

Die verwirrende Kraft des weißen Raumes

Zur deutschsprachigen Esterházy-Rezeption (1996–2017)

Csongor Lőrincz

Aber die Sprache der Literatur ist nicht die der Verständigung, sondern die des Schöpferischen. Aus nichts etwas machen – das ist nichts für Gentlemen. Die Literatur ist kein Haustier, sie ist nicht gezähmt, theoretisch zumindest nicht. Die Literatur ist nicht für Literaturpreise geschaffen. Die Literatur gehört nicht zur Rechtmäßigkeit, nicht zur Toleranz, sondern zur Leidenschaft und zur Liebe.

Esterházy 2004

Abstract *The paper presents an introduction into the reception of Péter Esterházy in German-language press. The wide canonization of Esterházy as a writer and an intellectual is understood to have been crowned by the Peace Prize of the German Book Trade in 2004 – undoubtedly the most prestigious of all the awards Esterházy has been honoured with. However, as unanimous and wide-ranging as the celebrations of Esterházy have been during his lifetime, this reception was just as hushed following his death in 2016. The reasons for this are well worth examining. This article interprets the history of Esterházy's reception in its relationship to the author's works, with the following main viewpoints: Esterházy's works as performances of language art, the interpretability of his oeuvre on a regional and world-literary horizon, the literary articulation of and fictional crossings with historical experiences, and finally, certain aspects of cultural criticism in Esterházy's texts, as well as their religious horizons. The paper reflects separately on the regional diversity of Esterházy's reception in Southern and Northern German, Austrian and Switzerland, the cultural indexes of their differences determining the expressions and actions of literary judgement of taste and value.*

Csongor Lőrincz (Humboldt-Universität zu Berlin);
loerinc@hu-berlin.de;

<http://orcid.org/0009-0004-1582-8107>;

© © Csongor Lőrincz 2023, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license. 2021.

Title *The Irritating Power of White Space: On the German-Language Reception of Esterházy (1996–2017)*

Keywords Péter Esterházy (1950–2016); reception; Central Europe; fictionality; world literature

Einleitung

Aspekte der Interkulturalität im Verstehen und der Aneignung fremdsprachiger, im vorliegenden Fall: übersetzter, Texte sind in der Regel von mehreren Faktoren beeinflusst. Hier soll nur auf einen, allerdings entscheidenden Effekt hingewiesen werden, zumal wir es mit einer sprachinternen, zugleich regional bedingten Differenz zu tun haben werden: Es geht um die verschiedenen interpretierenden Sprachen in der deutschsprachigen Kulturpublizistik und im literarischen Feuilleton, die die auf Deutsch erschienenen Werke des ungarischen Schriftstellers Péter Esterházy (1950–2016) zum Gegenstand haben. Der Gegenstand ist also die interpretierte Sprache dieser Texte, die natürlich zuerst von der ungarischen Literaturkritik besprochen wurden. Die meisten Aspekte der deutschsprachigen Rezeption, die weiter unten zur Sprache kommen, wurden in der einen oder anderen Weise auch in der ungarischsprachigen Kritik thematisiert (aus der weiter unten reichlich zitiert wird). Dennoch kann die Frage virulent werden, inwiefern »das Gemeinte« – um mit Walter Benjamins Aufsatz über *Die Aufgabe des Übersetzers* zu sprechen – von verschiedenen »Arten des Meinens« im Bereich der verschiedenen Sprachen konditioniert wird (Benjamin 1972: 15). Interkulturell herausgeforderte und geschärfte Interpretationsansätze haben – erst recht in einem nicht nur transnationalen, sondern auch metasprachlichen und metaliterarischen Zusammenhang wie hier, wo es um die verschiedenen hermeneutischen Aneignungen der Erzählprosa von Esterházy geht – die Art des Meinens ihrer Texte und entsprechender sprachlicher Verhaltensweisen zu lesen. Das meint im vorliegenden Fall nicht nur die Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem Ungarischen, sondern auch – wie es ebenfalls weiter unten zu sehen sein wird – Differenzen innerhalb des Ersteren im Sinne einer gewissen kulturellen und historischen Verschiedenheit der deutschsprachigen Länder. In der Rezeption von Esterházy werden nämlich genau solche, auch sprachlich manifestierte Differenzen sprechend, die zugleich von einem breiteren historischen und kulturellen Hintergrund geprägt sind. Eine größere sprachlich-kulturelle Nähe der interpretierenden Sprache zur interpretierten Sprache erzeugt ein anderes Verhältnis zu dieser, ermöglicht einen anderen Umgang mit ihr und stiftet bestimmte Sinnstrukturen, die ohne die genannte Nähe oder den entsprechenden Hintergrund nicht ganz nachvollziehbar sind. Hier wird die hermeneutische Dimension der fremdsprachigen Texte nicht nur explizite Bedeutungen nahelegen, sondern bereits ein anderes Verhältnis zur Sprache schlechthin voraussetzen – durchaus auch auf der Ebene einer mehr physiologischen, »biopoetischen« Beziehung zur Sprachlichkeit. Und dies ist keine Einbahnstraße: Es wird nämlich nicht nur darum gehen, wie bestimmte deutschsprachige Kritiker:innen die Texte von Esterházy lesen, sondern auch, wie diese wiederum – das wird auch mithilfe von Teilen der ungarischsprachigen Rezeption gezeigt – die erwähnten literaturkritischen Texte und die in ihnen artikulierten Lektüreansätze lesen. Das Verhältnis der interpretierenden Spra-

che zur interpretierten Sprache kehrt sich also auch um. Die Art des Meinens ist nämlich nicht einfach nur allgemeinsprachlich oder alltagskulturell, sondern auch von verschiedenen literarischen Traditionen geprägt: Es ist natürlich beileibe nicht gleich, ob ein Autor – was z. B. das Gesprächshafte der Prosa anbelangt – aus der Tradition eines Theodor Fontane (1819–1898) oder eines Kálmán Mikszáth (1847–1910) kommt. Im Fall von Esterházy sind ja intertextuelle Hintergründe von eminenter textueller und poetologischer Bedeutung, folglich entzündet sich bei ihm – erst recht in den Übersetzungen seiner Texte – praktisch an jedem Wort die genannte Problematik eines unscheinbaren, aber umso weitreichenderen Unterschiedes, zugleich Zusammenhangs zwischen dem Gemeinten und der Art bzw. den Arten des Meinens.

Bekanntlich wurde Péter Esterházy im deutschen Sprachraum dank der Übersetzung mehrerer seiner Werke und der lebhaften literaturkritischen Rezeption im Wesentlichen bereits in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre kanonisiert. Der Salzburger Residenz Verlag verpflichtete sich damals, Esterházy's Werke herauszubringen, und so erschien bis Ende der achtziger Jahre ein wesentlicher Teil der unter dem Titel *Einführung in die schöne Literatur* versammelten Texte auf Deutsch. Ein Überblick über die frühe Rezeption findet sich im letzten Kapitel des Esterházy-Buches von Julianna Wernitzer (vgl. 1994: 132–144), auch Ernő Kulcsár Szabó geht in seiner Esterházy-Monographie mehrfach auf sie ein (vgl. Kulcsár Szabó 1996: 195f.). Daher wird diese Phase der Rezeptionsgeschichte hier (auch aus Platzgründen) nicht behandelt, es wird vielmehr versucht, die wichtigsten Tendenzen und Formationen der Rezeption Esterházy's im deutschen Sprachgebiet etwa seit der Mitte der neunziger Jahre zu umreißen. An dieser Stelle fällt sofort auf, dass die Anzahl der Artikel zu Esterházy's Werk nach dem Tod des Autors 2016 stark abgenommen hat, dass die Kritik von einem Tag auf den anderen gleichsam eingestellt wurde. Als ein größeres Problem kann erscheinen, dass auf dieses Verstummen der Kritik keine literaturwissenschaftliche Reflexion der Werke Esterházy's im deutschen Sprachgebiet folgte, diese wurden weiterhin nicht zu einem »Teil der regelmäßigen fachwissenschaftlichen Bezugnahmen« (ebd.: 195). Folgende Feststellung von Ernő Kulcsár Szabó aus dem Jahr 1996 gilt heute, ein Vierteljahrhundert später, leider immer noch:

In der maßgeblichen Fachliteratur zur Postmoderne findet Esterházy – beispielsweise im Vergleich mit Pavić – ebenso wenig eine wesentliche Rezeption wie Hrabal, Danilo Kiš, Nádas oder Kundera. Im Grunde gibt es auch in der verständigsten – und in Sachen Preise aufmerksamsten – deutschen Rezeption nur vereinzelte Spuren eines Interesses, das über die kulturelle Publizistik hinausgeht. (Ebd.)¹

Deshalb bleibt diesem Aufsatz im Wesentlichen nichts anderes übrig als der Versuch, einen Überblick über die Esterházy-Rezeption zu geben, wie sie sich in der erwähnten deutschsprachigen kulturellen Publizistik abzeichnet.²

1 Bei einigen der genannten Autoren ist die Lage heute anders, nicht jedoch bei Esterházy, wofür auch die sog. hungarologische Sektion der ungarischen Literaturwissenschaft eine nicht zu vernachlässigende Verantwortung trägt.

2 In deutscher Sprache lassen sich nur sehr wenige fachwissenschaftliche Aufsätze über Esterházy's Werke finden, z. B.: Weiland 2015; Seiderer 2016; Vollhardt 2021.

In dieser Rezeption sind positive Beurteilungen eindeutig als vorherrschend zu bezeichnen. Den gemeinsamen konsensuellen Ausgangspunkt oder die implizite affirmative Geste praktisch aller Rezensionen und Kritiken bilden Esterházy's virtuoser Umgang mit Sprache und Text, der weite weltliterarische, intertextuelle und kulturgeschichtliche Horizont seiner Texte und die außerordentliche Tiefe ihrer Bedeutungsschichten. In literarischer Hinsicht wird Esterházy auch weiterhin vor allem als Künstler der Intertextualität und des Zitats gefeiert, dieser Aspekt hat sich in der Rezeption zu einem Topos verfestigt. Anspruchsvollere, tiefergehende Kritiken betonen die sprachliche Vielstimmigkeit von Esterházy's Werk, seinen Charakter zwischen den Sprachregistern, den textuell-modalen Dialog, den es über das Spiel mit Zitaten hinaus mit den Gasttexten führt, und die Bedeutung der transformativen Funktionen dieses Dialogs; schließlich nehmen sie auch die Erkundung impliziter, unabgeschlossener semantischer Schichten und Effekte der Texte in Angriff. Im Vordergrund der Rezeption stehen natürlich das historisch-politische Umfeld von Esterházy's Texten und ihre Antworten auf dieses Umfeld und das korrelative Bedingungssystem bzw. die Texte selbst und ihr Entstehen als Antworten.

