

Norbert Bachleitner / Ina Hein / Károly Kókai / Sandra Vlasta (Hg.)

Brüchige Texte, brüchige Identitäten

Vienna University Press



V&R

V&R Academic

Broken Narratives

Band 3

Herausgegeben von der
Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien

Die Bände dieser Reihe sind peer-reviewed.

Norbert Bachleitner / Ina Hein /
Károly Kókai / Sandra Vlasta (Hg.)

Brüchige Texte, brüchige Identitäten

Avantgardistisches und exophones Schreiben von
der klassischen Moderne bis zur Gegenwart

Mit 11 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press



universität
wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2366-3596

ISBN 978-3-8470-0813-2

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Vienna University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Dekanats der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, des Instituts für Ostasienwissenschaften und des Instituts für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Wien.

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.
Titelbild: „Untitled“, © Vera Shoeyb

Inhalt

Norbert Bachleitner / Ina Hein / Károly Kókai / Sandra Vlasta
Vorbemerkungen 7

Themenschwerpunkt 1: Kontinuitäten und Brüche in den mitteleuropäischen Avantgarden

Károly Kókai
Geschichten der ungarischen Avantgarden in Österreich. Eine
narratologische Analyse 15

Pál Deréky
Aktivismus, Dada, Proletkult und Konstruktivismus: Zerfall der
ungarischen Avantgarde-Erzählung in Wien 35

Dietmar Unterkofler
Sprache als Ding – Kunst als Fotografie: Zum Paradigmenwechsel des
Medialen in der jugoslawischen Neoavantgarde und Konzeptkunst 57

Norbert Bachleitner
Digital Literature: Continuation of or Rupture with the Avant-gardes? . . . 77

Zsuzsa Gáti
Digitales Erzählen – Kontinuität der Brüche? (Mit einigen Beispielen aus
der ungarischen digitalen Erzählkultur) 95

Themenschwerpunkt 2: Von Brüchen und Versuchen, diese zu überwinden: Literarische Schreibstrategien im Kontext von Migration

Mario Rossi

Risse und Kontinuität im literarischen Werdegang von Migrierenden:
Denotative und konnotative Wandlungen um die Ortschaft Uspallata in
drei Etappen von Juan Rodolfo Wilcocks Werk 115

Hannes Schweiger

Brüchige Biographien? Migrationserfahrungen in literarischen
Lebensgeschichten 145

Ina Hein / Sandra Vlasta

Brüche erzählen – exophones Schreiben bei Levy Hideo und Guo Xiaolu 163

Zu den AutorInnen 207

Vorbemerkungen

Brüche charakterisieren die Geschichte und Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts. Auch das konventionelle Erzählen ist ins Stocken gekommen, davon kündigt die Literaturgeschichte, ganz zu schweigen vom Zerbrechen der vielzitierten ‚großen‘ Erzählungen. Diese Phänomene wurden in einer im April 2013 an der Universität Wien abgehaltenen Konferenz unter dem Titel „Broken narratives“ thematisiert. Eine Sektion dieser Konferenz beschäftigte sich mit Brüchen, die durch die Avantgarde(n) hervorgerufen wurden, eine andere mit dem Phänomen der sogenannten Migrationsliteratur. Die Beiträge dieser beiden Sektionen finden sich in diesem Band versammelt.

Was umfasst der Begriff der „Broken narratives“? Man kann den „Bruch“ in der Wahrnehmung von Geschichte und kulturellen Hervorbringungen sowohl auf der Ebene der Mimesis wie auch jener der Poiesis verfolgen. Literatur und andere Künste bzw. Medien berichten von Erfahrungen des Einschnitts, der Wende, des Neuanfangs in Form von Revolutionen, Kriegen, Katastrophen, dem Zerfall und der Neuschöpfung von Identitäten, Nationen, Wissens- und Religionssystemen. Hier bestehen zweifellos Verbindungen zur seit zwei Jahrzehnten verbreiteten Traumaforschung. Innerhalb der Avantgarde ist etwa die Auflösung des homogenen Ich-Bewusstseins allgegenwärtig. Insbesondere sorgt die Erfahrung der Migration und des Lebens in einer a priori mehr oder weniger unbekanntem Zielkultur für Brüche auf vielen Ebenen, speziell aber in der Sprache und im kulturellen Wissen. Ob freiwillig oder erzwungen, das Verlassen der ‚Heimat‘ bewirkt Brüche in persönlichen Biografien wie auch im kollektiven Gedächtnis von Gemeinschaften. Das oft schmerzliche Erleben der Deplatzierung und der damit verbundenen notwendigen Neu-Positionierung setzt aber zugleich ein kulturell enorm produktives Potential frei. Es bewegt zum Schreiben, zur Reflexion und Vermittlung von kulturellen Differenzenerfahrungen.

Freilich ‚zerbrechen‘ in der Moderne und Avantgarde nicht nur die semantischen Tiefenstrukturen und die Kontinuität des Erzählens, sondern auch die Textoberflächen. In der klassischen Rhetorik galt der Stilbruch als Fehler, als zu vermeidender bzw. zu korrigierender Lapsus. Gleichzeitig wurden aber auch

seine Wirkungsmöglichkeiten erkannt, in der Rede, aber noch mehr in Literatur und Kunst. Unterbrechung von Kontinuität, abrupter Wechsel der Stilebene, das Nebeneinanderrücken von nicht zueinander Passendem kann einen Schock bei BetrachterInnen oder LeserInnen auslösen. Was in den frühen Montagen und Collagen noch als Provokation gewirkt hat, ist spätestens in der Postmoderne zum verbreiteten Phänomen und beinahe zur Regel geworden. In der digitalen Literatur beruht eine der bedeutendsten Subgattungen, der Hypertext, geradezu auf der ständigen Unterbrechung, die durch die Fragmentierung einzelner Textbausteine zustande kommt. Der Bruch ist hier in Form des Links, der speziell in der Literatur weniger ‚verbindet‘ als ‚trennt‘, zur allgegenwärtigen Konvention geworden.

