällen Abscheu machte sich in den Gesichtern breit.]

Die auf die Ankunft der Familie folgenden Passagen, in denen die allgemeine Einschätzung der Ungarn und die Manifestationen der Fremdenfeindlichkeit beschrieben werden, lassen somit bereits erahnen, dass die Familie Árvai auch mit der Gewalt der Fremdheit ihrer neuen Heimat konfrontiert wird.

Insbesondere vier einprägsame Szenen, die trotz der zeitlichen und räumlichen Trennung der Geschichte eng miteinander verbunden sind, machen das Scheitern des formalen Versuchs der Identitätswahrung deutlich (die unter dem Gesichtspunkt der Gewalt sogar als Phasen und Prozesse der Assimilation gesehen werden können) und fassen so das Endergebnis des Entscheidungsprozesses zusammen: ihre „endgültige Integration in die neue Heimat“.<sup>6</sup> Die erste Atrozität ereignet sich unmittelbar nach der Beschreibung der Gewohnheiten der Ungarn, während Istváns Stiefelkauf, als er von zwei Burschen angeschrien wird:

*Azok tovább kiabáltak, azzal a különbséggel, hogy közben kivették a kezüket a zsebükből, és már mutogattak is, méghozzá feléje, amiből egyértelművé vált, hogy mégis neki kiabálnak:*

*– Greenhorn, hey, ya there, ya, greenhorn!*

*Feléjük fordult, és kezével maga felé bökött, így kérdve tőlük, hogy neki szólnak-e.*

*– Ye, ya, ya, greenhorn – mondták, és tovább mutogattak feléje. – We mean ya.*

*István tehetetlenül széttárta a karját jelezvén, hogy nem érti, mit mondanak.*

*– Sure, ya ain't got it – kiabálták, és gúnyosan nevetve, István mozdulatait utánozva szintén széttárták a karjukat.*

*István állt még pár másodpercig habozva, aztán vállat vont, és továbbment.*

*– Hey, where is ya goin'? Stop! We a' talkin' to ya. That ain't swell.*

*István nem figyelt többé rájuk.*

*– Hear us, ya? We a' talkin' to ya.*

*Közben ők is megindultak, ugyanabban az irányban, kissé oldalazva, vele egy ütemben haladva, de nem menve közelebb hozzá.*

*– Ya, harda hearin'? Stop, stop!*

*De István nem állt meg újból.*

*– What d' ya want in this area? There ain't nothin' for ya herea. Look at yaself! What d' ya look like? Ya, monkey! Did ya jist come outa them woods?*

---

<sup>6</sup> Dies wird erst später erscheinen, wenn die Entscheidung für eine dauerhafte Niederlassung getroffen und die Staatsbürgerschaft erworben wird. An diesem Punkt macht der Text aber auch deutlich, dass die Frage der „Heimat“ nur eine Entscheidung der Eltern ist und für die Kinder in Amerika zur natürlichen Heimat wird. (Oravecz 2017: 613)

*István megint megállt, és széttárta a karját. Kezdet nekik terhes lenni ez a kiabálás, ez a kíséret. Nem értette, mit mondanak, csak sejtette, hogy nem jót. De aztán meggondolta magát, és úgy tett, mintha nem érdekelnék, és megint folytatta útját.*

*Az utcában rajtuk kívül senki más nem mutatkozott. Kihalt volt, mintha nem laktak volna a nyilvánvaló jólétről tanúskodó, a birminghamieknél nagyobb, előkelőbb házakban.*

*– Stop, stop, ya, bustard! Stop an' go back where you come from! We ain't want ya here. Git outa herea! Git outa this neighbourhood, this town, this country! Go back to your own country! If you got any country, ya scum! – kiabálták egyre hangosabban és egyre izgatottabban, de továbbra is tartva a távolságot maguk és István között. (Oravecz 2017: 60–61)*

[Sie schrien weiter, nur dass sie ihre Hände aus den Taschen nahmen und auf ihn zeigten, was deutlich machte, dass sie ihn anschrien:

– Grünschnabel, hey, du da, du, Grünschnabel!

Er drehte sich zu ihnen um und stieß mit der Hand in seine Richtung, um sie zu fragen, ob sie mit ihm redeten.

– Ye, ya, ya, Grünschnabel, sagten sie und zeigten weiter auf ihn. - Wir meinen dich.

István breitete hilflos die Arme aus, um zu zeigen, dass er nicht verstand, was sie sagten.

– 'Klar, du hast es nicht verstanden', riefen sie und breiteten spöttisch lachend ebenfalls die Arme aus, um Istváns Gesten nachzuahmen.

István zögerte ein paar Sekunden, zuckte dann mit den Schultern und ging weiter.

– Hey, wo willst du hin? Halt! Wir reden mit dir. Das ist nicht gut.

István hörte ihnen nicht mehr zu.

– Hörst du uns, ja? Wir reden mit dir.

In der Zwischenzeit bewegten sie sich in dieselbe Richtung, leicht seitwärts, hielten mit ihm Schritt, kamen ihm aber nicht näher.

– Hörst du uns? Stopp, stopp!

Aber István blieb nicht wieder stehen.

– Was willst du in dieser Gegend? Hier gibt's nichts für dich. Sieh dich doch mal an! Wie siehst du denn aus? Du, Affe! Bist du jemals aus dem Wald herausgekommen?

István blieb wieder stehen und breitete die Arme aus. Das Geschrei, die Begleitung begannen ihm lästig zu werden. Er konnte nicht verstehen, was sie sagten, er ahnte nur, dass es nichts Gutes war. Aber dann überlegte er es sich anders, tat so, als ob es ihn nicht interessierte, und ging wieder weiter.

Auf der Straße war außer ihnen niemand zu sehen. Sie war menschenleer, als ob niemand in den Häusern wohnen, die von offensichtlichem Wohlstand zeugten und größer und vornehmer waren als jene in Birmingham.

– Halt, halt, du Bastard! Bleib stehen und geh dahin zurück, wo du hergekommen bist! Wir wollen dich hier nicht haben. Hau ab! Verschwinde aus diesem Viertel, dieser Stadt, diesem Land! Geh zurück in dein eigenes Land! Wenn du überhaupt ein Land hast, du Abschaum!, riefen sie immer lauter und aufgeregter, hielten aber immer noch einen gewissen Abstand zwischen sich und István.]<sup>7</sup>

Die Beleidigung, die durch den Ausruf „Greenhorn, hey, ya there, ya, greenhorn!“ eingeleitet wird, wird auch bei fehlender sprachlicher Kompetenz durch vokale Faktoren wie Modalität, Tonfall, Intonation zu einem unmissverständlichen verbalen Angriff und

---

<sup>7</sup> In den Fußnoten des Romans wird auch die Übersetzung der englischen Begriffe angegeben.

später zu einer Gewalttat in physischer Form, wenn István von den beiden Burschen schließlich auch mit einem Stein beworfen wird. Die Burschen treten hier als Vermittler der öffentlichen, herrschenden Stimmung auf, und ihr aggressives Verhalten kann daher als eine Manifestation der Beschreibung verstanden werden, die die hier vorgestellte Angriffsszene einleitet, da ihre Beschimpfungen die meisten Stigmata enthält, die auch bei der allgemeinen Beurteilung der Ungarn zu finden sind. Istváns Schweigen beziehungsweise sein Nichtbeachten der beiden Aggressoren führt schließlich zur Radikalisierung der verbalen Beleidigung und damit zum Steinwurf. Der Stein trifft ihn am Kopf, was der Text – nicht nur die subversive, sondern auch die prägende Kraft der Gewalt andeutend – mit dem Satz „Er sah klar, dass er einen Fehler gemacht hatte...“ (Oravec 2017: 62) beschreibt – nicht zufällig ist dies eine Art Anagnorisis. Nach der Verfolgungsszene, die auf den Steinwurf folgt, wird jedoch klar, dass István tatsächlich für die gewalttätige Situation verantwortlich ist, da er Little Birmingham, ein von Ungarn bewohntes Schutzgebiet, verlassen hat. Sein Grenzübertritt wurde jedoch durch eines der auffälligsten Merkmale der Lebensweise der auswandernden Ungarn motiviert, dem „verzweifelten Sparen“, das eine natürliche Folge des Zweckes der Auswanderung ist, nämlich die Rückkehr in die Heimat mit den Ersparnissen der Arbeit in den USA. Die Gewalttat ist also das Ergebnis einer permanenten Verdrängung, die zwar auf bestimmte Kausalzusammenhänge zurückgeführt werden kann, aber nur die Unschuld der Beteiligten in ihrer Beziehung zum Fremden in den Vordergrund rückt und nicht die offensichtliche Gegenüberstellung von Täter und Opfer sowie die Rollenzuweisung und -identifikation. Die Art und Weise, wie in der zitierten Passage das Schreien, Zeigen und Werfen in Hetze und in Jagd umschlägt, offenbart auch die Wirkungsweise der Gewalt jenseits aller Intensität sowie die Komplexität der Deutungshoheit: István, der aufgrund seiner Wehrlosigkeit und der Unerwartetheit des Angriffs zunächst ein Opfer ist, kann doch – wenn auch unbewusst – durch sein bloßes Auftreten und seine vermeintlichen Unzulänglichkeiten als Auslöser des Angriffs gesehen werden. Durch seine (Gegen-)Reaktion auf die Gewalttat erscheint er selbst als gewalttätig, d.h. er rechtfertigt die inhärente Bedrohung sogar, weil er sie als Verfolger zu einer realen Gefahr macht. Letztlich scheint es sogar, dass die Flucht vor den Schwierigkeiten, die sich aus den Lebensbedingungen in Szajla ergeben, also die Flucht vor der Gewalt der eigenen Ordnung, niemals zu einer Lösung der grundlegenden Probleme im Leben von Istváns Familie führen kann, da sie nur die Voraussetzungen für die Anfälligkeit für Gewalt und eine Reihe neuer Gewalttaten schafft.

Der zweite ähnliche Fall, der jedoch unter dem Gesichtspunkt der interkulturellen Beziehungen und des Prozesses der Charakteridentifikation bedeutsamer ist, ereignet sich während eines Schulspiels mit Istváns Sohn Imruska. Nach einem unglücklichen Wurf bei einem Ballspiel wird Imruska als „hunky“ bezeichnet, ein Spitzname, mit dem Ungarn und osteuropäische Einwanderer bezeichnet werden. Und das, obwohl Imruska schon vor der Ankunft des neuen amerikanischen Jungen zur Klassengemeinschaft gehörte. In diesem Fall handelt es sich also um einen Außenseiter von außerhalb der Gemeinschaft, der „sprachliche Gewalt“ (Krämer 2007) gegen jemanden von außerhalb der Kultur ausübt. Wie es von Sybille Krämer festgestellt wird, kann Gewalt hier auch als Angriff auf den physischen oder symbolischen Körper einer Person verstanden werden, insofern sie als Überschreitung des „normalen“ Modus des zwischenmenschlichen Kontakts angesehen wird. In diesem Sinne besitzt eine Person neben dem physischen und gefühlten Körper (wie es sich in Begriffen *Körper und Leib* offenbart) einen durch den Eigennamen konstruierten sozialen Körper, der ihr durch einen so willkürlichen Machtakt faktisch „auferlegt“ wird, dass er als eine Art „Verletzung“ zugänglich wird. Dazu gehört auch, dass der Eigenname mit seinem Versprechen der theoretischen Unveräußerlichkeit allen