Auffällig ist die kanonische Funktion der Gestalt des Autors, die in der symbolischen Hauptströmung der Rezeption regelmäßig als Ausgangspunkt impliziert ist. Es gibt praktisch keine Rezension, in der nicht auf Esterházy's Lebenslauf eingegangen wird, wobei seine aristokratische Abstammung und Familiengeschichte (die vor allem im Zusammenhang mit *Harmonia Caelestis* mit textinterpretierender Gültigkeit ausgestattet wird) stets besonders betont werden. Dieses Moment wird in der deutschsprachigen Rezeption zum Emblem des Europäischen, als gleichsam familiär ererbter, obligater Habitus. Einige bringen daneben das Etikett ›plebejisch‹ an, um auf einzelne entscheidende soziale Erfahrungen des blaublütigen Autors zu verweisen, beispielsweise im Kontext der realsozialistischen Lebenswelt oder des Fußballs. Auch die positive Würdigung von Esterházy's sozusagen ›perfekten‹ Deutschkenntnissen bleibt nicht aus (die deutschen Kritiker erwähnen einen ›österreichisch-ungarischen‹, ›Wiener‹ oder ›K.u.k.-Akzent in Esterházy's Deutsch, einen idiomatischen Zug, der dem Bild des Autorsubjekts ihrer Ansicht nach Authentizität verleiht). Vielen Kritikern bietet auch Esterházy's physische Erscheinung (vor allem seine unverwechselbare Haarpracht) als Bestandteil seiner personalen Aura einen wichtigen Anhaltspunkt zur Würdigung seiner Werke oder zumindest dazu, den Grundton für diese Würdigung zu finden. Charakteristischerweise betonen sie ihre Sympathie mit den verbalen Verhaltensmustern des Autors, die er anlässlich von Lesungen und Gesprächen virtuos und routiniert zugleich handhabte. Gelegentlich wird, wesentlich zurückhaltender, der nicht immer ganz funktionale Charakter von Esterházy's mündlichen Reaktionen, Antworten und Bemerkungen thematisiert, es kommt sogar vor, dass sich ein Kritiker naserümpfend über Esterházy's (deutschsprachige) Vortragsfähigkeiten äußert. Mit einem Wort: Die biographischen Züge von Esterházy's Autorschaft bilden in der Mehrzahl der Kritiken die herausgehobenen Bezugspunkte. So hat es den Anschein, als hätten Esterházy seine Biographie und Erscheinung ebenso wie seine Umgangsformen beinahe für die Rolle des kanonischen mitteleuropäischen Autors prädestiniert. Es fällt nicht leicht, im Zusammenhang mit Verfassern aus anderen Regionen analoge Beispiele dafür zu

finden, dass das Biographische³ und die sozialen Verhaltensmuster eines Autors derart umfassend phänomenalisiert und in den Dienst der Kanonisierungsgeste gestellt werden. Natürlich hängt dies auch mit den Gesten des Autors zur Selbstverortung durch Gemeinschafts- oder Milieusuche zusammen, auf die er großes Gewicht legte, wie er in Interviews mehrfach erwähnte.⁴ Mancher Rezensent vermutet, dass sich Esterházy anlässlich seiner öffentlichen Auftritte einer hervorragend aufgebauten und einstudierten Rolle bediente,⁵ und die Rolle der Verlagswerbung ist ebenfalls kaum zu überschätzen.⁶ Esterházy's weitreichender Kanonisierung nicht nur in seiner Rolle als Schriftsteller, sondern auch als Intellektueller setzte bekanntlich der *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels* 2004 die Krone auf, der von den zahlreichen Preisen, die Esterházy erhielt, zweifellos die höchste Auszeichnung ist, denn er vereint literarische, historische, politische und sogar moralische Gesichtspunkte. Mit der Verleihung dieses Preises erreichte Esterházy's internationale Bekanntheit ihren Höhepunkt. Zugleich wurde er zwar zu Lebzeiten im deutschen Sprachgebiet einhellig und in breiten Kreisen gefeiert, nach *Harmonia Caelestis* und dem Friedenspreis sogar in einem kaum zu überbietenden Ausmaß, aber ebenso intensiv verstummte die Rezeption nach 2016/2017. Es wurde still um Esterházy. Mag sein, dass die Verlage und die Presse mit ihren anderen, aktuelleren Starautoren beschäftigt sind. Doch zugleich liegt darin auch eine Chance: Zeit und Raum, sich mit Esterházy's Werken und weniger mit ihrem Verfasser (genauer: mit den eigenen Gefühlen, die sich mit dem Verfasser verbinden) zu beschäftigen. Sollte das eintreten können, worauf eine Stelle in *Esti* ironisch-melancholisch verweist? »Zuweilen ist es --- im Hinblick auf die Arbeit --- ausgesprochen störend, dass ich lebe --- als toter Autor könnte ich in Ruhe arbeiten --- Liebe, Freundschaften, Vaterland, Engel, Kutteln --- und ich würde meine Zeit nicht vertrödeln --- mit genau diesen Dingen.

Blödsinn --- auch wenn es stimmt.« (Esterházy 2013: 271)

-
- 3 Natürlich waren zahlreiche Schriftsteller in Ostmitteleuropa auf irgendeine Weise von der Willkür des kommunistischen Systems betroffen. Aber Esterházy's aristokratische Herkunft lässt dieses Phänomen in seinem individuellen Fall in einem besonderen Licht erscheinen.
 - 4 In einem Interview im *Standard*: »Die Literatur war mir ziemlich fremd [in den siebziger Jahren; C.L.]. Ich weiß nicht, ob ich überhaupt was über Literatur gedacht habe, aber was ich so angefasst habe, es waren eher meine Hände als mein Verstand. Was ist Literatur? Ich wusste auch noch nicht, was ich will. Am Anfang braucht man Freunde, man braucht eine Umgebung, die schützt, und ich habe dann in österreichischen und auch in deutschen Literaturmenschen meinen Schutz gefunden.« (Esterházy/Föderl-Schmid 2007) Wie vital notwendig dies für einen Schriftsteller ist, lässt sich natürlich hinterfragen. Die Fälle von James Joyce, Franz Kafka oder Fernando Pessoa und vielleicht dem emigrierten Sándor Márai (und anderer) legen jedenfalls nahe, dass es mit der Allgemeingültigkeit dieser Notwendigkeit vielleicht doch nicht so weit her ist.
 - 5 »Zudem ist eine Lust am schieren Rollenspiel auch dort nicht zu übersehen, wo Esterházy bei seinen westeuropäischen Auftritten den Ungarn akkurat so gibt, wie er sich als festes Bild im kulturellen Gedächtnis nun einmal festgesetzt hat.« (Jäger 2004b).
 - 6 Dies merkt Zsuzsanna Gahse (vgl. 2016) in ihrem Nekrolog in der NZZ an.

Die wichtigsten Strömungen der deutschsprachigen Rezeption

Unter deutschsprachiger Rezeption soll hier die Wahrnehmung Esterházy in der Bundesrepublik, in Österreich und in der Schweiz verstanden werden, wobei es für die Forschung zur Rezeptionsgeschichte eine interessante Frage sein könnte, inwiefern sich die kritischen Stimmen und Diskurse je nach ihren näheren regional-kulturellen Kontexten ähneln oder unterscheiden. Mit welchen gemeinsamen, aber dennoch differenzierten Erwartungs- und Erfahrungshorizonten wird Esterházy in Wien, Basel, München oder Hamburg gelesen? Die regionalen Lese- und Verstehensinteressen weisen mindestens inhomogene, wenn nicht sogar profilbildend unterschiedliche Züge auf. Diese Unterschiede sind in mehr als einem Fall bedeutungstragend und beredt im Hinblick auf gewisse soziokulturell und historisch bedingte regionale Rahmenbedingungen und Formationen der literarischen Kommunikation.

Ein anderer, von dem Obigen untrennbarer Aspekt besteht in der Frage, mit welcher Rolle Esterházy's Texte bei der Gestaltung des ostmitteleuropäischen literarischen Diskurses ausgestattet werden bzw. welche weltliterarische Bedeutung seinem Lebenswerk beigemessen, mit welchen Formationen und Werken der Weltliteratur es in einen Zusammenhang gebracht wird. Welchen Anteil hat die regionale, welchen Anteil die Weltliteratur an diesem Lebenswerk, genauer gesagt: Wie scheinen diese Aspekte in der Rezeption auf – zumindest sofern es möglich oder sinnvoll ist, sie zu unterscheiden?

Literarisch ist jedoch vielleicht die Perspektive der kritischen Diskurse auf den streng genommen literarischen, also sprachkünstlerischen Charakter von Esterházy's Werken am wichtigsten. Interessant dürfte auch sein, der Frage nachzugehen, inwiefern die Perspektive der Kritik durch die Rolle des regionalen und ungarischen historischen Hintergrundes und seiner Reflexion bestimmt wird, wie sehr dieser Hintergrund die Kritik zum Lesen und Verstehen motiviert. Wie wird mit dem kurz ›historisch‹ genannten Ansatz, mit der entsprechenden hermeneutischen Disposition die Literarizität von Esterházy's Texten vermittelt – sofern der Bedarf daran entsteht und die Kritiker:innen diskursiv entsprechend gerüstet sind? In den achtziger Jahren wurde Esterházy's Rezeption, ebenso wie die vieler anderer, im Grunde vom ›Mitteleuropa-Diskurs‹ und der darin bezeichneten Problematik (oder Pseudoproblematik) bestimmt. Die Priorität des historischen Aspekts verschwand jedoch auch nach dem Wandel des politischen Systems, nach dem Ende des Eisernen Vorhangs nicht, sondern bekam weiteren Nährboden durch Esterházy's Texte selbst: Neun Jahre nach *Donau abwärts* erschien *Harmonia Caelestis*, bei dessen Rezeption der historische Aspekt im Vordergrund stand.⁷ Erst recht war dies bei der *Verbesserten Ausgabe*, bei *Keine Kunst* oder der *Markus-* bzw. der *Mantel-und-Degen-Version* der Fall.

Diese Analyse ist von den erwähnten beiden Aspekten geleitet, also von der regionalen und der weltliterarischen Perspektive; sie richtet sich auf die literaturkritische Artikulation von historischen und sprachkünstlerischen Charakteristika. Verschafft man

7 Zahlreiche Kritiken halten *Harmonia Caelestis* für Esterházy's Hauptwerk; einige Beispiele: Manfred Papst (vgl. 2013) in der *NZZ am Sonntag* oder Kathrin Lauer (vgl. 2016b) in der *Presse* bzw. Ursula März (vgl. 2015) im *Deutschlandfunk*.

sich einen Überblick darüber, so bekommt natürlich von Fall zu Fall und im Zusammenhang mit bestimmten Tendenzen auch die Rolle der regionalen Zugehörigkeit einzelner Diskurse und der daraus entstehenden Charakteristiken Bedeutung. Hier könnte sich, jedenfalls mittelbar, nicht nur herausstellen, wie die literaturkritischen Diskurse das Esterházy-Korpus lesen, sondern auch, wie Letzteres selbst die kritischen Texte und Lektürestrategien liest.