„Broken narratives“ repräsentieren die Unterbrechungen von Kontinuität, sie bewirken aber auch Brüche. Die Avantgarde bricht stilistisch mit der Tradition, mit konventionellen Formen und Ausdrucksweisen; der Wechsel von bedrucktem Papier zu Bildschirmen und digitaler Programmierung verändert das Schreiben und Lesen in vielfacher Hinsicht. Autorinnen und Autoren mit ‚Migrationshintergrund‘ schreiben anders als ihre Kolleginnen und Kollegen, die sich in ihrer Heimatkultur bewegen und ihre Muttersprache verwenden. Brüche infolge von Migration erzeugen Hybridität und machen eindeutige Zuordnungen obsolet.

Die im hier vorliegenden Band versammelten Beiträge widmen sich den Panel-Themen *Kontinuität und Brüche in den mitteleuropäischen Avantgarden* und *Von Brüchen und Versuchen, diese zu überwinden: Literarische Schreibstrategien im Kontext von Migration* anhand von einzelnen Fallbeispielen. In den Texten des ersten Themenschwerpunkts geht es bei Károly Kókai und Pál Derék um die ungarische Avantgarde in Österreich, bei Dietmar Unterkofler um Jugoslawien und bei Norbert Bachleitner und Zsuzsa Gáti um die digitale Avantgarde. Somit umfasst der Betrachtungszeitraum die Perioden der klassischen Avantgarde, der Neoavantgarde und die Avantgarde unserer Gegenwart. Insgesamt ist hier der Fokus auf Mitteleuropa gelegt, wobei dieser Raum mit der digitalen Avantgarde als virtueller erscheint und somit seine geographische Abgrenzung in Frage gestellt wird. Eine zweite Grenzüberschreitung ist durch die Perspektive der Migration gegeben – was ein verbindendes Element zum zweiten Teil dieses Bandes ist. So war die ungarische Avantgarde in Österreich – das Thema von Kókais und Derékys Aufsatz – ja eine Kunstbewegung von Migranten. Ein weiteres verbindendes Element ist die Diskussion von Medialität – in Unterkoflers Beitrag explizit, indem er sich einem medialen Paradigmenwechsel widmet, bei den anderen Texten implizit, indem es um spezifische Medien geht, deren erzähltheoretische Analyse das zentrale Anliegen der einzelnen Aufsätze ist.

Károly Kókai diskutiert in seinem Beitrag „Geschichten der ungarischen Avantgarden in Österreich. Eine narratologische Analyse“ vier Textausschnitte.

Zwei stammen von den Avantgardisten selbst, zwei aus wissenschaftlichen Abhandlungen über die Avantgarde. Es handelt sich hier also um autobiographische und Sachtexte, die mit dem methodologischen Apparat bzw. vor dem Theoriehintergrund der Narratologie untersucht werden. Aus dieser Analyse versucht Kókai nicht nur Aufschlüsse über die besprochene Avantgarde, sondern auch über die Narratologie als Methode und als Theorie zu erhalten.

Pál Deréky widmet seinen Aufsatz mit dem Titel „Aktivismus, Dada, Proletkult und Konstruktivismus: Zerfall der ungarischen Avantgarde-Erzählung in Wien“ dem zentralen Thema dieser Buchreihe, den Broken Narratives, während es in den anderen Beiträgen dieses Themenschwerpunkts nicht nur um Brüche, sondern (auch) um Kontinuitäten geht. Sein Text besteht aus zwei Teilen: Der einführende Teil des Aufsatzes stellt den Kontext her, aus dem heraus der 1922 in einer Wiener Zeitschrift erschienene, stilistisch dem Dada zuzuordnende Text *Erstes Treffen der Wahnsinnigen in einer Sammelkiste für Straßenmist* verständlich gemacht werden kann. Dieser ist im zweiten Teil in deutscher Übersetzung abgedruckt.

Dietmar Unterkoflers Text „Sprache als Ding – Kunst als Fotografie: Zum Paradigmenwechsel des Medialen in der jugoslawischen Neoavantgarde und Konzeptkunst“ konzentriert sich auf das Jugoslawien der 1960er und 1970er Jahre, also auf ein Land, das mit seiner nationalen Vielfalt als exemplarisch für Mitteleuropa gelten kann. Was sich hier an Neoavantgarde entfaltete, ist nicht nur in ihrer Pluralität, sondern auch in ihrer Radikalität, ästhetischen Qualitäten sowie gesellschaftlicher, politischer und kultureller Bedeutung hervorragend. Die jugoslawische Neoavantgarde bietet als Laboratorium der Erneuerung ideale Möglichkeiten der Analyse an, aus dem Unterkofler die Bruchstellen in der Entwicklung der Dichtung und der Fotografie als beispielhaft auswählt.