biologischen und charakterlichen Merkmalen vorausgeht, indem er den Träger auf einen bestimmten Platz im sozialen Raum einer Gemeinschaft verweist. Wenn es stimmt, dass der Adressat von Gewalt immer eine Person ist, dann deshalb, weil sie durch den Namen aufgerufen, aufgefordert, zitiert, d.h. aus der Gemeinschaft herausgehoben, aus diesem sozialen Körper (Krämer 2007: 36–37) herausgelöst werden kann. Es ist vielleicht kein Zufall, dass in der Romantrilogie Grenzüberschreitungen als Formen der Gewalt in den verschiedenen Organisationen der „Ordnung“ in der Regel mit Erkenntnis (oder wiederum mit Anagnorisis) verbunden sind. Gewalt wird also eindeutig nicht als Störung der bestehenden Struktur verstanden, sondern als eine performative Handlung, die ihre eigene Kontinuität aufrechterhält. Die Tatsache, dass Imruska als „hunky“ benannt wird und damit die Schulgemeinschaft (Oravec 2017: 192) erneut durch kulturelle Unterschiede definiert, neu ordnet und teilt, hat auch in diesem Fall eine bedeutende Vorgeschichte, denn zu diesem Zeitpunkt ist er bereits auf einer amerikanischen Schule und wird Jim genannt. Der Schulwechsel lässt sich nicht nur auf seine von seinem Vater wahrgenommenen englischen sprachlichen Defizite zurückführen, sondern indirekt auch auf die Gewalt, die er in der Vergangenheit aufgrund seiner Leistungen in der ungarischen Schule erlitten hatte, wo er, da er besser lernte als seine Mitschüler, ohne weitere intellektuelle Herausforderung den Unterricht zu stören begann. Die Tatsache, dass der Schulleiter, Pater Paulovics, ihm regelmäßig mit dem Rohrstock auf die Finger schlug, und der ungarische Lehrplan, der seinem Leben fremd war, sowie das amerikanische „Land“ das sie umgab, spielten in seinem Leben eine bedeutende Rolle, und der Vorfall im Lebensmittelgeschäft<sup>8</sup> hatte bereits die Weichen für den Schulwechsel gestellt. Und die Namensänderung ist bereits auf die Regeln der neuen amerikanischen Schule zurückzuführen, die nach der Logik eines Schmelztiegels funktioniert, wobei auch ausländische Kinder durch solche symbolischen Prozesse in das gemeinsame System eingegliedert werden, indem sie ihre ursprünglichen Namen ändern. Die Namensänderung ist jedoch grundlegend durch einen Fehler bestimmt, nämlich durch die mangelnde Sprachkompetenz, die István zu der Entscheidung veranlasst hat, sich an der neuen Schule anzumelden. Einfache Übersetzungsvorgänge können bei der Umbenennung von Imre in James nicht erfolgreich sein, da die Eltern zum einen die Korrespondenzen zwischen ihren eigenen Namen und den fremden Namen nicht kennen und daher eine falsche Wahl treffen. Andererseits hat der ursprüngliche Name keine Entsprechung in der Zielsprache, und so unterliegt auch die Identifizierung auf der Grundlage der Übersetzung des Eigennamens dem Zusammenspiel von Abwesenheit, Zufall und Gewalt. All dies nimmt in der Tat die Gewalt vorweg, die im Laufe des Spiels auftritt, nachdem Imruska Schwierigkeiten beim Benennen und Lernen hat und letztere dann überwindet. Auch in diesem Fall folgt auf die Beleidigung „hunky“ ein körperlicher Kontakt, eine echte Schlägerei. Wie im Fall von Imre und den Burschen gilt auch hier der Rechtsgrundsatz *vim vi repellere*, d. h. Gewalt gegen Gewalt: Gewalt gegen Gewalt und eine legitime Position gegen eine illegitime, auch wenn sich die verbalen und physischen Äußerungen in beiden Situationen deutlich unterscheiden. Nach der Schilderung der Bestrafung in der Schule ruft die Erzählung an dieser Stelle auch textlich die Erinnerung an den früheren Vorfall mit István wach („Sie haben es ihm vorhergesagt, sie haben sogar einmal vor langer Zeit einen Stein nach ihm geworfen.“ [Oravec 2017: 193]), aber auf den verbalen Angriff folgt die körperliche Aggression von Imruska. Im Fall von István und Imruska wird die Rechtfertigung und Gerechtigkeit der Gewalt nicht durch die anderen Romanfiguren, sondern durch den Leser selbst gewährleistet, und zwar als Ergebnis einer

---

<sup>8</sup> Imruska wollte einmal auf Bitten seiner Mutter Hefe im Laden kaufen, aber er brachte nur Backpulver mit, weil er nicht wusste, wie Hefe auf Englisch heißt.

ästhetischen Identifikation, aber auch diese verschiebt nur die Opposition zwischen Täter und Opfer und gleicht die aus der Erzählperspektive stammenden Verzerrungen aus.

Und im dritten Fall, der im Roman ausdrücklich mit der Schlägerei auf dem Schulhof zusammenhängt, ist es genau diese Gewalt, die den Effekt der Selbstentfremdung erzeugt. Nachdem der Text uns darüber informiert, dass Imruska diese Misshandlungen regelmäßig erlitten hat (sowohl durch andere amerikanische Schüler als auch durch den Lehrer), schildert er auch ausführlich die Folgen, die Identifikationsprobleme des Jungen, den Prozess der „Veränderung und Transformation“. Diese Entfremdung zeigt sich auch in der Situation, in der Imruska seiner eigenen Schwester sagt, sie sei eine „Hunky“, d.h. er schafft eine Unterscheidung – er hält sich nun für einen Amerikaner –, die eine Zensur in seinem eigenen soziokulturellen Umfeld einschließt. Die Grenzüberschreitung der sozialen Zone geht in diesem Fall mit der Erkenntnis einher, dass die Entfremdung vom Selbst in der Lage sein kann, die ursprünglichen Beziehungen zu überwinden und Zugang zur Logik der Unterscheidungen zu geben, die zuvor bestanden.

Der vierte Fall, der für die Inszenierung der Entfremdungserfahrung bedeutsam ist, ereignet sich während Imruskas Integration in die Schule in Kalifornien. Es wird ein neuer Begriff eingeführt, „Limey“, der jedoch nicht mehr verwendet wird, um ihn aus ethnischen Gründen anzugreifen, sondern wegen seines dialektischen Gebrauchs der erlernten Sprache. Die Veränderung der Sprache der Gewalt bedeutet, dass sie nicht mehr durch soziokulturelle Unterschiede motiviert ist, sondern durch die gesprochene Sprache. Das bedeutet natürlich auch, dass die Differenz, die durch die an vielen Stellen auf Zyklizität basierende Erzählstruktur des Romans erzeugt wird,<sup>9</sup> hier noch einmal die räumliche Distanz und Trennung durch den Gebrauch des sprachlichen Gewaltaktes betont. Die Tatsache, dass die Bedingung der doppelten Begründung kultureller und nationaler Identität in der Verwendung unterschiedlicher Dialekte liegt, verstärkt die Aufrechterhaltung einer sprachlichen Differenz, die niemals aufgelöst werden kann, d.h. sie verbindet Identifikation mit sprachlichem Gedächtnis und Erinnerung.

So wird die Eingliederung der Familie Árvai in die amerikanische Gesellschaft am Ende des Romans so dargestellt, als sei sie eine bewusste Entscheidung gewesen, die auf einer Berechnung der Möglichkeiten beruhte, während sie in Wirklichkeit durch Ereignisse vorbereitet wurde, die die kontinuierliche Planung und Berechnung überlagerten, noch bevor die Figuren sich dessen bewusst waren. Darüber hinaus wird am Ende des Romans durch die Handlungen der Kinder, die ihre amerikanische Heimat nicht verlassen wollen, deutlich, dass die Hilfe ihrer Eltern (insbesondere Istváns) bei der Integration in die „fremde“ Kultur zu ihrer Desintegration beigetragen hat und dass der Erwerb einer fremden Sprache daher nur durch die Anwendung „sprachlicher Gewalt“ erreicht werden konnte, um die Entfremdung zu überwinden.<sup>10</sup> Es ist kein Zufall, dass die Übersetzung des Eigennamens als eine der am leichtesten identifizierbaren Formen der Gewalt erscheint, denn der Fehler führt nicht mehr nur dazu, dass der ungreifbare Rest des Übersetzungsakts, wie Benjamin erläutert (Benjamin 1972), in das Produkt der Übersetzung eingeschrieben wird, sondern auch zum Ergebnis der Willkür der Bezeichnung, der völligen Entkopplung von Signifikat und Signifikant. Obwohl es bei der Übersetzung nicht darum geht, dass die eigentliche Kommunikation in der Zielsprache

---

<sup>9</sup> Die Studie von Márton Mészáros zeigt den Erzählprozess auf, der auf der linearen Transformation der zyklischen Bewegung basiert, die sich nicht nur auf die Leidenschaften der Romanfiguren für Objekte und Werkzeuge und die Möglichkeiten des Ortswechsels bezieht, sondern auch auf verschiedene kulturelle Modelle durch die Inszenierung einer zyklisch-linearen Zeitwahrnehmung. (Mészáros 2018: 235–236)

<sup>10</sup> Dies könnte tatsächlich als eine Kulturkritik des Romans verstanden werden, da die integrative Funktion der Vereinigten Staaten durch eine sprachliche Gewalt genährt wird, die eine fortwährende Trennung aufrechterhält. Dies kann eine Möglichkeit geben diese im Roman vorkommenden gewaltsamen Geschehnisse auch mit der Problematik der sprachlichen Menschenrechte in Zusammenhang zu bringen.

einen Sinn ergibt, da der Signifikant des gewählten Eigennamens im Grunde zu einem anderen Signifikanten gehören würde, offenbart das Entgleiten der Signifikanten nicht nur die Unmöglichkeit einer „echten“ Übersetzung (Derrida 1997: 160–165), sondern auch die permanente Abwesenheit des ursprünglichen Namens. (Derrida 1974: 189–190) Auf diese Weise ist der Akt der „Taufe“ auch ein Akt der Auslöschung und der inhärenten Gewalt der Sprache (Derrida 1974: 197), die bereits an dieser Stelle den Grundstein für spätere Entscheidung von Imruska-Jim legt, auf die Möglichkeit einer Rückkehr in das alte Land zu verzichten. Die Namensänderung wird so zu einem Marker des Identifikationsprozesses, der die „endgültige Eingliederung“ der Familie Árvai vorbereitet, noch bevor sich die anderen psychologischen Prozesse entfaltet haben.

Aus dem symmetrischen Aufbau der narrativ-logischen Struktur der bisher besprochenen Romane folgt auch, dass die Erfahrung von Angst und Furcht, die durch das allgemeine Wissen über Stadtplanung und Geschichte auf der thematischen Ebene des Werks verstärkt wird, das räumliche Muster von Enge-Offenheit in eine spezifische Heterotopie (Foucault 1998) verwandelt. Sie nimmt somit die Form eines „Gegenraums“ an, der die Bedeutung des mnemotechnischen Akts bei der Schließung von *Ondroks Grube* hervorhebt, indem er gleichzeitig die chiasmatische Beziehung zwischen Vergessen und Erinnern durch die Konstruktion einer kartografischen Textur der Erkenntnis aufdeckt. Das zweite Kapitel, in dem über den Prozess und die Umstände der Entstehung von Toledo berichtet wird, ähnelt der Anfangsepisode von *Ondroks Grube*, in der die Geschichte der Gründung von Szajla auf eindringliche Weise beschrieben wird, sowohl in der Zusammensetzung des Diskurses als auch in der narrativen Entfaltung des Beschreibenden. Infolge der „Umsiedlungen“ fungieren beide Orte als Assimilationszonen, in denen Identifikationsprozesse stattfinden, die durch kulturelle Bedrohungen gefährdet sind. Wie der Text bei der Beschreibung des ungarischen Viertels (Little Birmingham) deutlich macht: „In dieser Hinsicht kopierte es in gewisser Weise die Bevölkerungszusammensetzung der Monarchie, in der sie größtenteils als Bürger lebten“. Man könnte genauso gut den Begriff Schmelztiegel verwenden, denn der Satz „Amerika ist ein Schmelztiegel der Völker“ könnte als Rechtfertigung für diese Beschreibung dienen. Vielleicht könnte man argumentieren, dass es auch mit der Gießereiarbeit der Ungarn im Roman zu tun hat. (Oravec 2017: 22–23) Die oben erwähnten Muster sprachlicher Gewalt werden bereits in der stadtgeschichtlichen Erzählung angedeutet, da der „Schwarze Sumpf“, den „die nach Westen drängenden Siedler zu vermeiden versuchten“ (Oravec 2017: 22–23), und später der „Friedhof der Vereinigten Staaten“ genannte Ort die Ansiedlung der Ungarn, einschließlich der Familie Árvai, als ein Terrain kennzeichnen, das die Indizes der sprachlich-kulturellen Zugehörigkeit verzehrt. In beiden Romanen wird das topographisch ähnliche Territorium als Ort des Sprachverlustes und der Kulturaufgabe dargestellt und somit als eine Art *mise en abyme* Wechselspiel verstanden, in dem die interkontinentale Ausdehnung der Austauschprozesse, die die Szajla-Entfremdung mitproduzieren, ebenfalls stattfindet. Dies zeigt sich auch auf der thematisch-motivationalen Ebene, wie am „Fleiß“ der Leute von Szajla und der Ungarn sowie an der Übersetzung des abwertenden Begriffs „dummer Slowake“ in „hunky“ zu erkennen ist.

Während in *Ondroks Grube* die ehemaligen Siedler, die „doppelten Fremden“, ihre Sprache und Kultur aufgaben, schaffen die in Toledo ankommenden Ungarn in *Kalifornische Wachtel* (Oravec 2016: 11) eine Vermittlungssprache, die ihre Funktion letztlich nicht erfüllt, weil sie nicht zwischen dem Fremden und dem Einheimischen vermittelt, sondern beiden Kulturen gerade wegen ihrer Spezifität fremd bleibt. Der Gebrauch dieses spezifischen „Hunglish“-Sprachensatzes vollzieht somit einen Prozess der Selbstabgrenzung und Selbstabschließung, der auch das Einfrieren der kulturellen

Überlieferungsprozesse bedeutet, da die Operationen der sprachlichen „Entlehnung“ und „Anpassung“ es unmöglich machen, das kulturelle Wissen und Gedächtnis der Vergangenheit zu bewahren und zu pflegen. Indem sie ihre Kommunikationskanäle von den verschiedenen Überlieferungsformen, die übersetzt werden sollen, abschneiden und so weder eine vollständige sprachliche Assimilation noch die Pflege und Bewahrung der Traditionen der Vergangenheit verhindern. Auch nicht, wenn die ungarischen Priester, Paulovics und später Eller, ständig versuchen, ihre Anhänger zu halten, natürlich, wie ausdrücklich gesagt wird, aus finanziellen und politischen Gründen, und das ist eine ziemlich ironische Feststellung.