Grundlegend ist die Entwicklung der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte dadurch geprägt – sowie zugleich problematisch und kompliziert –, dass Esterházy's epocheschaffendes Werk *Produktionsroman* erst 2010 auf Deutsch erschien. Auch die *Einführung* wurde erst 2006 vollständig herausgegeben (oder, wenn wir es genau nehmen wollen: *Fancsikó und Pinta* bereits 2004). Das bedeutet, dass Esterházy's komplexeste, innovativste, bahnbrechendste, profilbildende Werke erst nach den einzelnen Teilen der *Einführung*, außerdem nach dem *Buch Hrabals*, *Donau abwärts* und *Harmonia Caelestis* (und den kleineren Büchern, die parallel zu diesem Schaffensprozess entstanden, z.B. *Eine Frau*) und natürlich nach der *Verbesserten Ausgabe* erschienen, nach Texten also, deren sprachlicher und textueller Komplexitätsgrad hinter den Werken vom Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre zurückbleibt, deren sprachliche und narrative Lösungen in den Werken nach 1986 in einfacheren Varianten reproduziert wurden.⁸ Diese Entwicklung vollzog sich parallel zu einem anderen Phänomen, nämlich zu dem erwachenden Interesse für regionale, innerhalb dessen für ungarische historische Kontexte nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, zumindest in den neunziger Jahren und unmittelbar nach der Jahrtausendwende. Die erwähnten rezeptionsgeschichtlichen Anachronismen verbanden sich mit den hermeneutischen Präferenzen der Schreib- und Lesbarkeit von Geschichte, so dass Esterházy's Werke zu einem nicht geringen Teil zu einem Gebiet der Befragung der Geschichte ernannt wurden (seien es nun die verschiedenen Chiffren der nationalen oder regionalen bzw. europäischen Geschichte oder der Familiengeschichte und natürlich ihrer Esterházy-spezifischen Verknüpfung). Zugleich provozierte das Erscheinen der *Einführung* und des *Produktionsromans* sowie später des *Esti* diese hermeneutische Disposition und Lesestrategie gleichsam bzw. bot eine weitere Motivation für Annäherungsweisen, die auch den sprachkünstlerischen Aspekt berücksichtigten. – Angesichts dieser Entwicklung kann man allenfalls Vermutungen darüber anstellen, wie sich die Rezeptionsgeschichte Esterházy's im deutschen Sprachgebiet entwickelt hätte, wenn die Reihe der Übersetzungen mit Werken wie dem *Produktionsroman*, *Indirekt* oder *Flucht der Prosa* begonnen hätte.⁹ Es ist ganz und gar nicht als sicher anzusehen, dass sich eine ähnliche Kanonisierung vollzogen hätte wie in der Rezeptionssituation und dem Kontext, der durch *Agnes*, die *Fuhrleute* oder *Die Hilfsverben des Herzens*, möglicherweise sogar durch *Das Buch Hrabals* oder *Donau abwärts* bestimmt war. Man darf vielmehr davon ausgehen, dass die erstgenannten Texte die Rezeption vor eine derartige Herausforderung gestellt hätten, dass sie sich dem Esterházy-Korpus und seinen letztgenannten Stücken bei weitem nicht so affirmativ angeschlossen hätte. (In Frankreich erschien der *Produktionsroman* bereits 1989 als eines der ersten Bücher Esterházy's in französischer Sprache,

8 Vgl. Wernitzer 1994: 77; detailliert und gründlich: Kulcsár Szabó 1996: 210–240.

9 Vgl. vom Folgenden noch abweichend ebd.: 195.

dennoch lässt sich die französische Rezeption nicht mit der deutschen vergleichen, weder im Hinblick auf die Anzahl der Übersetzungen noch auf die Dichte der Würdigungen und ihre Qualität, wofür es jedoch andere, [geo-]kulturelle, historische, politische und mentalitätsbedingte Gründe gibt.) Bis 2006 bzw. 2010 war die deutschsprachige Rezeption (durch den Sprachgebrauch von Esterházy's Texten) bereits so konditioniert, so vorbereitet und komplex, dass sie sich auch der *Einführung* und dem *Produktionsroman* zuwenden konnte, ebenfalls mit positiven Betonungen, wenn auch in spezifischem Sinn, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Das Esterházy-Korpus zwischen regionaler und Weltliteratur

In der Kritik wurde Esterházy's transnationale literarische Bedeutung von Anfang an nachdrücklich betont, wobei in der deutschen Rezeption vor allem das Europäische des Autors und seiner Werke affirmativ akzentuiert und in der österreichischen Aufnahme stärker seine Zugehörigkeit zu Mitteleuropa reflektiert wurde.

Esterházy sei ein »Weltliterat« (Spreckelsen 2016), hieß es im Nekrolog der FAZ. In einem Artikel im *Standard* wurde festgestellt, Esterházy sei einer der »Erfinder« der Postmoderne, und der *Produktionsroman* bedeute nicht weniger als den Eintritt der osteuropäischen Literatur in diese Postmoderne – ohne ihn ließen sich weder der russische Sorokin noch der ukrainische Andrichowitsch vorstellen (Pohl 2010). Anlässlich des *Esti* schrieb der Kolumnist der *NZZ am Sonntag*, aktuell (das heißt 2013) ließe sich kaum ein deutscher Schriftsteller oder eine deutsche Schriftstellerin mit einem ähnlichen Format wie Esterházy finden (vgl. Papst 2013). Diese Meinungen bekräftigten am stärksten die Bedeutung Esterházy's für die mittelosteuropäische Literatur, während andere Rezensionen und Kritiken diesbezüglich auch Parallelen ins Spiel bringen. So stellt der Schweizer Andreas Isenschmid, einer von Esterházy's genauesten Kritikern, der im Folgenden noch mehrfach zitiert wird, in der *Zeit* im Zusammenhang mit dem *Produktionsroman* Esterházy's Werk in eine Verwandtschaft mit Cortázar (*Rayuela*) und Nabokov (*Fahles Feuer*), also mit stark selbstinterpretierenden Texten, die das Selbstschreiben sogar in Form philologischer Fiktionen inszenieren, obgleich Esterházy diese Texte Isenschmid's Ansicht nach 1979 noch nicht kannte.¹⁰ In einem Artikel im *Standard* von 2006 nach dem vollständigen Erscheinen der *Einführung* wird ebenfalls *Rayuela* zur Sprache gebracht, aber hier werden auch *J R* von William Gaddis und *Das Leben. Gebrauchsanweisung* von Georges Perec erwähnt (vgl. Kluy 2006). Der Rezensent der *Zeit* bezeichnet Esterházy in seinem Nachruf als einen der größten Erzähler der europäischen Gegenwartsliteratur, stellt ihn in der Weltliteratur neben Vargas Llosa, García Márquez und Cortázar und erwähnt auch das experimentelle Werk *Stilübungen* von Raymond Queneau im Zusammenhang mit seiner »durchtriebenen Auflösung des Erzählens« (Hugendick 2016). Perec hat sein erwähntes Buch übrigens dem Gedenken an Queneau gewidmet, das heißt, die weltliterarischen Assoziationen der Kritiker sind hier vor allem vom Moment der permutativen

10 In seiner 1996 erschienenen Monographie verweist Ernő Kulcsár Szabó ebenfalls auf die Parallele zu *Rayuela*, aber nicht in Bezug auf den *Produktionsroman*, sondern auf die *Einführung*, wobei diese Erwähnung hier vor allem zur Abgrenzung dient. Vgl. Kulcsár Szabó 1996: 198.

und aleatorischen Textgestaltung geleitet.¹¹ Interessant ist das Urteil des Rezensenten der *Nürnberger Zeitung* über den Nouveau Roman im Zusammenhang mit der *Einführung*:

Bei dem Nouveau-Roman-Theoretiker und Autor Robbe-Grillet erscheint dann die Subjektivität, hinter der sich keine Objektivität mehr befindet, selbst als (ziemlich labyrinthische) Quasi-Objektivität. Unter den vielen literarischen Favoriten, zu denen sich Péter Esterházy in seiner »Einführung in die schöne Literatur« bekennt, spielt Robbe-Grillet keine herausragende Rolle. Gleichwohl gerät auch hier der Leser in ein Labyrinth, und zwar nicht nur, weil die objektiven Raum- und Zeitkoordinaten fehlen, sondern weil hier meist der Erzähler selbst nicht vorausweiß, wie sein Text weitergeht. (Jergius 2006)

Für diesen Umgang mit dem Text, merkt der Rezensent an, sei »vermutlich [...] nicht unwesentlich das Schreibinstrument Computer verantwortlich« (ebd.) Esterházy schrieb Texte weder zur Zeit der *Einführung* noch später mit dem Computer, dessen ungeachtet kann aber diese Bemerkung interessante Relationen der medialen Selbstsimulation postmoderner Techniken der Textgestaltung berühren. Den feinen und treffenden Feststellungen des Rezensenten soll hier hinzugefügt werden, dass das Gedächtnis des Nouveau Roman in *Flucht der Prosa* tatsächlich eine sehr wichtige Rolle spielt (vgl. Kulcsár Szabó 1996).

Lothar Müller, Literaturwissenschaftler, Kolumnist der *Süddeutschen Zeitung* und ebenfalls ein wichtiger und niveauvoller Kritiker Esterházy's, erwähnt in seinem Nachruf die Namen von Joyce und Wittgenstein als Hauptinspiratoren Esterházy's und »vor allem [...] die Traditionen der mittel- und osteuropäischen modernen Literatur« (Müller 2016). In einem Artikel von 2001 benennt er als Hauptvorbild für *Harmonia Caelestis* Danilo Kiš' Roman *Enzyklopädie der Toten* mit seinem »unordentliche[n], unzuverlässige[n], sprunghafte[n] und sprachskeptische[n] Erzählen« und merkt an: »Weit entfernt sind wir hier [in Esterházy's Werk; C.L.] vom neudeutsch-treuerherzigen Entlangschreiben an der eigenen Kindheit und Jugend« (Müller 2001). Dieser »große europäische Roman« (ebd.) wird also aus zeitgenössischer Perspektive dadurch aufgewertet, dass er anders ist als deutsche Werke aus derselben Zeit.¹² Müller stellt die Frage des Erbes in den Mittelpunkt, in familiengeschichtlichem und geschichtlichem ebenso wie in literarischem Sinn. Ein weiterer wichtiger Prätext ist seiner Ansicht nach der Roman *Familienlexikon* (1963) der italienischen Schriftstellerin Natalia Ginzburg. Hier erscheint Esterházy also als jemand, der ost-, west- und südeuropäische Traditionen autonom ineinander übersetzt, fortsetzt und erneuert. In etwas plakativer Weise formuliert: Das Esterházy-Korpus kennzeichnet gleichsam den Übersetzungsort, den Vollzug der literarischen Traditionen und des literarischen Erbes Ost- und Westeuropas.