Norbert Bachleitner zeichnet in „Digital Literature: Continuation of or Rupture with the Avant-gardes?“ die Geschichte der digitalen Literatur seit den 1980er Jahren nach, mit Hinweisen zu ihrer Vorgeschichte im 20. Jahrhundert in der analogen experimentellen Literatur. Er gibt damit nicht allein eine Antwort auf die im Titel des Aufsatzes gestellte Frage, sondern weist im Detail und systematisch die Verbindungen zwischen den beiden nach und demonstriert damit die Kontinuität über den medialen Bruch hinweg. Der Nachweis der Ursprünge der digitalen Literatur in der analogen heißt selbstverständlich nicht, dass die Innovationen der ersteren außer Acht gelassen werden. Der zweite Teil des Aufsatzes von Bachleitner widmet sich einigen diesbezüglichen Beispielen.

Zsuzsa Gátis „Digitales Erzählen – Kontinuität der Brüche? (Mit einigen Beispielen aus der ungarischen digitalen Erzählkultur)“ wendet sich nach Bachleitners allgemeiner Darstellung einem enger abgesteckten Bereich zu und vertieft so die im vorangehenden Aufsatz gewonnenen Einsichten weiter. Ihre Beispiele aus der ungarischen Literatur kehren auch zu der Perspektive von

Kókai und Deréky zurück, die ebenfalls anhand von Übersetzungen aus dem Ungarischen auf die kulturellen Wechselbeziehungen in Mitteleuropa verweisen. Gátis Ausführungen etwa zum Spiel oder zur Komplexität des Autor-Leser-Verhältnisses eröffnen zugleich Möglichkeiten des Neu-Denkens der Narratologie im ‚digitalen Zeitalter‘. Am Ende ihres Beitrags widmet sie sich Überlegungen zur Bedeutung der Avantgarde unter den Bedingungen der permanenten Veränderung und rundet damit den ersten Themenschwerpunkt ab.

Die Beiträge zum zweiten Schwerpunkt *Von Brüchen und Versuchen, diese zu überwinden: Literarische Schreibstrategien im Kontext von Migration* analysieren die literarische Bearbeitung von Migrationserfahrungen im 20. und 21. Jahrhundert, wobei Texten exophoner AutorInnen, das heißt SchriftstellerInnen, die nicht bzw. nicht ausschließlich in ihrer Erstsprache schreiben, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Bei der Untersuchung von literarischen Schilderungen modellhafter Situationen und signifikanter Migrationstopoi (wie z. B. die intensive Auseinandersetzung mit Sprache) wird u. a. gefragt, ob die Migrationserfahrung in den Texten tatsächlich als Bruch begriffen und thematisiert wird: Stehen Diskontinuitäten im Vordergrund – oder wird die Erfahrung der Migration Ausgangspunkt zur Schaffung von etwas Neuem, positiv Erfahrbarem? Außerdem wird untersucht, inwiefern die Entwürfe neuer, komplexer und teilweise fragmentierter Identitäten einhergehen mit der Erprobung experimenteller Erzählstrategien – wie z. B. einer nicht-linearen Strukturierung von Zeit, Raum und Erzählperspektiven oder Mehrsprachigkeit.

Mario Rossi geht in seinem Beitrag „Risse und Kontinuität im literarischen Werdegang von Migrierenden: Denotative und konnotative Wandlungen um die Ortschaft Uspallata in drei Etappen von Juan Rodolfo Wilcocks Werk“ der Frage nach, wie sich Themen und literarische Formen im Werk des argentinisch-italienischen Schriftstellers Juan Rodolfo Wilcock, der von einem geografischen und sprachlichen Raum in einen anderen übersiedelte, zueinander verhalten. Er analysiert die Gewicht- und Sinnverschiebungen, die Kontinuitäten und Transformationen, die ein wiederkehrendes Motiv – der Ort Uspallata – in den Werken Wilcocks im Laufe seines literarischen Schaffens in verschiedenen Sprachen und Gattungen durchlaufen hat. Dabei untersucht Rossi die Dynamik zwischen Tiefen- und Oberflächenstrukturen in Gedichten aus dem Band *Persecución de las musas menores* (1945), in der Erzählung „Los donguis“ (1955) und in dem Briefroman *L'ingegnere* (1973) und zeigt, wie fruchtbar es sein kann, nicht nur nach Brüchen, sondern auch nach Kräuselungen, Rissen, Falten, Verwerfungen und deren Bewegungen in Texten zu suchen.

Im Mittelpunkt von Hannes Schweigers Beitrag „Brüchige Biographien? Migrationserfahrungen in literarischen Lebensgeschichten“ stehen die Romane *Spaltkopf* (2008) und *Die Erdfresserin* (2012) von Julya Rabinowich. Rabinowichs Texte sind gerade für die Auseinandersetzung mit der Frage nach den Brüchen in

Migrationsbiographien besonders aufschlussreiche Beispiele. In den hier behandelten Werken werden Lebensgeschichten erzählt, in denen jeweils das Ein- und Auswandern zu einem zentralen Moment wird. Mit Bezug auf die Biographieforschung fragt Schweiger, welche spezifische Bedeutung die Frage nach der Identität im Laufe eines Lebens gewinnt, wenn sprachliche, kulturelle oder politische Grenzen überschritten werden, und welche Implikationen das für die Darstellung einer Lebensgeschichte hat. Welche Bedeutung wird der Migrationserfahrung in den Lebensgeschichten beigemessen? Im Rahmen der konkreten Textanalyse interessiert Schweiger, ob die Protagonistinnen und Protagonisten die Migrationserfahrung als Bruch wahrnehmen. Wie gehen sie mit der Erfahrung des Bruchs um? Wie stellen sie Kontinuitäten her? Und: Welche Konsequenzen hat die Migrationserfahrung für die jeweiligen Identitätskonstruktionen? Hintergrund für Schweigers Analyse bilden Ansätze zu einer transnationalen Biographik, die in den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen haben.