Die Abkehr von der eigenen Kultur und das Verlassen des eigenen Zuhauses sind, wie schon gezeigt wurde, für das Auftreten verschiedener Formen von Gewalt verantwortlich. Neben einer Auffassung von Gewalt, die auf der Gegenüberstellung von Opfer und Täter beruht, verdeutlicht die (doppelte) kulturelle Verschiebung, die als Grenzüberschreitung verstanden wird, jedoch auch die eher intrinsische, sprachliche, soziokulturelle Bedingtheit und diskursive Einbettung von Gewalt. Die physischen, symbolischen, sozialen und sprachlichen Versionen von Gewalt im Roman sind jedoch nicht nur die Grundlage von Darstellungsoperationen, sondern schaffen auch die Möglichkeit des Erkennens und Verstehens. Der Roman thematisiert auch den „gerechten“ oder legitimen – und damit vielleicht nicht mehr gewalttätigen – Charakter von Gewalt im Verhältnis zu ihrer Interkulturalität.

## Bibliográfia

- Balogh, Gergő. 2021. Afformatív: A performativitás kritikája Werner Hamacher munkásságában. In Gergő Balogh & Viktor Pataki (Hrsg.), *Bia hangja: Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi*, 86–94. Eger: Líceum.
- Benjamin, Walter. 1972. Die Aufgabe des Übersetzers. In Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, 9–21. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter. 1991. Zur Kritik der Gewalt. In Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2., 179–204. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1974. *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1997. Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege. In Alfred Hirsch (Hrsg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, 119–165. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Douglas, Mary & Ney, Steven. *A Critique of Personhood in the Social Sciences*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Foucault, Michel. 1998. Of Other Spaces. In Nicholas Mirzoeff (Hrsg.), *The Visual Culture Reader*, 237–245. London: Routledge.
- Hill, Herbert. 1996. The Problem of Race in American Labor History. *Reviews in American History* 24:2. 189–197.
- Krämer, Sybille. 2007. Sprache als Gewalt oder. Warum verletzen Worte? In Steffen K. Herrmann & Sybille Krämer & Hannes Kuch (Hrsg.), *Verletzende Worte: Die Grammatik sprachlicher Missachtung*, 31–48. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán. 2013. Man, it pours. *Alföld* 64:12. 102–108.
- Mészáros, Márton. 2018. Gép, pénz, utazás mint médium Oravecz Imre regényeiben. In Tamás Korpa, Viktor Pataki, Veronika Porczio (Hrsg.), *A magyar falu poétikái*, 215–238. Budapest: FISZ.
- Oravecz, Imre. 2016. *A rög gyermekei. I. Ondrok gödre*. Budapest: Magvető.
- Oravecz, Imre. 2017. *A rög gyermekei. II. Kaliforniai fürj*. Budapest: Magvető.
- Oravecz, Imre. 2018. *A rög gyermekei. III. Ókontri*, Budapest: Magvető.
- Szántai, Márk. 2019. Kaliforniai álom: Idegenség és asszimiláció Oravecz Imre *Kaliforniai fürj* című regényében. *Irodalomismeret* 3. 74–83.
- Vinokurov, Evgeny. 2007. *A Theory of Enclaves*, Lanham, MD: Lexington Books.

## **II. Berichte**

(Review of:) Marianna Deganutti – Johanna Domokos –  
Judit Mudriczki (eds.) 2023: *Code-Switching in Arts*

Budapest: Éditions L'Harmattan  
ISBN: 978-2-336-40516-2

When we talk about codes, our thoughts might first gravitate towards concepts from technology and data security such as encoding, decoding, and code breaking. But, Roman Jakobson's well-known model connects language and code, where a common code is essential for successful communication. Language is, however, way more complex than simply a collection of codes, even before one considers nonverbal acts, which can be variable, changeable, switchable.

In their book *Code-Switching in Arts*, the editors Marianna Deganutti, Judit Mudriczki and Johanna Domokos attempt to collect and analyze contemporary artistic reflections that can be read from the perspectives of multilinguality, translanguaging, border crossing, multimodality, and others. The 240 pages of the volume give voice to nearly twenty authors, who provide brief and concise papers. Following a general introduction by the editors of the volume, the book contains three sections, pertaining respectively to literary code-switching, code-switching in performative arts, and artistic reflections.

### Literary Code-Switching

Helge Daniëls' paper, after a brief but exceedingly useful recap of the base novel, Isabella Hammand's *The Parisian or Al-Barisi*, provides a precise interpretation of code-switching. "Considering the novel through the lens of 'hybrid' literature" – this view prevails throughout the analysis of the multilingual and multicultural characters, places and conflicts of the novel. Daniëls' examination deals with the recipients' potential reaction to code-switching. The following text by Margarita Makarova is a comparatively terse study about interference in the poetic language of French contemporary writers of Russian origin. Malou Brouwer introduces a collection of poems by Naomi McIlwraith, who writes her poems in various languages such as Cree, Ojibwe, Scottish Gaelic, and English. This special book, *kiyâm*, is a multilingual artwork which can help the reader to get closer to the Cree language through paratextual materials such as a guide to pronunciation or readings by the author. While Brouwer focuses on poems which can be read as language lessons for the recipient, Levente Seláf, in the following contribution, is more concerned with the foreign language-learning process of *the author*, presenting the German-language poetry of the French poet Jacques Jouet published within the framework of *projet poétique planétaire*. Seláf introduces the collection of 160 poems as a possible documentation of the author's exploration of the German language.

Code- or language-changing happens not only by choice; there are also massive geopolitical effects which can cause undesired code-switching. With this in mind, Lisa Schantl's concluding treatise of this section focuses on English as a second language (ESL) and deals with intra-sentential code-switching in contemporary texts. The author uses the

classification of code-switching found in the introduction of the volume. In this classification, the first type of code-switching is the “sporadic use of foreign words”; Schantl argues that these words are usually connected to the personal, familiar and spiritual signifiers.

## Code-Switching in Performative Arts

Leaving literature behind, the next section deals with performative arts, where code cannot be equated with language, as this would exclude what is communicated through body language, noise, music, facial gestures, etc. Codes in performative arts have always been mixed. After briefly introducing Robert Wilson and his work, Enikő Sepsi leads the reader through the director’s / choreographer’s / artist’s *Oedipus*, which is cardinally different from the original Sophocles drama: “The story is told by two messengers and organized like a movie shot: we get headlines, scenes, etudes, characters play and say the same thing several times”. As Sepsi highlights, Wilson’s direction plays with the connotative possibilities of different languages (French, Greek, English), and this multimodal, multidimensional theatrical experience leads to its uniqueness.

Moving further away from theater, Judit Mudriczki demonstrates a short “case study” on the dubbing of the Michael Hoffman film version of Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*. Her text deviates slightly from the book’s overall structure: it is not segmented, and she understands code-switching more as a problem of translation and dubbing. The study illustrates difficulties of selecting sentences of a proper length in dubbing, and choices to be made between classical and contemporary Shakespeare translations and the authority of the script writer. The following contribution by László Cseresnyési also deals with a film adaptation: that of Haruki Murakami’s short story *Doraibu Mai Kā*. He compares the film version (Ryusuke Hamaguchi – *Drive My Car*) with Anton Chekhov’s *Uncle Vanya* and Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*, and details the plot of Murakami’s work to find patterns of intertextuality and other relations between the mentioned works.

The need to speak an unknown language can be challenging, but it can also be seen as an artistic provocation. Attila Molnár’s paper on Sándor Vály’s musical performance *Die Toteninsel* shows an example of this, where speaking an unfamiliar language on stage can be more meaningful than using one’s mother tongue. Molnár guides us through the astonishing rehearsal process and the birth of a theatrical sign in his specific understanding. The following study by Mónika Dánél contains comparable research, though from a historically rooted perspective. Her study deals with Roland Vranik’s film *The Citizen* and reflects on similar problems visualized there, such as cultural differences, national cultural memory, and language barriers. An important focus of the study is accent: “In my view, the accent should be understood as an audible transnational medium of coexistence, an oral medium of the stratified social, cultural, personal, etc. coexisting differences and nuances”.

One exciting aspect of some papers in the book is that the art pieces they are about, such as books, films, or other artistic projects, are available online. This is especially relevant in respect to Judit Nagy’s research on two Korean-Canadian environmental artists. Nagy also operates on the editors’ classification of code-switching and chooses to apply multimodal (4<sup>th</sup> type) code-switching term to the two artists’ works. In the last text of the second section, Ádám Bethlenfalvy illustrates code-switching in process drama and “meaning-making”. He describes the process of understanding gibberish (or unknown for

the spectator) language on stage as a group of signes, which become motivated codes within the framework of the play. In his opinion, process drama can blur boundaries between students and the teacher, contributing to changing behavioral norms and codes.

## Artistic Reflections

I must admit that I was confused by the name of the last section of the book. It is rather unusual in an academic volume that, after many texts labelled as scientific, there are reflections of artists, interviews, art pieces, pictures, and poems. I do not mean to deny the value of these pieces, but an academic volume like this does not immediately seem to be an appropriate home for them. However, one could also say that this unconventionality makes the matter more accessible to readers who can, thanks to them, build a stronger connection to code-switching through artistic reflections. Two poets, Cia Rinne and Tzveta Sofronieva, write about their inspirations, instinctive and uncontrollable multilingualism, and their process of making art. Irén Lovász, who is a cultural anthropologist and also a singer, speaks about her simultaneous role perception and linguistic code-switching at different stages during her artistic career.

Sabira Ståhlberg, “One of the most multilingual poets in the world” (in the words of Marianna Deganutti), contributes a collection titled *desert/ed trail*. These texts combine many languages and codes, occasionally using non-Latin writing systems; obviously, the form is not classical or conventional. The texts are interspersed with photos of landscapes which are signed or scribbled with letters or sentences. This “literary-scholarly journey in the Heart of Eurasia” is introduced by an interview with the author. Marianna Deganutti, the interviewer, asks her about the “hidden side of literary multilingualism”, and how she chooses the particular language for each poem. The interviewee speaks about her multilingualism, and how she became a “language nomad” while growing up in a multicultural context. Finally, Ferenc katáng Kovács interviews Johanna Domokos, who speaks about similar experiences in a Babelian world, but with a focus on research and curiosity pertaining to the origins of one specific language: Hungarian. The interviewer raises a significant question: “How can a reader be prepared for such a writing?” While Domokos speaks about her journey through languages, poetry, and life, she invites the reader to join her on the voyage of understanding multilingual literature.

## Drei Philosophen

*Melancholie des Widerstands* (Krasznahorkai 2011) das mit dem Internationalen Man Booker-Preis ausgezeichnete Meisterwerk von László Krasznahorkai, ist der Roman des Verderbens und der Depravation. Von Anbeginn an sind diese präsent in jeder Situation, in jedem Gedanken, jedem Wort, jeder Bewegung, jedem Gegenstand, in der Landschaft und in der Natur. Sie bilden sich nicht im Sujet heraus, vielmehr scheinen sie es zu bestimmen und für sich zu erwählen. Deshalb empfindet man dieses Werk als Phantasmagorie, obwohl man es an keiner Stelle dabei ertappen kann, dass seine Handlung die Grenzen der Rationalität überschreiten würde.