Vor allem in österreichischer Annäherung gewinnen die regionalen Bezüge in Esterházy's Werk, ja seine hiesigen Wurzeln, Bedeutung: Der Interviewer im *Profils* befragt

11 Zum »Oulipismus« und seinen korrelativen textuellen Techniken siehe Genette 1993: 59–70.

12 Zugleich werden zuweilen Leserassoziationen gerade in Richtung der zeitgenössischen deutschen (Nachkriegs-)Literatur formuliert: In einer kürzeren Rezension im *Münchener Merkur* erinnert Andreas Puff-Trojan (vgl. 2016) der kindliche Erzähler der *Markus-Version* an den Oskar Matzerath aus Günter Grass' *Blechtrommel*.

Esterházy im Kontext des *Esti* zu seinem »Faible für die sprachzentrierte österreichische Literatur«, woraufhin dieser erklärt, Musil und Broch seien für ihn wichtiger gewesen als Thomas Mann und Hesse (den ersteren fügt der Interviewer den Namen Bernhards hinzu, worauf Esterházy mit emphatischer Bejahung reagiert und auf den Roman *Das Kalkwerk* verweist; Esterházy/o.A. 2013). Dem Nachruf im *Standard* zufolge, der den Titel *Ein Meister der postmodernen Ironie* trägt, war Esterházy's Werk »ebenso ungarisch wie europäisch [...] – und auch österreichisch, denn die Geschichte dieses Landes empfand Péter Esterházy naturgemäß als eng mit seiner Heimat verknüpft.« (Gmünder 2016)

In ihrer Gesamtheit kann die relative Spärlichkeit der potentiellen regionalen und weltliterarischen Parallelen bzw. Assoziationen bei demjenigen, der sich intensiver mit Esterházy's Rezeptionsgeschichte beschäftigt, ein gewisses Gefühl des Mangels hinterlassen. Zwar wird – zumeist auf assoziativer Ebene – eine erkleckliche Anzahl von wichtigen Namen aus der europäischen und Weltliteratur erwähnt, aber fundiertere, explizitere komparative Verweise und Fragestellungen haben dennoch Seltenheitswert (wobei freilich zu hinterfragen ist, von welchem Erwartungshorizont her diese Knappheit als eine Art Mangel wahrgenommen wird – angesichts des intertextuellen Sättigungsgrades von Esterházy's Werken ist obiger Sichtbefund vielleicht trotzdem nicht zu kühn). Eine Erklärung für dieses Phänomen könnte die Abnahme der Anzahl an Esterházy-treuen Kritikern von Format sein. Einer dieser Kritiker war der Münchner Hansjörg Graf, Lektor mehrerer deutscher Verlage und literarischer Rezensent, der 1999 in der NZZ gleichsam eine Abhandlung über die ungarischen prosageschichtlichen Kontexte in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veröffentlichte. In diesem Artikel kartographiert Graf die ungarische Geschichte und Epikgeschichte des behandelten Zeitraums und reflektiert dabei auf die historischen Möglichkeitsbedingungen und die Subtexte der Literatur. Er nimmt sich der Reihe nach folgende Verfasser vor: Miklós Mészöly (hier formuliert er Assoziationen in regionalem Sinn auf den Österreicher Arthur Schnitzler, den jugoslawisch-kroatischen Schriftsteller Miroslav Krleža und den Polen Józef Wittlin), Péter Nádas, György Konrád, László Krasznahorkai, Imre Kertész, Esterházy (wobei er am Schluss auch auf den damals frisch beim Züricher Amman-Verlag erschienenen Roman *Der Besuch des Erzbischofs* von Ádám Bodor verweist; vgl. Graf 1999). Eine so weitreichende und gründliche, tiefgreifende Kontextualisierung und Behandlung der ungarischen Prosawerke hat es im deutschsprachigen Feuilleton seither eigentlich nicht wieder gegeben,¹³ ein großer Teil dieses Feuilletons operiert mit wesentlich bescheideneren Kenntnissen über den Ertrag der ungarischen Prosaliteratur (also nicht nur über Esterházy). Zugleich formuliert der aus dem Banat stammende Richard Wagner in einem Artikel in der NZZ einen markanten Vorschlag zu Esterházy's ostmitteleuropäischer Kontextualisierung, anlässlich der laut dem Untertitel »ostmitteleuropäische[n] Ironie« Esterházy's: Ein umfassendes Motiv in regionalem Sinne bilde die Notwendigkeit der Konfrontation mit der Vaterfigur (unter Berufung auf Kafka, Kundera, Gombrowicz und Kertész, wobei es bei Letzterem um den »Vaterkomplex« der »osteuropäischen Kleinstaatenseele« gehe; Wagner 2004). Diese Bemerkung kann durchaus eine Glosse zur historischen bzw.

13 Graf schrieb schon 1986 eine verständige und konzeptionelle Rezension zu den *Hilfsverben des Herzens* (in der FAZ). Vgl. Wernitzer 1994: 135.

literarischen Anthropologie der Region, zum Chiasmus dieser Anthropologien darstellen.

Eine wichtige Frage bei der Betrachtung der deutschsprachigen Kritik besteht darin, auf welche Weise das historische Profil von Esterházy's Texten (sowohl in intern-thematischem als auch in extern-zeitgenössischem Sinn, das heißt sowohl auf der Ebene der Thematik der Werke als auch auf der der historischen Bedingungen und Auslöser für ihr Entstehen) und die historischen Metonymien mit den sprachlich-literarischen Leistungen und den Charakteristika dieser Texte vermittelbar sind (und umgekehrt). Sollte man eine Rangfolge der Kritiken aufstellen, so wäre ein wichtiges Kriterium dafür sicher, wie sie diese Herausforderung umsetzen und auf welche Weise, mit welchem Komplexitätsgrad sie versuchen, der Durchführung, der Artikulation dieser Vermittlung gerecht zu werden. Ein nicht weniger wichtiger Aspekt könnte sein, der Geschichte, der Autorität geschichtlichen Wissens und den Grenzen Letzterer in der Esterházy-Rezeption nachzuspüren, falls es Beispiele für eine solche gibt.

Die Esterházy-Lektüre im deutschsprachigen Feuilleton weist, wie oben erwähnt, zwei Tendenzen auf. Laut der einen bedeutenden Richtung der Kritik besteht das Hauptinteresse von Esterházy's Werken darin, die historische Archäologie der Region zu befragen, während andere maßgebliche Diskurse die sprachkünstlerische Leistung seiner Werke in den Fokus stellen. Im Folgenden soll zunächst die letztere Richtung kurz vorgestellt werden.

Esterházy als Sprachkünstler

In dieser Lektüreperspektive findet Esterházy's Syntax ebenso Würdigung wie die sprachliche Atmosphäre seiner Prosa, die sich auch auf der Ebene der einzelnen Wörter äußert. Eine der besten Kennerinnen des ungarischen Autors, sowohl in sprachlicher und kultureller als auch in literarischer Hinsicht, ist die Schriftstellerin und Übersetzerin Zsuzsanna Gahse, die aus Ungarn stammt, nach Jahrzehnten in Österreich und Deutschland seit 23 Jahren in der Schweiz lebt und auch wichtige seiner Werke ins Deutsche übertragen hat. In ihrem Nekrolog in der NZZ deckt sie erhellend und souverän die wichtigsten Charakteristika und Quellen von Esterházy's Schreibkunst auf: Ihrer Ansicht nach haben wir es hier mit einer Prosa zu tun, die grundlegend davon lebt, die Möglichkeiten der Sprache auszuschöpfen (so »galt Péter Esterházy's Hauptvergnügen seiner Muttersprache, der er sozusagen Satz für Satz Neuigkeiten abgewinnen konnte«; Gahse 2016). »Nicht nur die Inhalte und die Strukturen seiner Texte waren durch seine Präzision, durch seine Gewissenhaftigkeit gekennzeichnet, sondern jeder einzelne Satz.« (Ebd.)¹⁴ Gahse verweist auch auf die Übersetzungserfahrung, auf die Unterschiede zwischen der ungarischen und der deutschen Syntax sowie darauf, wie

14 In der Schlusspassage eines Artikels, der aus einem Interview hervorging, fragt der Interviewer Esterházy (mit Bezug auf sein Nachwort zur deutschen Ausgabe von *Esti*, in dem er Kosztolányi als sprachlichen Erneuerer gerade auf der Ebene der Syntax würdigt), was er aus Kosztolányi's *Ein Held seiner Zeit* gelernt habe, worauf Esterházy antwortete, indem er diese Frage stellte: »Was bedeutet ein kurzer Satz?« (Küveler 2013)

oft es zwischen ihr und dem Autor zu Gesprächen über konkrete Übersetzungsfragen kam (dies bestätigen auch andere Übersetzer:innen).¹⁵ Und sie weist nicht zuletzt auf die Bedeutung der *Einführung* hin, die im deutschen Sprachraum eine eher gemischte Resonanz hervorgerufen hat (vgl. Gahse 2016).

Um in der Schweiz zu bleiben: Die Schriftstellerin Ilma Rakusa (vgl. 2015), die teilweise ungarische Wurzeln hat, setzt das Lesen von Esterházy's Werken grundlegend mit dem Kosten seiner Wörter gleich. Die Sprache äußere sich in der Lektüre gleichsam in körperlichen Effekten, sogar als körperliche Wirkungskraft. In einem früheren Artikel im Zusammenhang mit *Keine Kunst* sah Rakusa die Komplexität und wirkungsgeschichtliche Prägnanz von Esterházy's Schreibweise in den verschiedenen rhetorischen Redeweisen und modal-tonalen Stimmen und im Reichtum ihres Wechsels: »der Wechsel der Stile, Tempi, Tonalitäten, ja Temperaturen (zwischen leidenschaftlich-erhitzt und zerebral-kühl, zwischen hyperbolisch-flunkernd und pedantisch-präzis)« (Rakusa 2009).

Der Österreicher Anton Thuswaldner macht auf die evokative Leistung von Esterházy's Sprachkunst auf der Ebene der Wörter aufmerksam und verwendet ebenfalls eine gastronomisch-agrarische Metapher: »Erst wenn man sich ganz auf die Sprache verläßt, den Wörtern nachhört, ihren verborgenen Gedanken und unterschwelligem Bedeutungen, kommt man Esterházy nahe. Er sammelt Worthülsenfrüchte und verteilt sie mit Bedacht auf dem Acker seiner wunderlichen Prosa.«¹⁶ Es ist auffällig, dass österreichische, Schweizer und vielleicht süddeutsche Kritiker:innen öfter zu Metaphern greifen, welche die Sinnlichkeit von Esterházy's Sprache (als Sprache, nicht nur als evozierter Bedeutung oder Trope) artikulieren.¹⁷ So zeigt sich die Sensibilität für die Sinnlichkeitseffekte der Sprache regional verteilt.