Ina Hein und Sandra Vlasta vergleichen in ihrem Beitrag „Brüche erzählen – exophones Schreiben bei Levy Hideo und Guo Xiaolu“ zwei Texte exophoner AutorInnen: *Seijōki no kikoena heyā* (1992; in englischer Übersetzung 2012 erschienen als *A room where the star spangled banner cannot be heard*) des auf Japanisch schreibenden, U.S.-amerikanischen Schriftstellers Levy Hideo und *A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers* (2007) der auf Englisch schreibenden chinesischen Schriftstellerin Guo Xiaolu. Hein und Vlasta untersuchen das Thema des Erlernens der jeweiligen Fremdsprache, das in beiden Texten zentral ist; es wird neben der inhaltlichen auch jeweils auf der formalen und sprachlichen Ebene der Texte reflektiert. Die Auseinandersetzung mit Sprache ist außerdem eng verknüpft mit Fragen der (individuellen und kollektiven) Identität, die sich auch auf die außertextuelle Ebene erstreckt: So wird der Diskurs der Nationalliteratur von Levy und Guo hinterfragt, wenn nicht durchbrochen. Obwohl beide Texte eine gemeinsame Thematik haben, unterscheiden sie sich in anderer Hinsicht (inhaltlich, besonders aber stilistisch und formal) stark voneinander, wie Hein und Vlasta in ihrer gegenüberstellenden Analyse zeigen.

Am vorliegenden Band haben Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus ganz unterschiedlichen Arbeitsfeldern – wie der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Finno-Ugristik, der Romanistik, der Japanologie, der Germanistik und der Biographieforschung – mitgewirkt. Entsprechend unterschiedlich sind die hier vertretenen theoretischen Prämissen, methodischen Ansätze und Vorgehensweisen; ebenso folgen die einzelnen Beiträge teilweise unterschiedlichen fachlichen Konventionen. Die Autorinnen und Autoren sind selbst in sehr verschiedenen Sprachen ‚zuhausē, und für die – in ebenso vielen verschiedenen Sprachen verfassten – Literaturen, mit denen sie sich in den hier versammelten

Beiträgen beschäftigen, sind jeweils unterschiedliche Entstehungskontexte von Bedeutung. Es war zwar das Bestreben der Herausgeberinnen und Herausgeber, eine gewisse formale Einheitlichkeit herzustellen; jedoch wurde angesichts dieser (beabsichtigten) disziplinären Pluralität auch Spielraum für Individualität gewährt.

Trotz oder vielleicht gerade wegen der großen Diversität unter den Beteiligten haben sich, angestoßen durch die Konferenz „Broken narratives“ und die gemeinsame Arbeit an dieser Publikation, äußerst bereichernde Arbeitszusammenschlüsse in Forschung und Lehre ergeben. Unser Dank gilt daher dem Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien für die Initiative, über die üblichen Fachgrenzen hinaus gemeinsam über Brüche und Widersprüche, die in der Literatur verhandelt und sichtbar gemacht werden, zu arbeiten. Ferner möchten wir allen denjenigen danken, die zu der Realisierung dieses Bandes beigetragen haben: Allen Autorinnen und Autoren sowie unseren Kolleginnen und Kollegen, die wertvolle Rückmeldung zu den einzelnen Beiträgen gegeben haben.

Wien, im September 2017

**Themenschwerpunkt 1:
Kontinuitäten und Brüche in den mitteleuropäischen
Avantgarden**

Geschichten der ungarischen Avantgarden in Österreich. Eine narratologische Analyse

Die ungarische Avantgarde zeichnet sich dadurch aus, dass ein wesentlicher Teil ihrer Geschichte außerhalb Ungarns stattgefunden hat. Das gilt für das gesamte 20. Jahrhundert, also sowohl für die Periode der sogenannten klassischen Avantgarde als auch für die Periode der sogenannten Neoavantgarde. Beide fanden großteils im Ausland – in Jugoslawien und auch in Österreich – statt.

Es gab also mehrere Avantgarden in Österreich. Und über beide gibt es natürlich mehrere Geschichten, erzählt durch die Beteiligten und durch Kulturwissenschaftler, die das Phänomen zu rekonstruieren versuchen. Somit wäre klar, was der Titel dieses Aufsatzes meint: Es geht um verschiedene Geschichten von verschiedenen Avantgarden. Im Folgenden werden vier Textstellen angeführt, um diese Vielfalt zu illustrieren.