Tzvetan Todorov bestimmte eine romantische Art der fantastischen Literatur (Todorov 1970), die sich zwischen den Gebieten des Rationalen aber Ungewohnten und des Irrationalen und Wunderbaren (*étrange, merveilleux*) bewegt und als deren Hauptcharakteristikum jene – häufig auch unaufgelöst bleibende – Ungewissheit gilt, welche den Helden und den Leser erfüllt, ob nun die Ereignisse wohl in dem einen oder in dem anderen stattfinden. Wenn man diese Theorie auch auf andere Formen der phantastischen Literatur ausweiten wollte, könnte man sagen, dass sich das Ungewohnte im Bild des Rationalen, *aber noch nicht Existierenden* in der Science-Fiction, in der futurologischen Literatur verortet, das Wunderbare aber in der *Fantasy*, die mit den Lesenden darin übereinkommt, dass Nichtexistentes dennoch existiert. Weder die eine, noch die andere Erweiterung jedoch kennt jene künstlerisch fruchtbare Empfindung des *Unheimlichen*, die aus der erwähnten Ungewissheit entspringt, und deren Begriff Freud auf Grundlage einer Novelle der in gerade diesem Sinne größten Figur der phantastischen Literatur, E.T.A. Hoffmann, entwickelt hat. (Freud 1970)

Freuds Interpretation – oder Lösung – hat auch dazu beigetragen, dass diese Kunstform heute bereits der Vergangenheit angehört. Doch die Geschichte ihres Verschwindens kann auch in einem weiteren Rahmen geschildert werden: Die für sie charakteristische Ungewissheit und Zweideutigkeit war ein historisch vorübergehender Zweifel an der Gültigkeit des Rationalismus' beziehungsweise an dessen Sistierbarkeit. Doch bereits 1919 schrieb Max Weber den berühmten Gedanken:

„Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.“ (Weber 2002: 488)

Der Entzug des Zaubers kann auch als Negativum in Erscheinung treten, und die Leere in Bezug auf den Sinn und den Inhalt des Lebens könnte selbst in den alleralltäglichsten Erscheinungsformen und Situationen von der Phantasmagorie ausgefüllt werden. Zwei große Philosophen haben gleichermaßen Kafka als ersten großen Schriftsteller dieser Grenzüberschreitung bezeichnet: Sartre und Adorno. Beide verweisen darauf, dass Kafkas Welt nichts mehr zu tun habe mit dem im romantischen Sinne Fantastischen, dass in seinem Falle der gegebene, alltägliche Mensch als physisches

und soziales Wesen zum Phantastikum werde (Sartre 1972), beziehungsweise dass die negative Realität, die als fantastisch erscheint, in Wahrheit lediglich der Gang der Dinge sei (Adorno 1997). Das ist nicht weniger bedrückend, *unheimlich*, als das romantische Phantastikum, aber davon grundlegend verschieden.

Man könnte sagen, dass Kafka – vollkommen unabhängig von der unmittelbaren Wirkung oder noch eher von der Nachahmung, vom Epigonentum – zu einer *Kunstgattung* geworden ist; in jenem allgemeinen Sinne, welche die personalisierte Benennung der Kunstgattung lediglich zum Attribut, und die Erforschung sowohl der philologischen als auch der strukturellen Zusammenhänge überflüssig macht. In diesem – und nur in diesem – Sinne gehört auch Krasznahorkais Roman zu dieser Kunstgattung.

Als Beleg dessen kennzeichne ich vier Knotenpunkte im Buch: die beiden Hauptfiguren Valuska und Herrn Eszter, die Zirkus-Attraktion, die in die Kleinstadt kommt, und die Menge.

Valuska ist eine Variante des auch in anderen Romanen des Autors aufscheinenden einfältigen Menschen. Und unter Variante verstehe ich nichts dergleichen, was seinem bedeutenden und reichen Charakter widersprechen würde. Es ist ein leiser russischer Einfluss zu verspüren: der des Typus des *Jurodiwyj*, des *Idioten*, welchem seinen beschränkten Fähigkeiten zum Trotz (oder gerade deswegen) eine gewisse Lebensheiligkeit zukommt. Diesen Begriff gebrauche ich nicht in einem transzendentalen Sinne, sondern in dem einer so allgemeinen Einfalt und Gutmütigkeit, die von der Welt keine Gegenreaktion erhält. Ihr Ursprung ist auch von woanders herleitbar, von einer Varietät der in ganz Europa verbreiteten Ansicht über die Verrücktheit, über die geistige Verwirrung, welche diesem Zustand so etwas wie Weisheit und Tiefe zuschreibt. Und weiters knüpft er an die Tradition des „reinen Tors“ an. Zu alledem trägt auch die Idee des Engels bei – so charakterisiert ihn Herr Eszter.

*Das eine Anliegen* Valuskas ist die Harmonie der Sterne, die Deutung von Tag und Nacht und der Sonnenfinsternis. Es gerät zur Wirtshaus-Belustigung, wie er Tag für Tag mit Menschen die Bewegung von Sonne, Mond und Erde vorführt. Diese himmlische Ordnung bezieht er in analoger Weise auf die menschliche Ordnung, und das erfüllt ihn mit Vertrauen, Frohsinn und Dankbarkeit gegenüber allem und allen. In dieser *sancta simplicitas* ist etwas unendlich Trauriges und Bedrückendes, das gegen den alles überflutenden Verfall als schwache Gegenkraft so lange funktioniert, bis die ausströmende Bösartigkeit ihn nicht niederbricht, und er fortan nicht mehr daran glaubt, dass der Welt ein „Zauber“ innewohnt. (Vgl. Krasznahorkai 1992: 325)

Valuska steht am unteren, Herr Eszter am oberen Ende der kleinstädtischen Gesellschaft. Die sozialen Hierarchien und deren Bewegungen bildet Krasznahorkai ebenso opulent ab, wie die Einrichtung der Wohnungen, oder den vom Wind durch die Straßen gewehten Müll. Dieser in jedem Augenblick vorhandene starke, wiewohl immer im Zeichen des Verfalls stehende und deshalb negative Realismus gerät in Gleichgewicht mit den großen, allegorischen Blöcken.

Auch die Figur des Herrn Eszter ist so. Ein Musiklehrer, der die Lösung für die Entleerung der Welt in der Neuordnung und Neustimmung der Welt der musikalischen Harmonien gesucht hat, der aber schon lange untätig ist, sich aus der Welt ausgeschlossen und sich auch von der Musik zurückgezogen hat; sein Gefühlsleben besteht ausschließlich aus seiner Zuneigung zu dem auch ihm zahlreiche Dienste erweisenden Valuska. Er ist davon überzeugt, dass es keine Ordnung gibt, dass nur Chaos existiert, und er das Denken, die Rationalität „zurücknimmt“.

Das Leben der Kleinstadt wird von einer als zirkusartig dargestellten Attraktion aufgewühlt, der Präsentation des Wals. Aber nur für Valuska – und mit ihm für die Leser – wird das größte Tier der Erde zu einer Melville'schen Phantasmagorie. (Obgleich *Moby Dick* nicht nur ein Roman ist, sondern auch eine Wal-Enzyklopädie, die auf der Höhe der Zeit – die Wale sind Fische – auch das rationale Wissen präsentiert, wie auch bei Krasznahorkai die Attraktion innerhalb des Rahmens der Rationalität und der genauen physiologischen Beschreibung bleibt.)

Auf die Nachricht vom Leviatan strömen jedenfalls Fremde in Massen in die Stadt, mischen sich unter die Einwohner und – man weiß nicht, wie – werden oder waren bereits Anhänger eines Mitglieds der Truppe, eines „missgeborenen Zwerges“, der prophetenhaft das „Allumfassende“ schaut, und er sieht, dass dieses Alles eine Ruine ist. Die Masse beginnt zu zerstören, vergewaltigt und mordet und verwüstet alles, was in ihre Hände gerät. Gegen seinen Willen gerät auch Valuska unter sie, und hier kommt er zu jener Erkenntnis, die seiner optimistischen Kosmologie ein Ende bereitet.

Drei Welterklärer, drei Philosophen erscheinen also im Roman. Valuska betrachtet in seiner einfältigen Art die Berechenbarkeit der Himmelskörper als Wunder, als er aber unter den Menschen einen solch entsetzlichen Skandal erlebt, der dies überschreibt, lässt er das sich daraus nährenden Vertrauen fahren. Herr Eszter verkündet auf seine passive Weise, der geheimnisvolle „Zwerg“ aber mit entschlossenem Aktivismus das Ende des rationalen Denkens, das Chaos beziehungsweise die Zerstörung.

Diese Sichtweisen und ihre praktischen Konsequenzen sind gleichzeitig real und Phantasmagorien. Keine Rede von Irrealität, die leere, inhaltslose, chaotische, in Trümmern liegende Welt ist eine ebenso bekannte gedankliche Figur und Realität, wie die fantasierbare, ihr eigentliches Ziel nicht begreifende und nicht erblickende Masse.

Diesen „extremen“ Figuren und Ereignissen gegenüber steht die berechenbare Normalität, welche ebenfalls zur alptraumhaften Trugbild wird, noch dazu aufgrund der völligen Unberührtheit durch die obgenannten Philosopheme. Valuskas Mutter, die seines Missratens wegen ihren Sohn aus ihrem Herzen und zum größten Teil auch aus ihrem Leben verbannt, wird später eines der Opfer des Wütens der Massen. Die opportunistischen Bürger, der Zirkusdirektor, der versoffene Polizeichef, die für Ordnung sorgenden Soldaten und als herausragende Person schließlich Herrn Eszters getrennt lebende Ehefrau, die als Ergebnis längerer Machenschaften nach den Ausschreitungen in irgendeiner Form die lokale Macht übernimmt, sie alle, allen voran Frau Eszter, sind – bei vollständiger Beibehaltung ihrer Wirklichkeit, ihrer Realität und fern jeglicher karikierenden Mittel der Darstellung – Phantasmen der blinden Lebenskraft, die nichts aus der Ordnung ihrer Banalitäten herauslösen kann.

Derweil schreitet die Zeit voran von den sich verdichtenden Vorzeichen des Verderbens zu dessen endgültigem Eintreten, und dann zur Herausbildung der nichts Gutes verheißenden, nichts verbessernden wiederhergestellten Ordnung. Dennoch aber, im Titel des Buches ist das Wort Widerstand enthalten. Auch im Roman selbst kommt es vor, aber nur im Zusammenhang mit der Wiederherstellung der Ordnung durchs Militär, was nicht identisch sein kann mit dem Widerstand im Titel. Der grübelnde Geist kann nichts anderes denken, als dass der Autor seine eigene Position formuliert hat, welche dem Verderben widerstehen will, die Melancholie aber gleich dessen Hoffnungslosigkeit signalisiert, und auch, dass es an seiner Stelle lediglich zu dessen schonungsloser, phantasmagorischer Beschreibung reichte.

## Bibliografie

- Krasznahorkai, László 2011: *Melancholie des Widerstands*. Übersetzt von Hans Skirecki. Zürich: Amman. (Original: *Az ellenállás melankóliája*, Budapest: Magvető 1981.)
- Todorov, Tzvetan 1970: *Introduction a la litterature fantastique*. Paris: Seuil.
- Freud, Sigmund 1970: Das Unheimliche. In Sigmund Freud, *Studienausgabe – Psychologische Schriften*, Band IV. Frankfurt am Main: S. Fischer. 241–274.
- Weber, Max 2002: Wissenschaft als Beruf. In Max Weber, *Schriften 1894–1922*. Stuttgart: Kröner. 474–511.
- Sartre, Jean-Paul 1962: Aminadab or the Fantastic Considered as a Language. In Jean-Paul Sartre, *Literary and Philosophical Essays*. New York: Collier. 60–77.
- Adorno, Theodor W. 1997: Aufzeichnungen zu Kafka. In Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 10/1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 254–287.

# **III. Studentische Stimmen**

## Silbeninversionssprachen in der europäischen Peripherie: Zur segmentalen Umstellung in *ruovttogiella* und *šatrovački*

Der vorliegende Beitrag basiert auf dem Vortrag „Silbeninversionssprachen in der europäischen Peripherie: *ruovttogiella* und *šatrovački* im Vergleich“, den die Autoren am 10. Mai 2024 auf der 75. Studentischen Tagung Sprachwissenschaft (StuTS 75) in Graz gehalten haben.

### I. „Silbeninversionssprachen“: LUDLINGS mit segmentaler Umstellung

Unter den Sprachen der Welt ist unabhängig voneinander die Entstehung von Sprachformen zu beobachten, die sich durch systematische Umsegmentierung phonologischer Wörter auszeichnen. Diese segmentale Umstellung kann entlang unterschiedlicher phonologischer Konstituenten vorgenommen werden. Verhältnismäßig gut beschrieben ist unter diesen Phänomenen beispielsweise das französisch-basierte *verlan*, dessen autologische Bezeichnung *l'envers* → *verlan*<sup>1</sup> 'das Verkehrte' bereits den zugrundeliegenden Mechanismus illustriert.

Diese Varietäten sind üblicherweise in bestimmten soziolinguistischen Milieus verortet, die ihnen spezifische Funktionen der Absonderung gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen zuweisen. Daher werden sie oft als „Argots“, „Sprachspiele“ oder „Geheimsprachen“ bezeichnet. Don Laycock (1969, 1972) hat im Hinblick auf die systematische Beschreibung dieser Sprachformen den Terminus LUDLING (aus lat. *ludus lingusticus* 'Sprachspiel') vorgeschlagen. Er ist als Sammelbegriff für linguistische Systeme mit systematischer phonologischer oder morphologischer Manipulation *normalsprachlicher* Wörter (nach Bagemihl 1989: 482) zu verstehen und ist nicht mit soziolinguistischen Implikationen verbunden.