Es scheint, als ob Esterházy's Sprachschöpfung und Textbehandlung aus der Perspektive der anspruchsvolleren Kritik aufgewertet werden, weil sie gleichsam das Feld der Schreibbarkeit erweitern, in dem Sinn, dass sie ein bislang ungeahntes dynamisches Potential der Sprache evozieren und zugleich zulassen, dass das Nichtschreibbare in die Vertextlichung eingeht. Immer wieder ist in der kritischen Rezeption von Esterházy's leichter, ätherischer, graziöser Schreibweise die Rede. »Péter Esterházy ist ein Partisan der Leichtigkeit des Schreibens« und »tanzt graziös an den Rändern der Leere«, schreibt Samuel Moser (1999) in der NZZ.¹⁸ Diese Ungebundenheit von Esterházy's Schreibweise hat vermutlich mindestens zwei Funktionen: Einerseits führt sie zu einer Vertiefung und Intensivierung der Mitteilungsfähigkeit der Sprache, jedoch auf eine Weise, dass dabei die Effekte des Nichtschreibbaren bzw. Nichtsagbaren ständig mit hineinspielen

15 Vgl. Flemming 2021. Zu einigen Hauptcharakteristika der Sprachpoetologie des Erzählens und der Fiktionalität bei Esterházy vgl. Lőrincz 2021c.

16 Thuswaldner 2005: 123. Es ist charakteristisch, dass Thuswaldners Aufsatz praktisch der einzige in diesem von Angelika Klammer herausgegebenen Band *Was für ein Peter!* ist, der den Schwerpunkt weniger auf ein Umschwärmen des Autors und die emotional-ideologiekritische Würdigung des Phänomens Esterházy legt, sondern sich tatsächlich mit der Sprachlichkeit, Textualität und Poetologie von Esterházy's Prosa beschäftigt.

17 Paul Jandl lobt die sprachliche »Sinnlichkeit« Heike Flemmings in der Übersetzung der *Mantel-und-Degen-Version* (Jandl 2015a).

18 Zur »graziösen Ungebundenheit« von Esterházy's Schreibweise siehe Ernő Kulcsár Szabós (2021) prinzipiell systematischen Aufsatz.

(das Schreiben nährt sich aus einer Art Wechselwirkung zwischen dem Schreibbaren und dem Nichtschreibbaren bzw. inszeniert diese Interaktion bzw. Interpenetration), andererseits bedeutet sie – als ein sprachliches Medium für Fiktionalität (noch vor intentionalen Akten des Fingierens) – das Ereignis der Fiktion (vgl. wieder Moser 1999), das nichtfixierbare Geschehen der sprachlichen Fiktionalität, der Fiktionsbildung als einer Art Grenzüberschreitung. Nach 2000 kam fast keine Rezension ohne das Zitat des Eingangssatzes der *Harmonia Caelestis* – »Es ist elend schwer zu lügen, wenn man die Wahrheit nicht kennt« – aus, der als poetologisches Manifest für Esterházy's literarische Redeweise und Erzählerverhalten und gerade im Zusammenhang mit der Rolle der Fiktionalität üblicherweise als selbstinterpretierende Mitteilung gelesen wird. Dieser Satz ist in der Esterházy-Kritik zu einer Art affirmativem Topos, gleichsam zu einem Gemeinplatz geworden, zugleich findet man so gut wie kein kritisches Urteil, das auf die Vorbedingung dieses Satzes reflektierte, dass die Lüge hier immerhin in ihrem kognitiven und weniger in ihrem performativen Sein figuriert und insofern die Interpretierbarkeit der sprachlichen Performativität einengt (vgl. Kulcsár Szabó 2007: 325).

Die Interpretationen und Analysen von Ernő Kulcsár Szabó bzw. Tibor Bónus im Kontext diverser Implikate zeigen, dass Esterházy's Schreibweise und Textbehandlung deswegen so ungebunden-luftig sein können, weil sie in hohem Maß die Zeichen der Redeartigkeit (das heißt eines Sprechcharakters) an sich tragen. Diese (dem Anderen zugewandte) Redeartigkeit geht der Vielstimmigkeit sozusagen voran und konditioniert, evoziert als deren Medium hier weniger die Praxis des Zitierens selbst als vielmehr auch die Praxis der intertextuellen Schreibweise.¹⁹

Eine interessante Beobachtung zu Esterházy's Erzähler und Erzählweise formuliert der deutsch(bayrisch)-amerikanische Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht in einem Text über *Keine Kunst*: Sie seien von einem »im austro-ungarischen Sinn der Worte [...] freundlich einladend[en]« Modus charakterisiert, der sich auf der Ebene der Sätze äußere, die er als »lang und von einem angenehmen Rhythmus durchdrungen« beschreibt (Gumbrecht 2009). Geht man vom Abschluss des Artikels aus, so erwägt Gumbrecht – ebenso wie Eberhard Rathgeb (vgl. 2001) im Kontext der *Harmonia Caelestis* – die Möglichkeit, dass sich Esterházy's Prosa auf der Ebene des Satzes in das Gedächtnis einschreiben könnte.

In der Entwicklung sowohl der ungarisch- als auch der deutschsprachigen Rezeption lässt sich beobachten, dass nach der Euphorie, die angesichts der postmodernen Intertextualität und der Zitate²⁰ in den ersten Jahrzehnten vorherrschend war, auf die systematischen Grundlagen der Sprachbetrachtung von Esterházy's Schreibweise in Bezug

19 Thomas Hettche (2010) kritisiert Esterházy's intertextuelle Schreibweise differenziert und interpretiert sie sozusagen als Öffnung auf die Sprache des anderen (»Er überschreitet die Grenze des Werks und öffnet die eigene Geschichte für andere Geschichten und für die Geschichten anderer«).

20 Der Titel des 1994 erschienenen Buches von Wernitzer (vgl. 1994) ist in dieser Hinsicht vielsagend: »Zitatenwelt oder Péter Esterházy, der Verfasser des Don Quijote«. Man könnte gesondert auf wichtige Textstellen bei Esterházy eingehen, die in der Rezeption als originale Esterházy-Sätze zitiert werden, bei denen es sich jedoch um (transformierte) Zitate handelt, z. B. »Die Rede vom Fleck bewegen [...] heißt soviel wie eine Revolution vom Zaun brechen«, das ein Roland Barthes-Zitat ist (vgl. Kulcsár Szabó 1994: 173f.). Esterházy selbst verweist in einem Interview darauf (vgl. Esterházy/Pohl 2009). Ein anderes solches Zitat vom Anfang des *Esti* wurde auch mehrfach als ori-

auf Redeartigkeit und Anagrammatisches eingegangen wird (vgl. Kulcsár Szabó 2021; Bónus 2021). Hier spielt unter anderem die anekdotische Tradition eine wichtige Rolle, wie sie sich an Esterházy's charakterbildenden Werken vom *Produktionsroman* über die *Kleine Pornographie Ungarns* bis zu *Harmonia Caelestis* beobachten lässt. Im Kontext der Vorlesungen Esterházy's als Tübinger Poetikdozent stellt der Rezensent der FAZ fest: »Das Insistieren auf dem Anekdotischen und Kontingenten fordert jedoch nichts anderes herbei als die vollständige Fülle der Sprache.« (Kalka 2006) In einer anderen deutschen Rezension ist im Zusammenhang mit Esterházy's Werken von »Sprachparadiese[n] des Verirrrens und auch des Verweilens« die Rede (Fleischer 2016).²¹

So kommt es, dass zahlreiche Kritiker die Möglichkeit einer adäquateren Esterházy-Lektüre in der Berücksichtigung der nichtlinearen Erzählweise, der Überschreitung, Verkehrung und Subversion der Erzählkonventionen in den Werken sehen. »Barocke Mosaik« nennt der Rezensent der *Aargauer Zeitung* die Überschreitung und Verkehrung der linearen Erzählung (Henning 2016).²² In diesem Zusammenhang wird Esterházy als Erneuerer der Erzählung, vor allem der Gattungsmuster des Romans gewürdigt, am reflektiertesten von Lothar Müller, der im Zusammenhang mit *Harmonia Caelestis* von einer Erneuerung des genealogischen Musters des Familienromans und des erzählerischen Konventionsgefüges des historischen Romans und in Verbindung mit dem *Esti* – auf den Spuren von Kosztolányis *Kornél Esti* – vom Neuschreiben des autobiographischen Romans und des Romans überhaupt spricht (vgl. Müller 2013).

Die Vielstimmigkeit von Esterházy's Schreib- und literarischer Redeweise, die Wichtigkeit der Nuancen, sieht wohl am klarsten Andreas Isenschmid, der beispielhaft die Voraussetzungen für eine den Esterházy-Texten angemessene Lesertätigkeit reflektiert, z. B. gerade den partiellen Verzicht auf »das Leitseil einer Handlung« (Isenschmid 2009). Zu *Keine Kunst* merkt Isenschmid an: »Hartgesottene Americanorealisten [...] können auch noch nicht einmal träumen von den emotionalen Valeurs, die Esterházy mit seinem Erzählverfahren erreicht.« (Ebd.) Diese emotionalen Schattierungen sind Intimität und Scham, die niemals schrill oder voyeuristisch, sondern immer diskret geschrieben werden. In der Versprachlichung der par excellence am schwersten zu fassenden affektiv-körperlichen Regungen sieht Isenschmid also eine der bedeutendsten Leistungen von Esterházy's Schreibkunst.

Ich kann mir keinen anderen Autor vorstellen, der über so delikate, scham- und angst-besetzte Themen so unbefangen, frei, human und liebevoll schreiben kann wie Esterházy. Und er kann das natürlich nur aufgrund seiner »Marotten«, will sagen, weil er nie in Eigentlichkeit, falsches Pathos oder Sentimentalität verfällt, sondern durch alles, ohne je zum Witzbold zu werden, die verspielt-ironische Luft seiner Abschweifungen bläst. (Ebd.)

ginales Esterházy-Zitat erwähnt: »Nichtsdestotrotz wäre es gut, noch eine Zeitlang zu leben« lässt eine Halbzeile aus Dezső Kosztolányis Gedicht *Őszi reggeli* (*Frühstück im Herbst*) anklagen.

21 Im Wesentlichen derselbe Artikel erschien am gleichen Tag auch in den Dresdner Neuesten Nachrichten (vgl. o.A. 2016a). Zur »Verirrung« siehe noch Flemming 2021.

22 Vgl. auch den niveauvollen Artikel von Ursula März (2016; über die *Mantel-und-Degen-Version*), die den Labyrinthcharakter von Esterházy's Texten hervorhebt und darauf verweist, dass die Architektonik dieser Texte nicht ohne den Abschluss des Verfassers in Mathematik zu denken ist.