Die Erzähltexte

Die bekannteste Persönlichkeit der ungarischen Avantgarde hieß Lajos Kassák. Er befand sich – und mit ihm eine ganze Gruppe ungarischer Avantgardisten – in der ersten Hälfte der 1920er Jahre in der österreichischen Emigration. Zur Flucht waren sie gezwungen, weil sie an der ungarischen Räterepublik im Frühjahr und Sommer 1919 beteiligt waren und nach deren Niederschlagung die Verfolgung fürchteten. So wurde Kassák festgenommen und erst nach Intervention von außen durch Freunde und Familie freigelassen. Wegen der aufgeheizten Stimmung entschloss er sich zur Emigration. Die Erzählung, wie er nach Wien gelangt, ist in seinem autobiographischen Roman *Das Leben eines Menschen* im Buch VIII *Die Kommune* nachzulesen: Nachdem er aus der Untersuchungshaft entlassen worden war, sah er bald ein, dass es besser wäre, wenn er auch das Land verlassen würde, wie so viele andere Kommunisten vor ihm. Die Flucht war aber erst zu organisieren, weil er keine Reisepapiere besaß. So entschloss er sich, illegal, auf einem Boot versteckt, von Budapest nach Wien zu fahren.

Das Schiff fährt um sechs am Abend los, aber wir müssen schon um vier dort sein, damit ich unauffällig hinaufgelangen kann. Wir fahren mit dem Auto, nur mit Koronya. Das Mädchen saß direkt neben mir und redete über so beiläufige Dinge, als ob wir zu einem kleinen netten Ausflug aufbrechen würden. Ich war wohl eine schwere Last für den Kapitän, aber der Mann mit dem großen Schnurrbart und der roten Nase machte ein gleichgültiges Gesicht zu diesem Spiel. Er legte seinen rechten Arm um meine Schulter und spazierte so mit mir über den Anlegesteg. Ich sah für einen Moment, dass Koronya und Jolán am Ufer standen. Dann verdunkelte sich die Welt um mich. Der Kapitän schloss mich in einen großen Eisenkasten ein, der neben dem Schiffsschornstein stand. Ein nicht sehr bequemer Ort, vom Schornstein glühte die eine Seite beinahe, und nach einer Minute wollte ich mich schon ausstrecken. Ich sitze hier in einer Position wie vor Langem unter dem Herzen meiner Mutter. Ich ziehe meine Knie bis zum Kinn hinauf und die Hände strecke ich auch nicht weit vom Körper weg. Ich bin wohl schon sehr, sehr lange in dieser Stellung. Wir fahren noch immer nicht los. Dann pfeift die Maschine, am Ufer wird mit einer großen Glocke geläutet. Das Schiff schwankt nach links und rechts, als ob es auf der Stelle tanzen würde, dann spüre ich, dass wir losfahren. Es ist jetzt sechs, wenn nichts Besonderes vorfällt, sind wir morgen um vier nachmittags in Wien.¹

In Wien angekommen, organisierte Kassák die Avantgarde und gab insbesondere ihr sichtbarstes Zeichen, die Zeitschrift *Ma*, also „Heute“ oder „Gegenwart“, heraus. *Ma* war dabei nicht bloß Sprachrohr der ungarischen, sondern auch ein Forum der internationalen Avantgarde.

Die internationalen Verbindungen der ungarischen Avantgarde waren natürlich für die wissenschaftliche Forschung von großer Relevanz, ermöglichten sie es doch, die ungarische Literatur und Kunst in ihrem Umfeld zu verorten, so in einem 2003 in deutscher Übersetzung erschienenen Text der Kunsthistorikerin Krisztina Passuth.

Kassák baute im Lauf der Jahre – in erster Linie zwischen 1920 und 1923 – ein kompliziertes Beziehungsgeflecht mit von Ungarn bewohnten und mit nicht von Ungarn bewohnten Gebieten bzw. mit ungarischen und nicht ungarischen Blättern aus. All das erinnert an ein Netz, dem gerade die Mitte, Wien, fehlte. Für einen außenstehenden Beobachter ist es fast unmöglich, all die Fäden nachzuweisen, die von auswärts zur *Ma* und von der *Ma* in die Welt führten. Nach unserer Annahme ließ sich Kassák bei der Schaffung des Wirkungsbereichs der *Ma* nicht nur von prinzipiellen, künstlerischen oder politischen, sondern auch von finanziellen Gesichtspunkten leiten. Ganz konkret ging es ihm darum, wo er seine Zeitschrift verkaufen konnte, denn er hatte selbst die geringsten Einnahmen dringend nötig, um die Zeitschrift am Leben zu erhalten. In Ungarn war das Blatt verboten, man konnte wohl einige Exemplare einschmuggeln, aber dort gewiss keine Abonnenten gewinnen. In Wien gab es für die *Ma* kein Interesse, so blieben die Tschechoslowakei, Gebiete des späteren Jugoslawien sowie Rumänien,

1 Lajos Kassák, *Egy ember élete*, Budapest 1983, Bd., 2, S. 673f. Übersetzung Károly Kókai.

darauf verweisen auch die Preisangaben in den entsprechenden Währungen auf dem Blatt.²

So weit die ersten zwei Texte, die sich auf die klassische Avantgarde beziehen. Wir sehen, es handelt sich um ganz verschiedene Textsorten. Einmal um einen autobiographischen Roman, der den Schritt in die Emigration vergegenwärtigt, und einmal um einen wissenschaftlichen Text, der einen wichtigen Aspekt der Emigration der Avantgarde thematisiert und diese Migration als Teil eines internationalen Netzwerkes definiert. Wichtiges Charakteristikum dieses Netzwerkes ist, dass es nicht die beiden Knotenpunkte mit umfasst, die am nächstliegenden zu sein scheinen: den Punkt, an dem die Emigranten sich befinden („die Mitte, Wien, fehlte“ bzw. „In Wien gab es für die Ma kein Interesse“), und jenen, woher die Emigranten kommen („In Ungarn war das Blatt verboten, man konnte wohl einige Exemplare einschmuggeln, aber dort gewiss keine Abonnenten gewinnen“). Damit sehen wir auch, dass es sich bei der Emigration der ungarischen Avantgarde um eine problemgeladene Angelegenheit handelt. Die Probleme reichen von existenziellen Fragen, wie dem Umstand, dass Kassák zweiundzwanzig Stunden lang zusammengekrümmt in einem heißen Eisenkasten verbrachte, um in die Freiheit und in Sicherheit zu gelangen, über das ebenfalls existenzielle Problem, dass Avantgardezeitschriften auch finanziert werden müssen, bis zur Tatsache, dass dem von Passuth beschriebenen Netzwerk der ungarischen Avantgarde in Österreich genau die beiden Knotenpunkte fehlten, die auch im Titel meines Beitrags genannt werden und um die es hier geht, nämlich Ungarn und Österreich.