*Beispiele für LUDLINGS mit segmentaler Umstellung (adaptiert aus Bagemihl 1989: 482, 485)*

Sprache	Sprachfamilie	Beispiel
Tagalog	austronesisch	<i>kamatis</i> → <i>tiskama</i> 'tomato'
Javanesisch	austronesisch	<i>satus</i> → <i>tasus</i> 'one hundred'
Kwe	Niger-Kongo	<i>luunga</i> → <i>ngaalu</i> 'stomach'
Neuginea-Pidgin	englisch-basiertes Kreol	<i>toktok</i> → <i>kotkot</i> 'say'

Für LUDLINGS gelten nach Rizzolo (2007: 1–2) einige strukturelle Besonderheiten, die sie von anderen diatopischen oder diastratischen Varietäten unterscheiden: Sie hätten eine eingeschränkte soziolinguistische Funktion, die sich auf eine kleine Sprechendenpopulation erstreckte, wobei unklar sei, wie diese die Varietät erworben habe. Das LUDLING selbst bestehe aus einem Set an Regeln – einer Art „Mini-Grammatik“ – unter deren Wirken normalsprachliche Inputs in Outputs transformiert werden. Dabei hätten Sprechende (halb-)wissentlich Zugriff auf die abstrakten Einheiten, die sie manipulieren und diese Manipulation könne synchron beobachtet werden.

<sup>1</sup> Die hier verwandte Nomenklatur folgt der von Bagemihl 1989, <-> markiert die regelbasierte Transformation eines *normalsprachlichen* Inputs in ein LUDLING-Output.

Der vorliegende Beitrag möchte sich zwei dieser Phänomene nähern, die wir „Silbeninversionssprache“ genannt haben; ein Begriff, der hier als vorwissenschaftlicher Klammerterminus für diejenigen LUDLINGS zur Verwendung kommt, bei denen die segmentale Umstellung mit der Kategorie „Silbe“ zusammenhängt.

Die hier systematisch beschriebenen Inversionsmechanismen der nordsaamischen *ruovttoiella* werden denen des neuštokavisch-basierten *šatrovački* gegenübergestellt. Beide LUDLINGS haben ähnliche Mechanismen der segmentalen Umstellung: Ihre Kontrastierung soll einen Einblick in vom *normalsprachlichen* phonologischen System und seiner Phonotaktik diktierte Pfadabhängigkeiten in der Umsetzung der Umstellung geben, sowie Hinweise auf mögliche sprachübergreifend wiederkehrende Inversionsstrategien liefern. Die strukturelle Beschreibung dieser Silbeninversionssprachen ist auch gleichzeitig ein Plädoyer für die Beforschung vergleichbarer Phänomene.

## 2. Ruovttoiella

### 2.1. Historischer und soziolinguistischer Hintergrund

Dem LUDLING *ruouφtoqiella* ‚Rückwärtssprache‘ (in kontemporärer nordsaamischer Orthografie *ruovttoiella*) → *t'ôrolâçe* liegt eine in Unjárga (Nesseby) gesprochene seesaamische Varietät des Nordsaamischen zugrunde (zu den seesaamischen Varietäten siehe Sammallahti 1998: 9–11). Im Jahr 1925 wurde er erstmals vom finnischen Forscher Eliel Lagercrantz untersucht, 1928 publizierte Lagercrantz einen kurzen Artikel mit einigen Grundbemerkungen und instrumentalen Messungen zu *ruovttoiella*. Da die Inversionsmechanismen in diesem nur sehr skizzenhaft beschrieben werden, entsprechen manche Erkenntnisse nicht mehr den heutigen Standards (zu Lagercrantz' Forschungsmethoden siehe Henriksen 2007). Im dritten Band seiner *Lappischen Volksdichtung* (1959: 191–203) gab Lagercrantz eine Reihe von Paradigmen und einige Texte heraus. Außerhalb dieser zwei Publikationen erhielt *ruovttoiella* nur wenig Aufmerksamkeit, so wird sie zum Beispiel selbst in Lagercrantz' eigener seesaamischen Grammatik (1929) nicht erwähnt. Nur in Sammallahtis Handbuch *The Saami Languages* (1998: 59–60) findet sich eine kurze Passage, in der die Grundmechanismen von *ruovttoiella* geschildert werden. Es liegen uns keine Informationen darüber vor, wie lange *ruovttoiella* tatsächlich gesprochen wurde.

Lagercrantz hatte für *ruovttoiella* zwei Informanten innerhalb der Gemeinde Unjárga (Nesseby), primär Karl Karlsen<sup>2</sup> (K. K.) aus Ođđajohka (Nyelv) auf der Südseite des Fjords Várjavuonna (Varangerfjord), aber auch Per Olsen (P. O.) aus Boaresárku (Bergeby) auf der Nordseite (vgl. Lagercrantz 1928: 7, 1938: 1204, 1959: 192). Auch wenn die geografische Distanz bescheiden ist (9 Kilometer Luftlinie), kann man hier wie so oft im saamischen Sprachgebiet (siehe auch Eira 2003) annehmen, dass geografische Barrieren ein Katalysator für dialektale Diversifizierung waren. Karl Karlsen sprach vermeintlich *ruovttoiella* so fließend, „dass er gänzlich vergessen konnte, dass es sich hier um das Vertauschen von Silben handelte“ (Lagercrantz 1928: 7). Von Lagercrantz (1959: 192) wird weiter beschrieben, Karl Karlsen hätte mit seiner Schwester lange Konversationen in diesem LUDLING führen können. Per Olsen dürfte hingegen *ruovttoiella* weniger fließend beherrscht haben. Von Lagercrantz' *ruovttoiella*-Texten stammten 5 ½

---

<sup>2</sup> Wir folgen bei der Schreibung der Namen Lagercrantz (1929:8, 1938: 1204, 1959: 254). In Lagercrantz (1959: 192) werden die abweichenden Schreibungen Karl Karelsen und Pehr Ohlsen angeführt.

von Karl Karlsen und nur ein halber Text von Per Olsen. Auch Per Olsen selbst schätzte seine Kenntnisse so ein, als er die Äußerung *nam-o t<sup>H</sup>amma t<sup>H</sup>o·rola:ki ca·yuca:n·ɑš* „ich beherrsche die Geheimsprache [*ruovttogiella*] ein wenig“ (Lagercrantz 1959: 203) auf *ruovttogiella* von sich gab. Im Vergleich zu den Texten von Karl Karlsen ist Per Olsens Text strukturell deutlich einfacher aufgebaut, da er nur aus einfachen Phrasen besteht. Karl Karlsen lieferte hingegen längere, stilistisch komplexe Märchen und teilte sogar das Vaterunser auf *ruovttogiella* mit. Weiters berichtet Lagercrantz (1928: 4), „dass einige Leute, insbesondere alte[,] eine Art Geheimsprache anwenden mit dem Kaufmann NILS MATISSEN (*Mättj Nijlas*) und sonst untereinander, wenn sie von anderen nicht verstanden werden wollten“, und verweist in einer Randbemerkung (Lagercrantz 1928: 4) auf einen Informanten „M.O.Th.“, wohl Mathis Ole Thudesen aus Unjárga (Lagercrantz 1939: 1204).

Der Entstehungsgrund dieses LUDLINGS sowie seine genaueren geschichtlichen Hintergründe liegen im Unklaren. Möglicherweise entstand bei den Seesaami in Unjárga der Bedarf nach einem Idiom, welches für Außenstehende, in diesem Fall vermutlich des Nordsaamischen mächtige norwegische Kolonisten (die schon seit der Erbauung der Festung Vardøhus im 14. Jahrhundert in dieser Gegend präsent waren, siehe dazu Itkonen 1968: 44), unverständlich war, um sich vor Ausbeutung zu schützen.

## 2.2. Mechanismus der segmentalen Umstellung

In der seesaamischen Varietät von Unjárga bestehen unabgeleitete Wortstämme grundsätzlich aus zwei Silben, wobei sie die Struktur (C)(C)V(C).CV(C)(C)<sup>3</sup> annehmen; nur einige Pronominalstämme sowie Partikel und Konjunktionen sind einsilbig. Schon das Proto-Uralische hatte eine sehr ähnliche Silbenstruktur vom Typ (C)V(C).CV, unabgeleitete Wortstämme bestanden auch aus mindestens zwei Silben, einsilbig können nur Pronominalstämme rekonstruiert werden (zur Phonetik des Proto-Uralischen siehe Sammallahti 1979: 25; 1988: 480; Sz. Bakró-Nagy 1992: 14–16, 19). Anlautend sowie inlautend können Konsonantenverbindungen in der Varietät von Unjárga höchstens aus zwei Gliedern<sup>4</sup> bestehen, wobei Stämme mit Cluster im Anlaut sich immer als Lehnwörter erweisen (Sköld 1961: 72–73) und relativ selten sind<sup>5</sup>.

Grundsätzlich kann bei Zweisilbern die Inversionsregel als Syll<sub>1</sub>Syll<sub>2</sub> → Syll<sub>2</sub>Syll<sub>1</sub> zusammengefasst werden, wobei je nach Wortstruktur des Inputs unterschiedliche Transpositionsprozesse wirken. Dabei ist die lautliche, nicht die morphologische, Struktur bestimmend – Flexionsendungen werde in allen Wortklassen stets mitsamt der restlichen Silbe transponiert, wie bei MENSCH NomSg *oľm·yš* → *mošsol<sup>L</sup>*, GenPl *ol·mmujt* → *mojtol<sup>L</sup>*, SAGEN Inf *rajja·<sup>Ht</sup>* → *ja<sup>Ht</sup>ttą*, 1SgPrs *rajā·m<sup>M</sup>* → *jamtą* oder WER *kij<sup>J</sup>* → *jā·γij<sup>J</sup>*, LocSg *keäst* → *stāγ<sup>e</sup>est*. In der folgenden Übersicht werden erst die Mechanismen für Zweisilber

<sup>3</sup> Hier bezeichnet V sowohl Monophthonge als auch Diphthonge, bei einfachem inlautendem C wird hier die Quantität nicht weiter bezeichnet, d.h. C kann in dieser Notation sowohl Q<sub>I</sub>, Q<sub>II</sub> als auch Q<sub>III</sub> repräsentieren.

<sup>4</sup> In den seesaamischen Varietäten inklusive Unjárga fand der sogenannte Klusilvorschlag bei inlautenden Nasalen, der in den nordsaamischen Inlandvarietäten innerhalb des indigenen Wortschatzes dreigliedrige Cluster produzierte (z.B. Ursaamisch \*čelmē > Nordsaamisch čalbmi ‘Auge’), nicht statt (Bergsland 1967: 44), dementsprechend finden sich in Unjárga außerhalb von Lehnwörtern keine dreigliedrigen Konsonantenverbindungen im Inlaut.

<sup>5</sup> In den Aufzeichnungen von Lagercrantz findet sich nur ein Beispiel eines Wortes mit anlautendem Cluster, VIELEN DANK *stort<sup>a</sup>q<sup>k</sup>* → *tarsto*, in den Mitteilungen von Karl Karlsen. Per Olsen gab auch ein Paradigma zu STUBE *stro<sup>o</sup>pp<sup>o</sup>* → *p<sup>o</sup>osto*, da aber einzelne Charakteristika von *ruovttogiella* im Idiolekt von Per Olsen fehlten, können aufgrund der spärlichen Datenlage keine sinnvollen Aussagen über die Transposition von Wörtern mit anlautendem Cluster gemacht werden.

(1–3), dann für Einsilber (4–5), und schließlich für Wörter mit 3 oder mehr Silben (6–7), vorgestellt.

Aspiration wird hingegen unabhängig von der Segmentfolge transponiert (siehe Lagercrantz 1928: 12–13). Präaspiration zwischen ungerader und gerader Silbe des normalsprachlichen Inputs wird zur Postaspiration<sup>6</sup> in *ruovttogiella*, wie in SCHLAFEN Inf  $no^H\hat{k}ka^Ht \rightarrow k^H\hat{a}tno$ . Die Postaspiration verhält sich analog und wird in *ruovttogiella* zur Präaspiration, zum Beispiel bei DANKE  $t^Ha^H\hat{k}k^{\hat{a}} \rightarrow k^H\hat{a}ta^Hk$ . Aspiration in anderen Positionen ist von diesem Prozess nicht betroffen, wie eta bei SAGEN Inf  $tajja^Ht \rightarrow ja^Httq$ .

(1a)  $C_1V_1(C_2).C_3V_2 \rightarrow C_3\hat{V}_2.C_1V_1(C_2)$ <sup>7</sup>

Dem ersten Typ liegt ein vokalisches auslautender Stamm im Input zugrunde, zusätzlich dazu ist Typ (1a) konsonantisch anlautend. Charakteristisch für die Outputs ist hier der überlange Vokal in der ersten Silbe (siehe Lagercrantz 1928: 10), welcher bei Per Olsen jedoch fehlt (Lagercrantz 1959: 192)<sup>8</sup>.

- ÜBER (Postp.)  $pirr^{\alpha} \rightarrow r\hat{a}B\hat{I}^{\theta}$  (K. K.)
- TEE GenSg  $t^H\hat{\epsilon}\cdot\hat{a}j^{\alpha} \rightarrow jatt^H\hat{e}$  (P. O.)