Die luftige, verspielte, ironische Schreibweise steht mithin in überhaupt keinem Widerspruch zu den ernsthaften, schweren, teilweise tragischen Themen, im Gegenteil: Sie wird zu deren sehr komplexem und würdigem Medium, was in der Rezeption mehrfach honoriert wurde. Spätestens im Kontext des *Esti* fällt auch in der deutschsprachigen Rezeption Licht darauf, dass der Vorläufer dieses theoretischen und sprachlichen Horizontes Esterházy – der nichttragischen Sagbarkeit von Verlusterfahrungen oder tragischen Qualitäten – in erster Linie oder am ehesten mentalitätsformend Kosztolányi ist.²³

Dies sind die Hauptmotive in der Rezeption von Esterházy's Texten, was ihr literarisch-sprachkünstlerisches Novum und ihre Eigenartigkeit angeht: die Leichtigkeit des Schreibens, die graziöse, schwebende Ungebundenheit, die Überschreibung der narrativen Konventionen des Erzählens, die Neuschreibung der Gattungsmuster des Romans, die sprachliche Inszenierung der Fiktionalisierung in der Textbildung, in ihrer ästhetischen Wahrnehmung, die Freisetzung der sinnlichen Wahrnehmung der Sprache. Natürlich gewichten die einzelnen Kritiker diese Aspekte verschieden. Ilma Rakusa (vgl. 2013) beispielsweise vermisst im *Esti* die Narration, während der angesehene Germanist Ernst Osterkamp (vgl. 2013) ein verständnisvolleres Verhältnis zum Abbau des Handlungsprinzips hat und *Esti* gleichsam als Repräsentant der Literatur interpretiert. Im Gegenzug lösen die zahlreichen Anspielungen seiner Ansicht nach beim deutschen Leser Ratlosigkeit aus – angesichts der hochgradigen Redundanz in der Struktur von *Esti* (ausgenommen den Novellenkranz *Kornél Esti* aus zwölf Stücken in der Mitte des Bandes) dürfte das auch auf den ungarischen Leser zutreffen. Interessant und erwägenswert ist Osterkamps Feststellung zum Unterschied zwischen Kosztolányis und Esterházy's *Esti*: Ersteren charakterisiere das Soziale (mit Verweis auf die Kaffeehauskultur), während für den postmodernen *Esti* eher die Einsamkeit bezeichnend sei.

Die Frage der Übersichtlichkeit einzelner Esterházy-Werke kehrt in der Rezeption mehrfach wieder: Für den Rezensenten der *Nürnberger Zeitung* beispielsweise erweist sich die »Verschachtelungs- und Verzahnungsarchitektur« der *Einführung* als »etwas unübersichtlich[h]« (Jergius 2006), während der Kritiker der NZZ dem organischen Charakter der Zitate auf den Zahn fühlt und ihre Spannung zum »eigenen« Text zur Sprache bringt bzw. gegenüber Esterházy's »spielerische[m] Witz« dem *Buch der Erinnerungen* als im selben Jahr erschienenen »bitterernste[m] Stück monumentaler Weltliteratur« die Palme verleiht (Haas 2006).²⁴ Der Kritiker der *Nürnberger Nachrichten* hält es für unwahrscheinlich, dass die *Einführung* »im offenen Europa« ein »breites Publikum« gewinnen könne (Schnetz 2006). (Hätten demnach geschlossene, sprich: totalitäre, Gesellschaften bzw. Staaten offenere und offene Gesellschaften geschlossenere oder zumindest richtungsweisendere Werke nötig?) Die Frage der Überschaubarkeit, Organizität, Motiviertheit und Funktionalität der monumentalen Textstruktur taucht auch im Kontext von *Harmonia Caelestis* auf, zum Beispiel hebt Lorenz Jäger (vgl. 2001) in der FAZ die

23 Im Zusammenhang mit *Esti* bringt Martin Lüdke (vgl. 2013) auch Kosztolányis Werk ins Spiel und stellt es in den Kontext der literarischen Moderne. Zu Kosztolányis Werk vgl. Lőrincz 2013: 305–307 u. 331–338.

24 Esterházy selbst war »allerdings verwundert, dass seine *Einführung in die schöne Literatur* kaum ein Echo fand«, berichtet Zsuzsanna Gahse (2016) in ihrem bereits erwähnten Nekrolog in der NZZ.

Thematisierung der Räterepublik im Roman positiv hervor, im Gegensatz zu zahlreichen narrativen und diskursiven Leerläufen des Erzählers. Andreas Breitenstein nimmt dasselbe Werk in der NZZ aus einer ziemlich kritisch-polemischen Perspektive unter die Lupe und sieht durch den Roman als »Illusionierungs-/Desillusionierungsmaschinerie« grundlegend die Artikulation des Stoffes bedroht (Breitenstein 2001). Auch hier kommt wieder die bereits erwähnte Logik der Gegenüberstellung der Zeiten zum Ausdruck: »Die Methode radikaler literarischer Dekonstruktion ist einst als geistige Notwehr sinnvoll gewesen, in unserer postideologischen Epoche vergrößert sie indes nur die herrschende schlechte Unendlichkeit. Problematisch wird Ironie dort, wo sie Ideale zersetzt statt falscher Illusionen.« (Ebd.) Postmoderne Ironie und postmodernes Gelächter schützen nicht vor der Geschichte, insbesondere nicht nach 9/11, schreibt der Rezensent. Eine Mahnung kann diese Kritik (auch) für (gerade ungarische) Lesarten sein, die die Kapitel im zweiten Teil des Romans, die aus dem reichhaltigen historischen Leiden und Tragischen schöpfen, nur mit den Fingerspitzen berühren. Im Hinblick auf die Gesamtheit des Romans ist Breitensteins Rezension jedoch eher als vereinfachend zu bezeichnen, außerdem stellt sie unhinterfragt eine Entsprechung zwischen literarischer Schreibweise und (politischer, ideologischer) Epochenerfahrung auf und lässt die literarischen Mitteilungsweisen und ihre Spielkomponenten schließlich in instrumenteller Funktion erscheinen.

Ein strukturell ähnlicher Vorbehalt im Zusammenhang mit der Motiviertheit textueller und sprachlicher Spiele wird bei Isenschmid über *Esti* formuliert, wiederum in theoretische Zusammenhänge eingebettet:

In den besten Büchern Esterházy hat das Spiel seines Witzes ein Widerlager. Der Witz arbeitet sich an einem ernsten Gegenpart ab: an der Familiengeschichte in *Harmonia Caelestis*, an der Parteidiktatur im *Produktionsroman*, am Leben und Sterben der Mutter in den *Hilfsverben des Herzens* und in *Keine Kunst*. Aus diesem Gegenüber gewinnt Esterházy unbändiger Witz seine befreiende Funktion. In *Esti* fehlt dieser Widerpart. Hier spielt das Spiel nur mit sich selber. Das Rütteln rüttelt an nichts und wird zur leeren Geste. (Isenschmid 2013)²⁵

Der Rezensent der *Nürnberger Zeitung* hebt demgegenüber hervor, dass sich *Esti* mit überaus ernsthaften Themen beschäftigt, dass das Werk »mit dem ganzen tödlichen Ernst des Lebens konfrontiert« (Jergius 2013). Tatsächlich bewegen sich die Erzählungen, die das werkartige Skelett des Buches bilden, aus mehreren Richtungen (entlang der anthropologischen Differenz zwischen Mensch und Tier und senkrecht zu ihr) um das Todesmotiv herum, vom Kriechen verschiedener Hunde über das Sterben des guten Freundes bis zum virtuellen Tod des Erzählers/Autors; nicht zu reden davon, dass auch die sozialpsychologische Interpretation der (Auswirkungen der) Diktatur eine relevante Rolle spielt, zum Beispiel in dem wichtigen Stück *Zweites Kapitel, in welchem Das vollkommene Leben des Kornél Esti oder Pierre Ménard, der Autor des ungarischen Don Quijote*. Ernsthaftere Aspekte berührt die Sorge, das Spiel könne sich selbst genügen, in einem strukturell verwandten

25 Dasselbe in sich selbst gewandte Spiel glaubt auch Ursula März (vgl. 2015) in der *Mantel-und-Degen-Version* zu bemerken.

Zusammenhang (im Sinne einer Art Narzissmus) im Fall der *Verbesserten Ausgabe*: Ilma Rakusas (vgl. 2003) Meinung nach erleidet Esterházy eine Niederlage (in literarischem Sinn!) gegenüber der Herausforderung, die Spitzelvergangenheit seines Vaters aufzuarbeiten; der Hauptgrund dafür liege darin, dass er zwar eine (psychologische) Distanz zu seinem Vater einnehmen kann, zu sich selbst (und seinem Handwerk) jedoch nicht so recht.²⁶

Esterházy's Prosa als Archäologie der Geschichte (und der Geschichtsschreibung)

In einigen der oben angeführten Beispiele sind schon Hinweise auf die Rolle der historischen und regionalen Zusammenhänge und Bedeutungsschichten aufgetaucht, denen wir uns jetzt zuwenden müssen, wobei jedoch grundlegend zu bedenken ist, wie sich die wirklich mit literarischem Anspruch artikulierte regional-historische Erfahrung aus der Perspektive der deutschsprachigen Rezeption in Esterházy's Prosa tatsächlich zeigt.

Es herrscht weitgehend Konsens darüber, dass Esterházy's Werke die Motivation zu ihrer intellektuellen Anschauung aus der ostmitteleuropäischen historischen Erfahrung und deren unterschiedlichen kulturellen und Wissenskonfigurationen gewinnen. Die Kritik interpretiert die Anfänge von Esterházy's Schaffen, in erster Linie den *Produktionsroman*, der 2010 in der Übersetzung von Terézia Mora erschien und lebhaft gewürdigt wurde, als Entfernung vom sozialistischen Realismus (oder eher als Widerstand gegen ihn)²⁷ und sogar als eine subversive Unterminierung seiner Gattungsmuster, diskursiven Ordnungen und sprachlich-narrativen Codes. Nur wenige Rezensionen berücksichtigen den näheren ungarischen erzählgeschichtlichen Kontext, die Tatsache, dass die als sozialistischer Realismus bezeichnete Schreibweise in der ungarischen literarischen Kommunikation Ende der siebziger Jahre schon lange nicht mehr die Alleinherrscherin war – und ebensowenig berücksichtigen sie, dass die Muster für den *Produktionsroman* aus den fünfziger Jahren stammen. Sie verstehen den Roman grundlegend als Geste, als Widerstand gegen das sozialistische politische System, als Vermeidung von Repressionen, und diese Meinung wurde auch 2017 bestätigt (vgl. Breitenstein 2017). Auch Paul Jandl liest den *Produktionsroman* grundlegend politisch, betont aber zugleich, dass der Roman »seine eigene Ökonomie hat«, nämlich »die Ökonomie der Lust« (Jandl 2010).²⁸ Auf dem Ge-

26 Spreckelsen (vgl. 2016) zeigt in seinem bereits zitierten Artikel in der FAZ die Interpretationslinie auf, die das Lebenswerk überspannt, und weist damit scharfsichtig darauf hin, dass sich die Lehre aus der *Verbesserten Ausgabe* rückwirkend bis hin zu *Fancsikó und Pinta* in die Lesefigurationen anderer Werke von Esterházy einschreiben kann.