Die beiden nächsten Texte beziehen sich auf die Neoavantgarde. Der erste stammt von einem der Vertreter der Neoavantgarde. Pál Nagy publizierte vor ca. zehn Jahren in drei Bänden seine Erinnerungen. Der mittlere Band beschreibt die Periode seiner Emigration von 1956, als er von Ungarn über Österreich nach Frankreich ging, bis zum Ende der 1980er Jahre, bis zur sogenannten Wende im damaligen Ostblock. Die ungarische Neoavantgarde formierte sich ebenfalls um eine Zeitschrift, *Magyar Műhely*, also „Ungarisches Atelier“.

Die ab 1962 erscheinende Emigrantenzeitschrift *Magyar Műhely* kann ab Anfang der 1970er Jahre als avantgardistisch bezeichnet werden. Die Wende vollzieht sich deutlich sichtbar von einer Ausgabe zur nächsten, wie das auch von den Redakteuren festgehalten wird.

Die Nummer 37 (15. September 1970) ist eine Sondernummer. Wir bringen Milán Füst's Breviarium mit dem Titel Sexualpsychologische Überlegungen. Das Manuskript haben wir von Frau Milán Füst bekommen; sie sagte: Das Breviarium könnte zurzeit – viel-

2 Krisztina Passuth, *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907–1930*, Budapest 2003, S. 109f. Übersetzung aus der 1998 erschienenen ungarischen Ausgabe durch Anikó Harmath; Passuth publizierte *Les Avant-gardes de l'Europe centrale 1907–1927* bereits 1988 in Paris.

leicht für Jahre, vielleicht für Jahrzehnte – in Ungarn nicht erscheinen. Die dortigen Vertreter der lebenden ungarischen Literatur brauchten aber *Magyar Műhely* nicht mehr unbedingt, fast jeder bekam in Ungarn Publikationsmöglichkeiten. Gleichzeitig hat uns immer mehr die radikale Avantgardeliteratur beschäftigt. Die Nummern 38 und 39 sind Anthologienummern. Wir schreiben in der Einleitung „... wir möchten erfassen, wo die Autoren und Mitarbeiter von *Magyar Műhely* in ihrer schöpferischen Arbeit sind. Wir publizieren Lyrik, Prosa, Essays zusammen: Nicht die Entwicklung der einzelnen Gattungen hat die Redakteure interessiert (falls wir heutzutage überhaupt noch über Gattungen sprechen können), sondern die Ergebnisse der jahrzehntelangen Arbeit einer nicht zu einer Generation organisierten, aber fast als eine Generation angesehenen Autorengruppe. – Wir hätten uns auch vornehmen können, nur die experimentelle Literatur zu zeigen, weil die Redakteure von *Magyar Műhely* davon ausgehen, dass die Literatur, der geschriebene Text als Ergebnis einer langen Suche, eines langen Experimentierens zustande kommt, mit dem völligen Außerachtlassen von außerliterarischen Gesichtspunkten. – In der Zukunft wollen wir uns ausschließlich mit das Neue suchenden und bringenden Arbeiten beschäftigen.“³

Bei diesem Text stellt sich wohl als Erstes die Frage, was das mit der ungarischen Avantgarde in Österreich zu tun hat. Nagy spricht ja über *Magyar Műhely* um 1970, als die Zeitschrift in Paris von Redakteuren herausgegeben wurde, die auch in Paris lebten. Dieser Text bezieht sich insofern auf Österreich, also auf das Thema dieses Aufsatzes, als *Magyar Műhely* eine Reihe von Mitarbeitern in Wien hatte (insbesondere Alpár Bujdosó, János Megyik und Tibor Hanák) und diese ungarischen Migranten in Österreich exakt zur Zeit der avantgardistischen Wende der Zeitschrift gewichtigere Rollen übernahmen, eine Unterstützungsorganisation gründeten, einer von ihnen später als Redakteur mitmachte und wenige Jahre später als Redaktionsort „Paris-Wien“ angegeben wurde. Wir sehen also mit den zitierten Sätzen von Nagy nicht nur die avantgardistische Wende, sondern auch, dass in Wien lebende Mitarbeiter eine größere Rolle übernahmen. Das gilt übrigens auch für die erste zitierte Textpassage. Dort wird ebenfalls etwas beschrieben, was sich nicht in Österreich abspielte, sondern dem Folgenden – nämlich der ungarischen Avantgarde in Österreich 1920–1926 – unmittelbar voranging.