(1b)  $V_1(C_1).C_2V_2 \rightarrow C_2\hat{V}_2.V_1(C_1)$

Dieser Typ unterscheidet sich von (1a) durch den vokalischen Anlaut, wodurch im Output kein Konsonant zwischen den beiden Vokalen steht. Im Idiolekt von Karl Karlsen entsteht hier ein Hiatus<sup>10</sup>, bei Per Olsen hingegen ein stimmhafter syllabischer velarer Frikativ<sup>11</sup>:

- GREIS NomSg  $ajj\hat{a} \rightarrow j\hat{a}(aj)$  (K. K.)
- NEUN NomSg  $ow^wC^{\hat{e}} \rightarrow ce\gamma o$  (P. O.)

(2a)  $C_1V_1(C_2).C_3V_2C_4(C_5) \rightarrow C_3V_2C_4(C_5).C_1V_1(C_2)$

Bei diesem Typ hat der Input einen konsonantischen An- und Auslaut; die für den Typ (1) bezeichnende Vokallängung erfolgt hier nicht.

- BRINGEN 3SgPst  $v\hat{i}\cdot\hat{e}j\hat{a}j \rightarrow kajv\hat{i}e$
- VERBRENNEN 1SgPst  $po\cdot ltt\hat{i}m^M \rightarrow timPol$

(2b)  $V_1(C_1).C_2V_2C_3C_4 \rightarrow C_2V_2C_3.C_4V_1(C_1)$

Dieser Typ unterscheidet sich von (2a) im vokalischen Anlaut im Input. Hier ist die zweigliedrige Konsonantenverbindung im Auslaut obligatorisch, da Wörter sonst in den Typ (3) fallen würden.

- MENSCH ComSg  $ol\cdot mmujn^N \rightarrow mojnol^L$

(2c)  $V_1\bar{C}_1V_2\cdot?V_3 \rightarrow C_1V_2.V_1\cdot C_1?$

Dieser Sondertyp tritt ausschließlich bei den affirmativen Formen des Negationsverbes auf (siehe Lagercrantz 1929: 204). Hier wird ein dreisilbiger Input auf zwei Silben reduziert. Dabei wird das erste Silbenpaar vertauscht, die Geminata zwischen erster und zweiter Silbe des Inputs wird aufgebrochen, wodurch vor dem ersten und nach dem

<sup>6</sup> Postaspiration tritt in jüngeren Lehnwörtern skandinavischen Ursprungs bei anlautenden Plosiven auf.

<sup>7</sup> In finnougrischer Transkription bezeichnet ein Zirkumflex <^> Überlänge.

<sup>8</sup> In den von Per Olsen mitgeteilten Phrasen (Lagercrantz 1959: 203) findet sich nur ein Gegenbeispiel hierzu, KOMMEN  $P\hat{u}\hat{a}^Httq \rightarrow t^H\hat{a}P\hat{u}\hat{a}$ .

<sup>9</sup> Für alle Korpus- und Textbelege s. Abschnitt „Korpus- und Textbelege“. Die *ruovttogiella*-Belege folgen stets der Schreibung von Lagercrantz (1928, 1959). Zu seiner Transkription siehe die Erläuterung in seinem Wörterbuch (1939: 1214–1236), zur finnougrischen Transkription im Allgemeinen Setälä (1901) sowie Sammallahti (1998: 173–176). Die hier angeführten Angaben stammen – sofern nicht anders angemerkt – von Karl Karlsen.

<sup>10</sup> In finnougrischen Transkription wird ein Hiatus mit einer tiefgestellten Klammer  $\downarrow$  dargestellt.

<sup>11</sup> In der Transkription von Lagercrantz  $\gamma$ .

zweiten Vokal des Outputs derselbe Konsonant erscheint. Der Vokal  $q$  der dritten Silbe des Inputs im Output apokopiert, im Auslaut des Outputs steht stets ein Glottisverschlusslaut.

- NEG (Aff) 1Sg  $immq\cdot\text{?}q \rightarrow ma(i\cdot m\text{?}$
- NEG (Aff) 3Sg  $ijjq\cdot\text{?}q \rightarrow ja(i\cdot j\text{?}$

(3)  $V_1(C_1).C_2V_2C_3 \rightarrow C_2V_2\bar{C}_3V_1(C_1)$

Typ (3) kennzeichnet sich im Input durch einen Vokal im Anlaut sowie durch einen einzigen Konsonanten im Auslaut. Bei diesem Typ ist der intervokalische Konsonant des Outputs stets lang.

- AMEN  $\hat{a}mjn \rightarrow minna$
- LEBEN Inf  $orro\cdot^Ht \rightarrow ro^Htto^H$

(4)  $(C_1)V_1C_2 \rightarrow C_2\hat{a}(C_1)V_1$

Bei konsonantisch auslautenden Einsilbern entsteht im Output eine prothetische Silbe, die aus dem kopierten Auslautkonsonant des Inputs sowie dem Füllvokal  $\hat{a}$  besteht.

- ICH NomSg  $mon^N \rightarrow n\hat{a}mon^N$
- NEG 3Sg  $ij \rightarrow j\hat{a}(ij)$

Wenn der Einsilber im Input auf ein präaspiertes Segment auslautet, wird im Output der reduplizierte Auslautkonsonant vor dem prothetischen  $\hat{a}$  postaspiert.

- DIESES  $t\alpha^Ht \rightarrow t^H\hat{a}\delta\alpha^Ht$

Ähnlich wie bei Typ (1) erscheint bei Per Olsen hier stets ein Kurzvokal (ICH  $nam\cdot o$ ), aber da vor allem Lagercrantz (1928: 10) auch bei Mathis Ole Thudesen einen überlangen Füllvokal dokumentiert (ICH  $n\hat{a}mo(n)$ ), kann man das als Eigenheit seines Idiolekts annehmen.

(5)  $C_1V_1 \rightarrow \delta\acute{e}C_1V_1$

An vokalisches auslautenden Einsilbern kommt es, im Gegensatz zu konsonantisch auslautenden, zu keiner Umstellung, sondern zu einer Präfigierung mit der Silbe  $\delta\acute{e}$ -, die etymologisch auf die Diskurspartikel *de* zurück geht (vgl. Lagercrantz 1928: 11). Eine Realisierung dieser mit stimmhaften dentalem Frikativ nach Vokalen ist typisch; offenbar wurde die *ruovttogiella*-Form  $\delta\acute{e}je$  'und dann' ( $\leftarrow j\epsilon\delta\acute{e} < ja$ , 'und' +  $t\acute{e}$ , Lagercrantz 1928: 11; 1959: 199) Basis einer analogischen Ausweitung auf andere Einsilber.

- WENN  $ko \rightarrow \delta\acute{e}go$
- SEIN 3SgPrs  $le\epsilon \rightarrow \delta\acute{e}l^e\epsilon$

(6a) Stämme mit einer ungeraden Silbenanzahl (3+) mit konsonantischem Auslaut

Diese verhalten sich wie eine Kombination aus einem oder mehreren zweisilbigen und einem einsilbigen Stamm, d. h. Silbenpaare werden nach den Typen (1)–(3) transponiert, die letzte ungerade Silbe jedoch wie Einsilber (4) und untergeht der Umwandlung  $C_1V_1C_2 \rightarrow C_2\hat{a}C_1V_1C_2$ .

- AUFSCHREIEN 3SgPst  $p\acute{q}\check{r}kq\cdot dij \rightarrow k\hat{a}BqR\cdot j\hat{a}dij^j$

Lagercrantz (1928: 5; 1959) merkt an, dass bei diesem Typ im Output die Silbenpaare wie eigenständige Wörter klingen, und markiert die Hauptbetonung auf der ersten Silbe mit einer starken Nebenbetonung auf der dritten Silbe. Typisch für die Varietät von Unjárga ist, dass wortauslautende Sonoranten in vorsichtiger Rede halbstimmhaft werden. Im Output des Lemmas AUFSCHREIEN verlieren auch die Sonoranten, die sich im Auslaut eines Silbenpaars befinden, ihre Stimmhaftigkeit<sup>12</sup>. Damit erhält in *ruovttogiella* jedes Silbenpaar im Output die phonetischen und prosaischen Eigenschaften eines eigenständigen normalsprachlichen Wortes.

<sup>12</sup> In finnougrischer Transkription wird der Verlust von Stimmhaftigkeit durch Kapitalchen dargestellt.

(6b) Stämme mit einer ungeraden Silbenanzahl (3+) mit vokalischem Auslaut

Die grundlegenden Mechanismen und Prozesse gestalten sich hier analog zu (6a), jedoch unterliegt die letzte Silbe dem Prozess  $C_1V_1 \rightarrow C_1\hat{C}_1V_1$ , mit einer Längung des intervokalisches Konsonanten wie bei Typ (3).

- KOMMEN 3DuPst  $\rho\hat{o}\delta ijka \rightarrow \delta i \cdot j\rho k\hat{a}:gka$

(7) Stämme mit einer geraden Silbenzahl (4+)

Bei diesem Typ werden die jeweiligen Silbenpaare nach den Typen (1)–(3) transponiert. Jedes Silbenpaar im Output erhält die unter (6a) besprochenen prosodischen Merkmale, womit jedes Silbenpaar akustisch wie ein eigenständiges Wort beschaffen ist.

- MENSCH Abess  $o \cdot l \cdot mm\check{y}t^H\alpha:\check{\gamma}^\alpha \rightarrow m\hat{o} \cdot olmk\hat{a}:t^H\alpha$
- NJUKČAVÁHKI [Toponym] IllSg  $\acute{n}uw \cdot w\check{\acute{c}}^\alpha v\check{q}^Hkkqj \rightarrow \acute{c}\hat{a}\acute{n}uw^w \cdot k^H\acute{a}jv\check{q}$

### 2.3. Die „Mini-Phonotaktik“ und Prosodie von *ruovttogiella*

In *ruovttogiella* erscheinen gewisse Laute in normalsprachlich blockierten Positionen. Zwei Phoneme, der stimmhafte dentale Frikativ / $\delta$ / und der stimmhafte velare Nasal / $\eta$ /, kommen normalsprachlich nicht im Anlaut vor, können in *ruovttogiella* jedoch durch eine Transposition in den Anlaut rücken:

- RIFF NomSg  $\rho o \cdot a\delta\delta^\nu \rightarrow \delta\hat{o}\rho^\circ a$
- GEIST IllSg  $vuj \cdot \eta\eta ij \rightarrow \eta ijvuj$

Anders verhält sich der stimmhafte velare Frikativ  $\gamma$ , der keinen phonemischen Status hat und nur intervokalisch als schwache Stufe von präaspiriertem / $k$ / erscheint. Dieser Laut wird in der Transposition mit einem allophonischen  $k$  ersetzt.

- ZEHN Ord  $loyq \cdot \tau \rightarrow katlo$

Somit liefert *ruovttogiella* Evidenz für den phonemischen Status der transponierten Laute / $\delta$ / und / $\eta$ /, sowie den fehlenden phonemischen Status von [ $\gamma$ ], welches in der Transposition mit einem Allophon ersetzt wird.

*Ruovttogiella* zeigt keine Abweichung von der normalsprachlichen Prosodie, die Betonungsverhältnisse des Inputs werden beibehalten, wie oben zum Typ (6a) erläutert. Die affirmativen Formen des Negationsverbs, unter Typ (2c) besprochen, sind schon normalsprachlich eine Sonderfall: hier fällt sowohl normalsprachlich als auch in *ruovttogiella* die Betonung auf die zweite Silbe.

## 3. Šatrovački

### 3.1. Historischer und soziolinguistischer Hintergrund

*Šatrovački* ist ein mittelsüdslawisches LUDLING, dessen Entstehung wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Stadtsoziolekten des ehemaligen Jugoslawiens steht (Hinrichs 2009: 2175–2176). Es ist in allen urbanen Gebieten, in denen Serbokroatisch gesprochen wurde, verbreitet (Ćosić 2004: 14) und damit de facto *neuštokavisch*<sup>13</sup> basiert (Rizzolo 2007: 2–3).

<sup>13</sup> *Neuštokavisch* ist hier als wertneutraler Begriff gewählt, der diejenige mittelsüdslawische Dialektgruppe bezeichnet, auf deren Basis die (post-)serbokroatische(n) Standardsprache(n) ausgebaut wurden. Die für den vorliegenden Beitrag verwendeten Korpusdaten in Rizzolo 2004, 2006, 2007 weisen einen *ekavischen* Lautstand auf, haben also den für Serbien erwarteten Jat-Reflex  $\check{e} > e$ . Die *šatrovački*-Inversionen sind allerdings nicht an diesen Lautstand gebunden. Da sich die Silbenstrukturen aller štokavischer Varietäten größtenteils überschneiden, ist durchaus auch mit ijekavischem *šatrovački* auf entsprechendem Gebiet zu rechnen.

Historisch im soziolinguistischen Milieu der Stadtkriminalität verwurzelt (Kubiček 2021: 77), inkorporiert *šatrovački* lexikalisches Material aus dem Gauner-Argot und den Romanes-Varietäten des mittleren Balkanraumes (Uhlik 1954). Mit letzteren scheint auch der Name des LUDLINGS zusammenhängen, dessen Etymologie wohl auf das Romanes-Wort *šatra* 'Zelt' (ROMLEX 2000: s.v. *Zelt*) zurückzugehen scheint<sup>14</sup>.