27 Will sagen, Esterházy's Einstellung als politischer Autor spielt auch im Kontext des *Produktionsromans* eine bedeutende Rolle. Eine der sprachlich-performativen Operationen, die daraus folgt, ist, dass Sätze als Mitteilung des Autors interpretiert werden, die entweder teilweise oder vollständig Zitate sind (z. B. »Die Rede vom Fleck bewegen [...] heißt soviel wie eine Revolution vom Zaun brechen«).

28 Zur materiellen Frage der in wirtschaftlichem Sinne verstandenen Ökonomie siehe Gábor Palkós innovativen Aufsatz *Literarische Produktion (Ökonomie, Medialität und Textualität im Produktionsroman)* (2021).

biet der Lesersensibilität geht wiederum Isenschmids verständige Rezension voran; dieser betont, der Roman bediene sich keineswegs einer tendenziösen Systemkritik, einer »moralistischen [...] Gesinnungsästhetik«, und dem verdanke sich seine bis heute wirkende Frische (Isenschmid 2010).

Dem Nekrolog in der *Welt* zufolge, der eine weitläufige Auffassung wiedergibt, war Esterházy's »Thema« »die komplizierte, von Brüchen geprägte Geschichte Mittelosteuropas, in der sich stets irgendwie seine eigene Geschichte und die seiner Familie spiegelt« (o.A. 2016b). Nach Meinung Paul Jandls bietet die *Mantel-und-Degen-Version* nichts anderes als eine »ungarische Nationalanthropologie« (Jandl 2015b), die er aus dem Buch heraus für belegbar hält, indem er kurze Sätze zitiert, die die ungarische Geschichte interpretieren und in denen der Erzähler dem Verfasser antwortet. Esterházy gehe in diesem Buch gleichsam über die »ungarisch[e] Melancholie« hinaus, er habe das »Pathos« durch »Leidenschaft« ersetzt (ebd.; der politische Unterton dieser Thesen kann, wie so oft nach 2010, natürlich nicht missverstanden werden). Damit wären wir auch bei einem der wichtigsten Leitmotive, Topoi und Klischees der Rezeption angekommen: der Einheit von Melancholie und Ironie. Ein wesentlicher Teil der Rezeption ist damit beschäftigt, zu beweisen oder zumindest zu deklarieren, dass Esterházy diese Einheit auflöse oder überschreite. Breitenstein vertritt die Ansicht, dass Esterházy's Werke »die Dichotomie von Tragik und Ironie [...] systematisch unterlaufen« (Breitenstein 2001), er bettet diese Dichotomie in geohistorische und -kulturelle Zusammenhänge ein; die Ironie wäre demnach für die bereits in der nachhistorischen Periode angekommene westeuropäische Mentalität charakteristisch, während das Tragische das Lebensgefühl und die Identität der eher von der Geschichte betroffenen osteuropäischen Region bestimme. Das heißt, wenn sich Ironie und Tragisches/Melancholie ineinander verkehren oder vermitteln, kopieren sie sozusagen eine geohistorische Anachronie und dienen der Annäherung der beiden Hälften Europas, so ließe sich vielleicht die Quintessenz der Mentalitätskomponenten der literarischen Schreibweise zusammenfassen – was zugleich auch Esterházy's Kanonisierung verständlicher machen würde. Richard Wagners Ansicht nach ist für Esterházy eine Melancholie charakteristisch, »wie sie nur dem Ironiker möglich ist« (Wagner 2004). Zugleich zeige die *Verbesserte Ausgabe* die Grenzen der Ironie auf. Zu letzterem Problem merkt der deutsche Soziologe und Publizist Lorenz Jäger an, es sei »kein intellektualistisches Vorurteil, [dass] von einem großen Schriftsteller auch eine durchdachte Theorie seiner Gegenstände verlangt« werde, Esterházy komme nämlich keine »prägnante Idee zur Figur des größten Verräters« in den Sinn (Jäger 2004a). In einem anderen, zwei Wochen später erschienenen Artikel anlässlich der Übergabe des *Friedenspreises des deutschen Buchhandels* schreibt Jäger, dieser Preis signalisiere den Willen des Westens, auch Stimmen zu hören, »die eine andere, hierzulande wenig bekannte Geschichte der Vergangenheit zu erzählen haben« (Jäger 2004b).²⁹ Die ostmitteleuropäische Perspektive kann also einen wichtigen Beitrag zum Selbstbild des vereinigten Europa leisten. Jäger schlägt vor, »es würde sich lohnen, der tieferen Ironie nachzugehen, die das Leben eines Aristokraten nicht nur im Kommunismus, sondern auch in der Demokratie bedeutet«. Und tatsächlich, so dominant Esterházy's Werke vor 1989 auch als

29 In einem späteren Artikel im Zusammenhang mit dem *Friedenspreis* schreibt Jäger, damit öffne sich auch auf die deutsche Geschichte eine neue Perspektive.

Widerstand gegen den real existierenden Sozialismus oder als Subversion der diskursiven Ordnung verstanden werden, die jenes politische und soziale System konditioniert, so sehr schweigt die deutschsprachige Kritik (oder schweigen vielleicht die fiktionalen Werke Esterházy selbst?)³⁰ über die gesellschaftlichen und politischen Dilemmata der Periode nach 1990 (die sich gerade unter der Ägide der Demokratie zeigten), abgerechnet die vor allem nach 2010 sich vermehrenden (eher gestenhaften, nicht analytischen und daher wohlfeilen, obligaten) Seitenhiebe auf den Kurs der ungarischen Regierung.³¹

In einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* vom Herbst 2005 (hervorgegangen aus einem Besuch bei Esterházy und einem Interview) heißt es, die osteuropäische Postmoderne »war wesentlich politischer als ihr westliches Pedant, und ihr sprachlicher Spielcharakter war voll existentiellen Ernstes, weil das ästhetische Virtuositentum ein riskanter antiideologischer Gestus war: Heiterkeit als Mittel, sich der Verfügbarkeit zu entziehen.« (Mangold 2005) Abgesehen von der Frage, wie sich diese (politisch motivierte?) Heiterkeit unter den Bedingungen des Parteistaates dargestellt haben mag, ist es ratsamer darauf zu verweisen, dass sich auch hier die Unfixierbarkeit der literarischen Mitteilung in eine instrumentelle Funktion einschreibt. Das Moment der »Heiterkeit« wird auch im österreichischen Kontext thematisiert, vielsagenderweise gerade durch ein mehrdeutiges Wortspiel: Die Rezension der deutschen Übersetzung des *Bauchspeicheldrüsentagebuchs* im *Standard* trägt den Titel *Aus heiterem Himmel* (Pollack 2017).

Man kann sagen, die Figuration des Zusammenspiels von Melancholie und Ironie bildet neben der Dichotomie von historischer Imprägniertheit und Außerhistorizität auf einer anderen Metaebene gleichsam die Zusammenhänge einerseits der regional historischen, andererseits der literarischen Anthropologie ab. Will sagen, die Melancholie figuriert als Index der historischen Imprägniertheit, die Ironie als Trope der Literatur oder Literarizität. So sehr, wie die Figuration der Überbrückung dieser Dichotomie im Zusammenhang mit Esterházy's Werken zum Topos erstarrt ist (die Esterházy-Texte funktionieren gleichsam als Versprechen, diese – historische, regionale, anthropologische – Duplizität zu überwinden), so wenig gibt es elaboriertere Versuche, das Verhältnis von Geschichte und Literatur auf der Basis der Funktionsweise der Textualität zu konzipieren. Es läge beispielsweise auf der Hand, sich auf Freud (oder einen anderen Verfasser aus der Region) zu stützen, der über die Verbindung von Trauer und Melancholie schreibt und dessen Ansicht nach die Melancholie (die zugleich die Latenz der Trauer und ihre selbst-reflexive, sogar gegen das Ich der Trauer gerichtete Potenzierung ist) ihre Kompliziertheit dem »Ambivalenzkonflikt« zu verdanken hat (vgl. Freud 1975: 210f.).³² Interessant

30 Die große Ausnahme wäre wohl *Verbesserte Ausgabe*, zu diesem Text vgl. Lőrincz 2021a.

31 Diese Motivation verhält sich ebenso automatisch wie flexibel: Gleich zwei Rezensionen versuchen, den 2010 auf Ungarisch und 2013 auf Deutsch erschienenen (also 2008/09 entstandenen) *Esti* als eine Geste gegenüber dem »Ungarn nach 2010« (Henneberg 2013) zu interpretieren. (*Esti* »hasst Spießbürger und Reaktionäre jeder Couleur, und so ist es kein Zufall, dass Esterházy gerade in dieser bleiernen politischen Zeit in Ungarn den renitenten *Esti* zum Romanhelden macht.« Henneberg 2013. Lothar Müller vertritt jedoch die Ansicht: »In diesem Buch bleiben die Sprachspiele oft mit sich allein [vgl. oben die ähnliche Beobachtung von Ernst Osterkamp] – auch deshalb, weil es dem gegenwärtigen Ungarn weitgehend die kalte Schulter zeigt.« Müller 2013.)

32 Zur Rolle von Freuds Text in Walter Benjamins barockem *Trauerspiel-Buch*, in Verbindung mit dessen »Trauertheorie«, vgl. Menke 2015: 123–167.

wäre auch, dies mit der Formel vom Ende der Geschichte als Figuration der Trauer zu vergleichen: Die Melancholie rechnet mit der Aufhebung eines bestimmten Geschichtssubjekts, einer Geschichtsauffassung oder einer Geschichtsperiode, zugleich jedoch mit dem Fortdauern der Geschichte.

Indem er Esterházy's literarische Redeweise ebenso erhellend wie komplex als nicht-instrumentalisierbares Medium historischen Wissens und historischer Erfahrung zeigt, stellt Thuswaldner, der sie mit dem dynamischen Element des Austauschs von bestimmten, zugleich auf unentscheidbare Weise referentiellen und symbolischen Modulen in Verbindung bringt, die poetischen Fragen der Schreibbarkeit von Geschichte: »Ungarische Zeitgeschichte erfahren wir bei Esterházy in Form von Spots mit multifunktionaler Anwendbarkeit. Wirklichkeitspartikel sind austauschbar, kein Bereich steht für sich allein, immer gibt es einen Bezug zu anderen Bereichen. Ungarn ist nicht bloß Ungarn, es wird weitergedacht, weiterassoziiert.« (Thuswaldner 2005: 124)³³ Ein solcher literaturkritischer Horizont ist nötig, damit Licht fällt auf die tiefe Verbindung zwischen Unstabilisierbarkeit der sprachlichen Imagination und Unfixierbarkeit der Geschichtsinterpretation sowie auf die sprachkünstlerischen Möglichkeitsbedingungen dieser Verbindung.