Und als vierter Text Pál Derékys Charakterisierung der ungarischen Neo-avantgardeliteratur im Westen:

1) Die westliche funktionierte in einem beinahe völlig luftleeren Raum. Ihre Schöpfer wurden mehr von ihren Kollegen in Ungarn und in der Wojwodina gekannt und geschätzt als durch das Ungarntum der sogenannten freien Welt. 2) Sie waren beinahe alle '56 in den Westen geflüchtete ungarische Jugendliche, damit lässt sich erklären, dass ihr Charakter beinahe ausschließlich literarisch ist (d.h. die das Neue suchenden Schriftsteller wollten ab Mitte der '60er Jahre in ihren Werken keine aktuellen politi-

3 Pál Nagy, *Journal in-time. él(e)tem 2*, Budapest 2002, S. 254. Übersetzung Károly Kókai.

schen Aussagen mehr treffen). Sie kritisiert vor allem den verlogenen Charakter des ungarischen Sprachgebrauchs durch die Beschwörung und Bearbeitung der Tradition der klassischen ungarischen und der Weltliteratur. 3) Bei ihrer Entstehung spielte die spezifische Interpretation der historischen ungarischen Avantgarde (neben Kassák Szentkuthy, Füst, Weörös etc.) zwar eine große Rolle, das Anfang der '70er Jahre gewählte eigene Charakteristikum zeigte aber trotzdem eher das Präferieren der westlichen experimentellen Richtungen. 4) In Wirklichkeit war sie nicht verboten, nicht verfolgt, sondern durch die ungarischen Behörden sekkiiert und ständig verdächtigt worden, waren in den Augen der Emigration des II. Weltkrieges hingegen die 56er von vornherein rosarot, pink, so erschienen für diese die Vertreter der westlichen ungarischen Avantgarde beinahe rot. 5) Einige (wenige) Autoren sind noch in der Kádár-Zeit nach Ungarn zurückgekehrt. 6) Sie hatten Zeitschriften und eine legale Buchreihe. 7) Aus dem Gesichtspunkt der literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung ist sie ganz eigenartig, weil es vor Ort so gut wie niemanden gab, der sie übernommen hätte. So mussten gewollt oder ungewollt diese Aufgabe auch die Autoren selbst übernehmen, das ist auch der Grund für die Entstehung einiger nicht wirklich geglückter Arbeiten. In Ungarn begann zwar am Anfang der '80er Jahre die Aufarbeitung der – mit dem Ausdruck von Kemenes Géfin – West[lichen]u[n]garischen[lit[eratur]], aber für die Fachkollegen diesseits und jenseits der Grenze schien die in ihrem Heimweh Krokodilstränen weinende, verloren irrende ungarische Avantgarde auf der Flucht (nicht Alpár) gelinde gesagt eine lächerliche Konstruktion zu sein. 8) Sie hat mit der Avantgardeliteratur in der Wojwodina einen engen, mit der in Ungarn immer engere Kontakte bis zur Einstellung von *Arkánium* und zur Übersiedlung von *Magyar Műhely* nach Ungarn. 9) Ihre Autoren leben nach wie vor zerstreut in der Welt, viele zeitweise auch in Ungarn. 10) Ihre Tätigkeit erscheint in den Augen der jüngeren Literaturhistoriker immer interessanter und relevanter, weil – wie es scheint – beide ihrer dominanten Schichten, die experimentierende-multimediale und die mit der Tradition der klassischen ungarischen Literatur spielende und diese kritisch evozierende Schicht die ungarische in Ungarn und im restlichen Karpatenbecken, in deren Gesamtheit für die westliche ein beinahe leerer Platz sich anbietet, auf ideale Weise sich ergänzen.⁴

Ohne auf die zahlreichen und für ein adäquates Verständnis dieser Textpassagen unerlässlichen Details einzugehen, eine Bemerkung: Auffallend ist, dass hier, ähnlich wie bei Passuths Textstelle, gleich im ersten Satz ebenfalls über eine Fehlstelle berichtet wird: „die westliche funktionierte in einem beinahe völlig luftleeren Raum“.

Zu den Textsorten: die beiden letzten Texte waren wissenschaftliche. Nagys autobiographische Erinnerungen beinhalten auch klassische erzählerische Elemente wie beispielsweise zahlreiche Anekdoten; was er in den drei Bänden erzählt, ist chronologisch geordnet und so gesehen gibt es eine deutliche Entwicklungslinie. Die zitierte Stelle war aber eine sachliche Darstellung von ins-

⁴ Pál Deréky, „A '80-as évek magyar avantgárd irodalma két évtized távlatából“ in: *Magyar Műhely* 150 (2009), S. 4f. Übersetzung Károly Kókai.

gesamt drei Ausgaben der Zeitschrift (Nr. 37, 38 und 39) und bestand größtenteils aus einem Zitat aus dem Editorial der Ausgabe 38. Deréky zitiert hier einen Teil eines für die Drucklegung überarbeiteten Vortragstextes und erstellt eine Liste von Charakteristika der ungarischen Avantgarde, die er in drei Gruppen einteilt: in die ungarische, die jugoslawische (bei Deréky heißt es *vajdasági*, also „aus der Wojwodina“) und die westeuropäische. So ist eine der Fragen, auf die ich im Folgenden eingehen möchte, ob ein wissenschaftlicher Text überhaupt eine Erzählung ist, die also sinnvoll erzähltheoretisch untersucht werden kann.

Wir haben nun vier Geschichten der ungarischen Avantgarden in Österreich vor uns, erzählt von Lajos Kassák, Krisztina Passuth, Pál Nagy und Pál Deréky. Wie lassen sich diese Texte narratologisch analysieren?