Die strukturellen Beobachtungen aus dem vorliegenden Beitrag basieren auf dem von Olivier Rizzolo elizitierten und in Rizzolo 2004, 2006, 2007 publizierten Korpus, das die 1990er- und 2000er-Jahre abdeckt<sup>15</sup>.

### 3.2. Mechanismus der segmentalen Umstellung

Die Mechanismen, die aus *normalsprachlich*-neuštokavischen Inputs *šatrovački*-Outputs produzieren, haben die vergleichbar einfache mittelsüdslawische Silbenstruktur zum Ausgang. Das frühmittelalterliche Urslawische kannte nur offene Silben (zur phonologischen Struktur des Urslawischen s. Holzer 2020: 49–94 und Holzer 2003), das moderne Neuštokavische toleriert hingegen phonologische Wörter vom Typ CCVC.CCVCC, wobei das aus den Segmenten *\*ɔr* und *\*br* entstandene *r* am Silbengipfel stehen darf (zu den gemeinslawischen und einzelsprachlich-neuštokavischen Lautwandeln s. Holzer 2007, 2003, 2020).

Zweisilbige Inputs werden im Grundsatz nach der Inversionsregel  $Syll_1Syll_2 \rightarrow Syll_2Syll_1$  verarbeitet. Im einfachsten Fall geschieht die Transformation also mittels der Umstellung  $C_1V_1.C_2V_2 \rightarrow C_2V_2.C_1V_1$ .<sup>16</sup> Bei einem Cluster im Anlaut von  $Syll_1$  oder  $Syll_2$  oder einem Fall von  $-C\#$  in  $Syll_2$  vollzieht sich die Inversion entlang der erwarteten Silbengrenzen:

- GETRÄNK *piće* → *čepi*
- HEIß *vruće* → *čevru*
- JUNGKATZE *mače* → *čema*
- CAFÉ *kafić* → *fička*

Wenn das umzusegmentierende phonologische Wort eine interne Coda aufweist – also den Fall, in dem z.B. in  $C_1V_1C_2.C_3V_2$  die Sonorität zwischen  $C_2$  und  $C_3$  nicht ansteigt – rückt diese interne Coda an den Beginn des Outputs, die ursprüngliche Segmentierung des phonologischen Wortes wird durch diesen Prozess nach dem Muster  $C_1V_1C_2.C_3V_2 \rightarrow C_2C_3V_2.C_1V_1$  aufgegeben:

- BALL *lopta* → *ptalo*
- MERCEDES [Slang] *mečka* → *čkame*

Für das von Rizzolo (2006: 269) angeführte Beispiel KALT *hladno* → *dnohla* ist es nicht notwendig, eine interne Coda anzunehmen: Es genügt  $C_3$  und  $C_4$  als anlautendes Cluster von  $Syll_2$  zu verstehen, da man zwischen /d/ und /n/ von steigender Sonorität ausgehen kann.

Trisyllabische Inputs werden grundsätzlich nach der Inversionsregel  $Syll_1Syll_2Syll_3 \rightarrow Syll_2Syll_3Syll_1$  transponiert, im einfachsten Fall also  $C_1V_1.C_2V_2.C_3V_3 \rightarrow C_2V_2.C_3V_3.C_1V_1$ :

- ZIGARETTE Pl *cigare* → *gareci*
- RAUCHEN *pušenje* → *šenjepu*
- SNEAKER Pl *patike* → *tikepa*
- ANFANG *početak* → *četakpo*

<sup>14</sup> Möglicherweise liegt hier eine Assoziation der „Zeltsprache“ als Sprachform der nomadisierenden Gauner vor. Hinrichs (2009: 2175) lehnt diese Erklärung allerdings als „volksetymologisch, bzw. projektiv“ ab und geht von einem umgebildeten Turzismus aus. Bei Kubiček (2021: 80) und Ćosić (2004: 14) finden sich noch weitere Erklärungsversuche.

<sup>15</sup> Neben diesem elizitierten Korpus findet sich zu den mittelsüdslawischen Jargons auch lexikographische Literatur, siehe Sabljak 1981, 2001 sowie die Anmerkungen in Fałowski 2013: 97. Für die Aufarbeitung der Forschungsgeschichte zu mittelsüdslawischen Soziolekten s. Hinrichs 2009.

<sup>16</sup> Alle hier aufgeschlüsselten Inversionsregeln basieren auf den Beobachtungen in Rizzolo 2007: 2–6 sowie Rizzolo 2006: 266–276.

Einsilbige Inputs, die konsonantisch auslauten, werden in *šatrovački* zu zweisilbigen Outputs transponiert, wobei ein ə den neuentstehenden Silbenkern bildet: C<sub>1</sub>(C<sub>2</sub>)V<sub>1</sub>C<sub>3</sub>(C<sub>4</sub>) → C<sub>3</sub>(C<sub>4</sub>)əC<sub>1</sub>(C<sub>2</sub>)V<sub>1</sub>. Bei Diphthongen im Silbenkern ist stattdessen eine *i*-Epenthese zu beobachten:

- BROT *hleb* → *bəhle*
- STADT *grad* → *dəgra*
- WIEN *Beč* → *čəbe*
- JOINT *džojnt* → *jintdžo*

Bei einsilbigen Inputs vom Typ *-r#* entsteht nach der Inversion ein *#r̥-* anstelle eines erwarteten Segments *#rə-*:

- LANGEWEILE [Slang] *smor* → *r̥smo*
- DING *stvar* → *r̥stva*

Um das Auftreten des unerwarteten ə zu erklären, schlägt Rizzolo (2007: 4–7) drei Lösungsansätze vor: Unter Zuhilfenahme einer lexikalistischen Hypothese könnte argumentiert werden, dass jedes konsonantisch auslautende neuštokavische Wort in phonologischer Repräsentation unterliegend auf unrealisiertes *-ə#* auslaute, welches nach dem Inversionsprozess regelmäßig auftauche. „However this solution is rather unlikely since schwa cannot be present in the lexicon: it does not exist as a S-C phoneme“ (Rizzolo 2007: 5). Es könnte dieses ə allerdings auch als unzulässige Anlautcluster tilgender epenthetischer Vokal analysiert werden: Durch diese „epenthetic solution“ (Rizzolo 2007: 5) würden also, nachdem der konsonantische Auslaut des einsilbigen Inputs transponiert wurde, nicht im neuštokavischen phonologischen System verankerte Cluster entschärft. Tatsächlich wäre im Fall von WIEN *Beč* → *čəbe* ein *\*#čb-* *normalsprachlich* unzulässig – ähnliches gilt für mögliche Cluster *\*#tcv-* und *\*#bhl-*. Die Behandlung des neuentstehenden Vokals als clustertilgende ə-Epenthese erkläre allerdings weder, warum er immer auf einen transponierten, im *normalsprachlichen* Input ursprünglich im Auslaut stehenden Konsonanten folgen muss (warum also z.B. aus *Beč* kein *\*#əčbe* entstehen könne), noch sein Auftreten in konsonantischen Umgebungen, die eigentlich als Cluster toleriert werden könnten (z.B. in HUND *pas* → *səpa* – *#sp-* wäre zulässig) (Rizzolo 2007: 6).

Die zweisilbigen Outputs erklärt Rizzolo mithilfe des theoretischen Frameworks der Rektionsphonologie:

Government Phonology (e.g. Kaye 1990) holds that consonant-final words actually end in an empty nucleus [Final Empty Nucleus, *FEN*; *Anm. d. Aut.*]. This nucleus can remain mute when occurring in word-final position, it is licensed to do so. But once it finds itself in a morpheme-internal situation it cannot remain mute gratuitously, it has to be taken care of: in the case at hand, through the vocalization of the empty nucleus. (Rizzolo 2007: 6–7)

Folgt man Kaye (1990: 313), sei der segmentale Ausdruck eines *Empty Nucleus*, so in einem Sprachsystem der Parameter seiner Vokalisierung verankert sei, ein ə.

Doch auch ohne *FEN* annehmen zu müssen, liegt die Struktur der in *šatrovački* produzierten zweisilbigen Outputs auf der Hand: Ein LUDLING dessen zugrundeliegender Mechanismus auf syllabischer Inversion basiert, muss eine zweisilbige Mindestoutputgröße vorsehen, da sonst keine syllabische Inversion stattfinden kann. Das Einfügen des neuen Silbenkerns nach dem transponierten, nun anlautenden Konsonanten, könnte damit zusammenhängen, dass im Output die neuštokavisch (und damit letztlich auch in *šatrovački*) verankerte übliche Silbenstruktur vom Typ CV.CV reproduziert wird. Da im neuštokavischen Deklinationsparadigma *-a*, *-e*, *-i*, *-o* und *-u* als Flexionsendungen vorhanden sind, könnte das Auftreten des eigentlich nicht phonemischen ə im neuen Silbenkern auch mit der Vermeidung von ansonsten unausweichlichen Ambiguitäten in den LUDLING-Outputs erklärt werden. Nähmen wir

anstatt  $\text{ə}$  den phonemischen Laut  $a$  im neuen Silbenkern an, wäre die Inversion BROT Nom *hleb* → \**bahle* homophon zu einem konjizierten Output BROT Gen *hleba* → *bahle*.

Neben einer Mini-Grammatik hat *šatrovački* also auch eine Mini-Phonotaktik: Das Minimalpaar BROT Nom *hleb* → *bahle* – BROT Gen *hleba* → *bahle* zeigt, dass im LUDLING  $\text{ə}$  (entgegen der Standardsprache) phonemisch ist. Rizzolo (2007: 12) weist weiters darauf hin, dass Outputs regelmäßig Cluster aufweisen, die im Neuštokavischen nicht verankert oder nicht mehr synchron zu beobachten sind: Hierzu gehört #*ksl*- in ASCHENBECHER [Slang] *piksla* → *kslapi* oder #*vn*- in SCHEIßE *govno* → *vnogo*.<sup>17</sup>

Die dieser Übersicht zugrundeliegenden Korpusdaten ermöglichen keine Analyse der Akzentuierung von *šatrovački*-Wörtern. Ćosić (2004: 16) hält allerdings fest, dass diese im gesamten mittelsüdslawischen Dialektgebiet erstbetont seien und der Vokal in kurzer Quantität vorliege. Die Intonation sei in Belgrad steigend, in Sarajevo liege ein fallendes Tonem vor.

Diese Intonationsunterschiede könnten auch auf Akzentuierungssubstrate zurückgehen, die im neuštokavischen Raum vorliegen.

Die Frage, ob die morphologische Struktur ein Primat über die phonologische Struktur hat, ist nicht abschließend zu beantworten. Korpusdaten belegen Flexion und Konjugation sowohl vor der Inversion, wie in FOTO Pl *fotk-e* → *tkefo*, RAUCHEN 1SgPrs *puši-m* → *šimpu*, als auch nach der Inversion, wie in STINKEN 1SgPrs *zdiba-š* → *bazdi-š*, SEHEN 1SgPrs *vidi-m* → *divi-m* (Rizzolo 2007: 3). Darüber hinaus lassen sich, wie Rizzolo (2007: 3) feststellt, auch fossilisierte flektierte Formen beobachten: KAFFEE Nom *kafa* → *fuka* ← KAFFEE Akk *kaf-u*, MLADA [Name < *Mladen*] Nom *Mlada* → *Đomla* ← MLADA Vok *Mlad-o*. Die morphologische Struktur von *šatrovački* bedarf also noch weiterer Forschung.

#### 4. Fazit

*Ruovttoiella* und *šatrovački* sind zwei LUDLINGS in denen die segmentale Umstellung mit der Kategorie „Silbe“ zusammenhängt. Die Inversionsmechanismen unterscheiden sich allerdings: Während in *ruovttoiella* ein Primat der phonologischen über die morphologische Struktur zu beobachten ist, lässt sich im Fall von *šatrovački* keine eindeutige Aussage hierüber treffen. In beiden Varietäten liegt eine zweisilbige Mindestoutputgröße vor – diese Tendenz scheint sich auch sprachübergreifend bei anderen auf Silbeninversion basierenden LUDLINGS abzuzeichnen (Campbell 2020: 5; Alidou 1997: 22). Bei einsilbigen Inputs tritt in *ruovttoiella* ein überlanges  $\hat{a}$  in der neuentstandenen Silbe auf und der Auslautkonsonant des Inputs wird als anlautender Konsonant des Outputs dupliziert, während in *šatrovački* sich ein hinzugefügtes  $\text{ə}$  beobachten lässt und der im Input auslautende Konsonant zum Anlaut des Outputs wird, das nun auf einen Vokal endet. Darüber hinaus unterscheiden sich die beiden Varietäten allerdings in der Frage, wie viele Silben der Output aufweisen darf: In *ruovttoiella* ist er immer gleichsilbig, *šatrovački* toleriert jedoch Dreisilber. Beide LUDLINGS haben eine eigene „Mini-Phonotaktik“, die sich von der normalsprachlichen unterscheidet: *šatrovački* kennt gegenüber dem Neuštokavischen ein weiteres Phonem und toleriert mehr anlautende Cluster, in *ruovttoiella* sind positionelle phonotaktische Einschränkungen für bestimmte Phoneme aufgehoben.