Über die Analyse

Die Erzähltheorie fragt nach einer Reihe von Aspekten und Elementen des zu untersuchenden Textes genauso wie nach seiner Gesamtheit: Was ist das Werk, das zu untersuchen ist? Wie erscheinen darin die erzählte Geschichte, die Figuren, vor allem der Protagonist und der Erzähler selbst? Wie ist der Text sprachlich, logisch, zeitlich, perspektivisch strukturiert? Was sind die Funktionen der einzelnen, in einer narratologischen Analyse zu differenzierenden Elemente? Mit welchen stilistischen Mitteln wird gearbeitet? Was bedeutet all das für die erzählte Geschichte, also welche ihrer Aspekte werden so hervorgehoben? Was wird mit all dem vermittelt? Welche Beziehungen werden zwischen den textlich gefassten Inhalten und den Ansichten des Lesepublikums hergestellt?

Der Erzähltext hat dabei in allen Fällen zwei Ebenen, nämlich die Darstellungsebene und die Ebene dessen, was dargestellt wird, die dementsprechend zu unterscheiden sind und gesondert untersucht werden müssen. Zur Darstellungsebene (das eigentliche Gebiet der Narratologie) gehören alle formalen Eigenschaften und Mittel des Erzähltextes, also die Sprache und die Gliederung. – Auf die Gliederung kann hier kaum eingegangen werden, da die angeführten Textpassagen extrem kurz sind. So bleiben nur Hinweise wie z. B., dass die angeführte Kassák-Stelle aus einem Roman, und zwar aus dessen Buch VIII, stammt oder dass Deréky eine Reihe von Charakteristika als durchnummerierte Punkte auflistet.

Die Autoren setzen bei den zitierten vier Textstellen verschiedene Erzählarten ein. Kassák gibt eine Szene durch die Person wieder, die sie erlebte. Nagy interpretiert Geschehnisse, die er als einer der Akteure mitgestaltete. Passuth interpretiert ein Phänomen, indem sie ein Schema heranzieht, und Deréky reiht

Kriterien aneinander, vermeidet also die Einheit eines simplen Schemas. – Dass es sich bei den ausgewählten Passagen um Ausschnitte handelt und dass Kassák, Passuth, Nagy und Deréky im Rest ihrer Texte auch andere Erzähltechniken einsetzen, kann hier aus Gründen des Umfangs nicht berücksichtigt werden.

In allen vier Beispielen sind die Texte klar strukturiert und für den Rezipienten transparent gestaltet. Es handelt sich um geschriebene literarische bzw. wissenschaftliche Texte, im Falle von Deréky um einen für die schriftliche Version überarbeiteten Vortragstext, der sich direkt an die Zuhörer wendet. Die erzählende Person kommuniziert der lesenden ihre Erinnerungen (Kassák, Nagy) und wissenschaftlichen Erkenntnisse (Passuth, Deréky). Der Erzähler tritt also im Falle von Kassák und Nagy als der Protagonist, somit als Zeitzeuge, im Falle von Passuth und Deréky als Wissenschaftlerin bzw. Wissenschaftler auf, die und der auf eine wissenschaftliche Vergangenheit (Ausbildung, in Publikationen dokumentierte Arbeit, Diskussionsbeiträge, Forschungsaktivitäten) gestützt ihre bzw. seine Ansichten vorstellt.

Eine narratologische Analyse des mit den vier angeführten Textpassagen konstruierten Textkorpus scheint also bereits nach einer ersten Auflistung von hier relevanten Aspekten und Fragen in einem kurzen Aufsatz undurchführbar. Mit dieser Auflistung ist aber eine Aufgabe formuliert, die nach einer spezifischen Lesart verlangt. Obwohl im Untertitel versprochen wurde, eine narratologische Analyse durchzuführen, kann hier nur eine Reihe von Hinweisen gegeben und die Frage gestellt werden, was es bedeutet, sich vorzunehmen, eine narratologische Analyse durchzuführen. Im Folgenden also drei Hinweise bezogen auf die Sprachebene der angeführten Stellen, auf die Figuren und drittens auf das Thema dieser Texte.

Im Hinblick auf die sprachliche Oberfläche ist festzustellen, dass die von mir zitierten Texte Übersetzungen aus dem Ungarischen sind – was einige Probleme mit sich bringt. Um nur eines davon zu erwähnen: Dass sie Übersetzungen aus dem Ungarischen sind, ist auch ein Hinweis darauf, für welches Publikum die Texte geschrieben wurden, welches Vorwissen sie voraussetzen, in welchen Diskussionen der Autor seinen Beitrag zu leisten intendierte. Hier stellen sich Fragen wie die, welche sprachlichen Besonderheiten der Autor einsetzt – z. B. eine Milieusprache, die bei wissenschaftlichen Texten evidenterweise eine Wissenschaftssprache mit entsprechendem Fachvokabular, Argumentationsstruktur, Realitätsbezug, mit deutlich gekennzeichneten Zitaten und eindeutigen Quellenangaben etc. ist – oder welcher Zeitmodus gewählt wird. Bei wissenschaftlichen Texten ist der Schreibstil selbstverständlich an die Gattung angepasst. Die Autoren schreiben aus einer Außenperspektive und „allwissend“⁵

5 Also auktorial, um einen Begriff von Franz Karl Stanzel zu verwenden, siehe Franz K. Stanzel,