---

<sup>17</sup> Das von Rizzolo als inexistent kategorisierte Cluster \* $\#vk$  in SLAVKO [Name] *Slavko* → *Vkosla* ist wohl eher der Kategorie „the cluster doesn't exist anymore in synchrony“ (Rizzolo 2007: 12) zuzuordnen, vgl. neuštokavisches GESCHMACK *ukus* aus \**vkus* < \**včkusč*.

Die Beschreibung der Inversionsmechanismen von *ruovttoiella* und ihre Kontrastierung mit denjenigen von *šatrovački* ist ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit LUDLINGS, die bislang weniger im Zentrum wissenschaftlicher Aufmerksamkeit standen<sup>18</sup>.

## Korpus- und Textbelege

### Nordsaamisch:

Lagercrantz 1928: HAND (K.K.): 10

Lagercrantz 1939: NEUN (untransp.): 5, Nr. 31:4

Lagercrantz 1959: AMEN: 202, AUF SCHREIEN: 198, BRINGEN: 201, DANK: 202, DIESES: 194, DISKURSPARTIKEL: 198, GEIST: 202, GREIS: 199, HAND (P.O.): 193, HÜTTE: 197, ICH (K.K.): 193, ICH (P.O.): 203, KOMMEN (K.K.): 196, KOMMEN (P.O.): 203, KÖNNEN: 202, 203, LEBEN: 197, MENSCH: 195, NEG: 195, NJUKČAVÁHKI: 197, NEUN 194, RIFF: 193, SAGEN: 195, SCHLAFEN: 203, STEIN: 198, STUBE: 193, TEE (P.O.): 203, ÜBER: 197, VERBRENNEN: 199, VIELEN DANK: 202, WENN: 202, WER: 194, ZEHN 195

### Neuštokavisch:

Rizzolo 2004: ANFANG: 307

Rizzolo 2006: ASCHENBECHER [Slang]: 270, BALL: 270, FOTO: 270, MERCEDES [Slang]: 270, SCHEIßE: 270

Rizzolo 2007: BROT: 3, CAFÉ: 3, DING: 4, GETRÄNK: 2, HEIß: 3, JOINT: 4, JUNGKATZE: 3, KAFFEE: 3, LANGEWEILE [Slang]: 4, MŁAĐA: 3, RAUCHEN: 3, SEHEN: 3, SNEAKER: 3, STADT: 4, S TINKEN: 3, WIEN: 4, ZIGARETTE: 3

---

<sup>18</sup> Der vorliegende Beitrag ist als Einblick in zwei Varietäten zu verstehen, die neben anderen LUDLINGS existieren: Für das neuštokavische *utrovački* s. z.B. Rizzolo (2007), zu anderen mittelsüdslawischen LUDLINGS Hinrichs (2009). Für die saamische *hergiella* und *vergiella* s. Sammallahti 1998: 59; ähnliche Varietäten sind auch im Mordwinischen belegt (Jack Rueter, persönliche Korrespondenz).

## Bibliografie

- Alidou, Ousseina Dioula. 1997. *A phonological study of language games in six languages of Niger*. Doktorarbeit. Indiana University.
- Bagemihl, Bruce. 1989. The Crossing Constraint and 'Backwards Languages'. *Natural Language & Linguistic Theory* 7:4. 481–549. [doi.org/10.1007/BF00205156](https://doi.org/10.1007/BF00205156).
- Bergsland, Knut. 1967. Lapp Dialectal Groups and Problems of History. In *Lapps and Norsemen in olden times*, 32–53. Oslo: Universitetsforlaget.
- Campbell, Eric W. 2020. Probing phonological structure in play language: Speaking backwards in Zenzontepec Chatino. *Phonological Data and Analysis* 2:1. 1–21. [doi.org/10.3765/pda.v2art1.33](https://doi.org/10.3765/pda.v2art1.33).
- Ćosić 2004 = Павле Ћосић 2004. Правила жаргонске метатезе. *Језик данас* 8(19–20). 14–17.
- Eira, Inger Marie Gaup. 2003. *Giella vákkis vággái. Gáivuona dialeavtta suokkardallan* (Dieđut 2/2003). Guovdageaidnu: Sámi Instituhtta.
- Fałowski, Przemysław. 2013. Words of Romani origin in the Czech and Croatian languages. *Studia Linguistica Universitatis Jagellonicae Cracoviensis* 130:2. 95–115. [doi.org/10.4467/20834624SL.13.006.1137](https://doi.org/10.4467/20834624SL.13.006.1137).
- Henriksen, Marit B. 2007. Eliel Lagercrantz – sámegeiela dutki gii čálii giellaoahpa mearrasámegeiela vuodul. *Sámi dieđalaš áigečála* (1–2–2007). 64–84.
- Hinrichs, Uwe. 2009. Soziolekte (serbisch/kroatisch/bosnisch). In Sebastian Kempgen, Karl Gutschmidt, Tilman Berger & Peter Kosta (Hrsg.), *Die slavischen Sprachen: Ein internationales Handbuch zu ihrer Struktur, ihrer Geschichte und ihrer Erforschung* (Handbooks of linguistics and communication science 32.2), Halbband 2, 2171–2185. Berlin: De Gruyter Mouton. [doi.org/10.1515/9783110215472.2171](https://doi.org/10.1515/9783110215472.2171).
- Holzer, Georg. 2007. *Historische Grammatik des Kroatischen: Einleitung und Lautgeschichte der Standardsprache* (Schriften über Sprachen und Texte 9). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Holzer, Georg. 2020. *Untersuchungen zum Urslavischen: einleitende Kapitel, Lautlehre, Morphematik* (Schriften über Sprachen und Texte 13). Berlin: Peter Lang.
- Itkonen, Erkki. 1968. Zwei Andenken an die Zeit von Karelien und Haalogaland im Lappischen. In *Fenno-Ugrica. Juhlakirja Lauri Postin kuusikymmenvuotispäiväksi 17. 3. 1968* (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 145), 42–64. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Kaye, Jonathan. 1990. 'Coda' licensing. *Phonology* 7. 301–330.
- Kubiček, Andrej. 2021. Kriminalni argo (šatrovački) i pozajmljenice iz romskog jezika. *Zbornik instituta za kriminološka i sociološka istraživanja* XL:2–3. 77–90. [doi.org/10.47152/ziksi202123025](https://doi.org/10.47152/ziksi202123025).
- Lagercrantz, Eliel. 1928. Die Geheimsprache der Lappen. *Journal de la Société Finno-Ougrienne* XLII:2. 1–13.
- Lagercrantz, Eliel. 1929. *Sprachlehre des Nordlappischen nach den seelappischen Mundarten* (Oslo Etnografiske Museum, Bulletin 3). Oslo: Oslo Etnografiske Museum.
- Lagercrantz, Eliel. 1939. *Lappischer Wortschatz* (Lexica Societatis Fenno-Ugricae 6). Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Lagercrantz, Eliel. 1959. *Lappische Volksdichtung III. Seelappische Texte des Varangergebiets* (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 117). Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

- Laycock, Don. 1969. Sublanguages in Buin: Play, Poetry and Preservation. *Pacific Linguistics* A22. 1–23.
- Laycock, Don. 1972. Towards a Typology of Ludlings, or Play Languages. *Linguistic Communications: Working Papers of the Linguistic Society of Australia* 6. 61–113.
- Marković, Ivan. 2021. O hrvatskome šatrovačkome jeziku 1912. *Filologija: časopis Razreda za filološke znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti* 76. 145–174. [doi.org/10.21857/yppn4oc1vq9](https://doi.org/10.21857/yppn4oc1vq9).
- Rantanen, Timo, Harri Tolvanen, Meeli Roose, Jussi Ylikoski & Outi Vesakoski. 2022. Best practices for spatial language data harmonization, sharing and map creation—A case study of Uralic. *PLoS ONE* 17(6): e0269648. [doi.org/10.1371/journal.pone.0269648](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0269648).
- Rizzolo, Olivier. 2004. Šatrovački: la construction et l'exploitation d'un corpus de verlan serbo-croate. *Corpus* 3. 263–309. [doi.org/10.4000/corpus.237](https://doi.org/10.4000/corpus.237).
- Rizzolo, Olivier. 2006. The syllable is not a valid constituent: evidence from two Serbo-Croatian language games. In Ulyana Savchenko, Magda Goledzinowska & Richard Compton (Hrsg.), *Formal Approaches to Slavic Linguistics #15: The Toronto Meeting*, 264–281. Ann Arbor, MI: Michigan Slavic Publications.
- Rizzolo, Olivier. 2007. Utrovački and Šatrovački: description and theoretical perspectives of two Serbo-Croatian language games. In Hans-Werner Eroms, Ludwig M. Eichinger, Vilmos Agel & Peter Hellwig (Hrsg.), *Linguistic Investigations into Formal Description of Slavic Languages*, 27–40. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- ROMLEX 2000 = *Banatiski Gurbet Romani-German dictionary* (ROMLEX – the *Romani Lexicon Project*). [romani.uni-graz.at/romlex](http://romani.uni-graz.at/romlex).
- Sabljak, Tomislav. 1981. *Rječnik šatrovačkog govora*. Zagreb: Globus.
- Sabljak, Tomislav. 2001. *Rječnik hrvatskoga žargona* (Biblioteka Lexica 1). Zagreb: V.B.Z.
- Sammallahti, Pekka. 1979. Über die Laut- und Morphemstruktur der uralischen Grundsprache. *Finnisch-Ugrische Forschungen* 43. 22–66. [doi.org/10.33339/fuf.109825](https://doi.org/10.33339/fuf.109825).
- Sammallahti, Pekka. 1988. Historical Phonology of the Uralic Languages with Special Reference to Samoyed, Ugric, and Permian. In Denis Sinor (Hrsg.), *The Uralic Languages. Description, History and Foreign Influences*, 478–554. Leiden: Brill.
- Sammallahti, Pekka. 1998. *The Saami Languages. An Introduction*. Kárášjohka: Davvi Girji.
- Setälä, Emil Nestor. 1901. Über transskription der finnisch-ugrischen sprachen. Historik und vorschläge. *Finnisch-Ugrische Forschungen* (1). 15–52. [doi.org/10.33339/fuf.109825](https://doi.org/10.33339/fuf.109825).
- Sköld, Tryggve. 1961. *Die Kriterien der urnordischen Lehnwörter im Lappischen: I. Einleitende Kapitel anlautender Konsonantismus, Vokalismus der ersten Silbe, Band 1* (Skrifter utgivna av Institutionen för Nordiska Språk vid Uppsala Universitet 8). Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Sz. Bakró-Nagy, Marianne. 1992. *Proto-phonotactics: phonotactic investigation of the PU and PFU consonant system (on the basis of the Uralisches etymologisches Wörterbuch)* (Studia Uralica 5). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Uhlik, Rade. 1954. Ciganizmi u Šatrovačkom argou i u sličnim govorima. *Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajevu* 9. 5–31.

# Next time on

# DENKART

...

## Band II: 50 Jahre Finno-Ugristik in Wien

Ein halbes Jahrhundert Finno-Ugristik in Wien, und kein bisschen leise: im Sommer 2024 feierte unser Lehrstuhl sein 50-jähriges Bestehen mit einem zweitägigen Kongress, bei dem wir und unser internationales Forschungsnetzwerk unsere aktuellen Forschungsthematiken einerseits und andererseits die Geschichte unserer Abteilung präsentiert haben. Im assoziierten Band unserer Zeitschrift begrüßen wir Beiträge zu genau diesen Thematiken. Wir hoffen vor Allem auf wissenschaftshistorische Beiträge, die Aspekte der finno-ugrischen und vor allem hungarologischen Forschungsgeschichte in Wien nachhaltig dokumentieren und für zukünftige Generationen greifbar machen.

---

## Band III: Digitale Philologie

Digitale Philologie, digitale Geisteswissenschaften, Computerlinguistik: Dieser Band dreht sich um die Schnittstelle zwischen verschiedenen wissenschaftlichen Welten und begrüßt Beiträge, die über den Zaun blicken. Dabei ist es egal, von welcher Seite geblickt wird: Philologische Abhandlungen klassischer sprach- und literaturwissenschaftlicher Thematiken aus der Finno-Ugristik mithilfe quantitativ-empirischer Methoden sind ebenso willkommen wie computerlinguistische Beiträge mit Bezug auf die relevanten Sprachen und Literaturen. Die einzige Einschränkung ist, dass sich die Beiträge mit uralischen/finno-ugrischen Sprachen wie etwa dem Ungarischen, dem Finnischen, dem Estnischen oder dem Marischen, bzw. den assoziierten Literaturen, befassen müssen.

[denkart.univie.ac.at](http://denkart.univie.ac.at)