Deshalb kommt in der Rezeption auch die Dimension der Literatur selbst öfter zur Sprache, die literarische Erscheinung, das heißt, Esterházy's Werke animieren einige Kritiker, auf theoretischer Ebene über das Wesen der Literatur zu reflektieren, gerade von den selbstreflexiven und metanarrativen Momenten der Literarizität der Erzählung her und auch von den Grenzbereichen der Sag- und Schreibbarkeit, der Vertextlichung, der Textbildung und -formung. Zuletzt hat man, vor allem im Zusammenhang mit dem *Esti*, festgestellt, um Ilma Rakusas Worte zu leihen: »Zentral bleibt die Frage, wie Leben und Schreiben zusammenhängen, wo das eine anfängt, das andere aufhört.« (Rakusa 2013) Kathrin Lauer interpretiert die Stummheit des kindlichen Erzählers in ihrem Artikel über die *Markus-Version* so, dass diese »wohl aus dem Respekt vor dem Wort« herrühre (Lauer 2016a). Schließlich liest sie daraus eine »Lektion über das Wesen der Literatur« heraus, »lies: eine Meta-Geschichte« (ebd.). In dieser Anschauung würde das Folgende heißen: »Die Fiktion und die Metapher entstehen nach Verbrechen, Kummer oder Unheil, von denen man durch Sublimierung erlöst werden will.« (Ebd.) Der Kritiker der *Zeit* vermutet in seinem Nekrolog:

Die Literatur von Péter Esterházy ist nie eine gewesen, die sich bündig nacherzählen ließe, aber hier fängt ja vielleicht überhaupt Literatur erst an, zumal solche, die so in der Sprache und dem ironischen Sprachzweifel lebt wie seine. Die Grenzen meiner

33 Thuswaldner bezieht sich hier auf *Das Buch Hrabals*. – Dieser kardinale Aspekt von Esterházy's Schreibweise, die »Wiederkehr der nicht bedeutungsgebundenen Texteinheiten«, die »unbegründeten Unterbrechungen der Erzählsequenzen« (die hier u.a. auch mit der »Vielstimmigkeit des Zusammenspiels zwischen den sprachlichen Rederegistern« zusammenhängen), wird dargestellt von Kulcsár Szabó 1996: 159–165. Zusammengefasst: »Eine der auffälligsten Eigenheiten des Werkes liegt gerade darin, dass Esterházy die wichtigsten Erzählmotive ständig wiederholt, auswählt und auswechselt. Dadurch, dass er sie in immer neuen Kontexten darbietet, nimmt er ihnen zugleich die Möglichkeit, zu Indizes festgefügtter Sinnhorizonte zu werden.« Ebd.: 193.

Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt, hat uns Wittgenstein gesagt, und Esterházy bewegte sich an diesen Grenzen mit der diebischen und spitzbübischen Freude eines Zauberkünstlers, der plötzlich ein Wort verschwinden lässt, einen Satz, eine Pointe, um ihre Bedeutung herumdröbelt oder sie mit dem gleichen Hintersinn woanders unterschmuggelt, wie er es auch mit Textpassagen anderer Autoren getan hat. (Hugendick 2016)

Die Ironie ist hier also als metapoetische Trope zu interpretieren, sie konfrontiert mit den Grenzen der sprachlichen Mitteilung, der Verbalisierung und auf einer neuen Ebene der Vertextlichung; bzw. es sind diese Grenzen, die ironische Effekte erzeugen. Damit kann die Verknüpfung von Melancholie und Ironie auf die (fiktionalitätsgetränkten bzw. Fiktionalitätseffekte generierenden) blinden Flecke, Pausen, Mängel, Geheimnisse der Vertextlichung bzw. auf das Unausgesprochene der Sprache verweisen, wovon weiter unten noch die Rede sein wird.

Wenn man die bisherigen Ausführungen formalisiert (im Rahmen gleichsam eines Chiasmus von Geschichte und Literatur), lässt sich feststellen, dass als ein grundlegender Zug der Esterházy-Lektüre folgende Oszillation bzw. Interpenetration zu beobachten ist: Die Grenzen der Literatur, bestimmter literarischer oder stilistischer Gesten, zeigen sich von der Geschichte her (oder auch von anthropologischen Grenzerfahrungen her)³⁴ – und umgekehrt, von der literarischen Imagination und der sprachlichen Potentialität her kann Licht auf die Grenzen der hermeneutischen Autorität der Geschichte fallen. Diese Potentialität ist ebenfalls von der historischen Seinsweise der Sprache abhängig und weniger von der Souveränität irgendeiner ästhetischen Phantasie als Selbstzweck. Dafür soll hier ein Beispiel folgen.

Die transregionalen, transepochnen, vielleicht sogar anthropologischen Bezüge der Bedeutungsschichten in Esterházy's Werken kommen also verhältnismäßig selten zur Sprache, eine markante Ausnahme ist wohl der Nekrolog der *Wiener Zeitung*, in dem Oliver Lehmann schreibt: »Aber wenn es so etwas wie ein Lebensthema von Esterházy gab, dann war es die immer wieder erneuerte Selbstbefragung nach dem Verhältnis zwischen dem Individuum und der Gesellschaft.« (Lehmann 2016) Die »prinzipielle Höflichkeit« ist es, die die Vermittlung zwischen den beiden Polen garantieren kann³⁵ und die zugleich »nebenbei (oder beiläufig)« vonstatten geht: »In Wahrheit [...] bildet die Beiläufigkeit die Funktionsweise des menschlichen Denkens mit ihren Inspirationen und Assoziationen sehr viel lebhafter ab als jede noch so präzise Schilderung mit dem Charme einer Handlungsanleitung. In diesem Sinne war die Literatur von Péter Esterházy beiläufig, also zutiefst menschlich.« (Lehmann 2016)³⁶ Der Verfasser findet hier eine kardinale

34 Paul Jandl verweist darauf, dass die *Verbesserte Ausgabe* und *Die Hilfsverben des Herzens* vielleicht die beiden Werke Esterházy's sind, »wo Genealogisches nicht zur Metapher taugt« (Jandl 2016).

35 Daniel Kehlmann, der bekannte Schriftsteller und Esterházy's persönlicher Bekannter, der seine Wurzeln halb in Deutschland, halb in Österreich hat, reflektiert die diesbezüglichen Differenzen zwischen dem österreichischen und dem bundesdeutschen kulturellen Hintergrund (zwischen katholisch-höfischen und protestantisch-innerlichen Paradigmen) in einem Interview in *Magyar Narancs*. Vgl. Gábor/Kehlmann 2016.

36 Die Herausgeberin der Literaturzeitschrift *Kalligram*, Júlia Tóth-Czifra, weist mich darauf hin, dass der Ausdruck »beiläufig« im österreichischen Kontext auch in der Bedeutung »ungefähr«, »annä-

und zugleich regionale Quelle und damit zusammen die sprachliche Funktionsweise von Esterházy's Stimmenkonfigurationen. »[B]eiläufig« kann auch »nebensächlich« bedeuten (im Sinne von »beliebig«, »unwesentlich«), was dem ungarischen Leser spätestens hier das gewisse »unmerklich platzierte«, »scheinbar indifferente Wort« in den Sinn kommen lässt, das die Grundlage der »moralischen Auffassung« von Kornél Esti bei Kosztolányi³⁷ bildet und als dessen literarische Wirkungsgeschichte sich zahlreiche Stücke und Schichten aus Esterházy's Œuvre interpretieren lassen.³⁸ Es handelt sich um die »Höflichkeit«, die – fast wie in Benjamins Sinne – auch als »Mittel ohne Zweck« auffassbar ist (Chul-Han 2019: 82); dies wäre also die nicht mit der Instrumentalisierung der »Heiterkeit« vergleichbare, von ihr zutiefst heterogene Perspektive auf die unkalkulierbare und nicht in Erscheinung tretende Ereignishaftigkeit der Sprache!

Exkurs: Sprach-, Macht- und Zivilisationskritik

Hier soll nicht nur auf die historische Ausrichtung innerhalb der Esterházy-Rezeption, sondern auch auf die interessanteren Thematisierungen des politischen Aspekts eingegangen werden. Besonders interessant ist dabei die sozusagen immanente Beziehung von Sprachkritik und Machtkritik und ihre gegenseitige Durchdringung. Darauf hat schon Gregor Dotzauers Kritik 1989 zu den *Fuhrleuten* (in der FAZ) hingewiesen: »Esterházy's raffinierte Strategie, wie er die öfters repressiv auftretende Macht angreift, lenkt die Aufmerksamkeit auch auf die Tatsache, die wir hier im Westen fast überhaupt nicht beachten, namentlich darauf, dass es die Macht auch hier gibt, nur merken wir sie fast nicht.« (Zit. n. Wernitzer 1994: 141) Einige österreichische Kritiker betonen dies sehr stark (Karl Kraus lässt grüßen), so macht zum Beispiel Ulrich Weinzierl (im Zusammenhang der *Einführung*) klar, bei Esterházy gelte: »Sprachkritik [zum Beispiel die Ironie: Esterházy als »ungarische[r] Weltmeister der Ironie«] offenbarte sich als Machtkritik« (Weinzierl 2006). Werner Krause hebt (in der *Kleinen Zeitung* anlässlich des *Friedenspreises*) auf besonders affirmative Weise den individuellen Zug der Sprachkritik bei Esterházy hervor: »Wie viele andere Autoren beklagt Esterházy das Verschwinden der Sprache, er tut dies aber nicht mit Larmoyanz, sondern er reagiert mit hoher, feingeschliffener Fabulierkunst, mit den Methoden der Farce und mit Tragikomik.« (Krause 2004)³⁹ Danach unterscheidet er ihn polemisch von jenem Diskurs, den auch der frühere Friedenspreisträger Martin Walser kritisiert hatte: »Esterházy ist ein Moralist fernab

hernd: gebraucht wird. Mit bundesdeutschen Ohren gehört, dominiert eindeutig die Bedeutung »nebensächlich« (bzw. deren Synonyme). An dieser Stelle wird deutlich – zudem in einem wichtigen diskursiven Zusammenhang –, dass die deutschsprachige Rezeption nicht nur im Hinblick auf die Anschauungen, die Mentalität, das Geschmacks- und Wertsystem und die Kulturgeschichte, sondern auch auf der sprachlichen Ebene inhomogen ist. Die (bundes-)deutsche oder österreichische deutsche Sprache sagen manchmal Unterschiedliches, je nachdem, mit welchen regionalen Ohren sie gehört werden.

37 Kosztolányi 2005, 52–54.

38 Für einen skizzenhaften, regional vergleichenden Versuch hierzu siehe Lőrincz 2021b.

39 Diese Sätze tauchen in vereinfachter Form vielerorts in der Rezeption auf.

vom Laufsteg der Immerguten, frei von Hiebversuchen mit der von einem seiner Vorgänger als Friedenspreisträger, Martin Walser, polemisch angeprangerten Moralkеule, mit der auf die Vergangenheit eingedroschen werde.« (Ebd.) Mehr noch, Krause widerspricht dem Laudator: »Dass der rastlose, friedfertige Unruhestifter gestern bei der Preisverleihung von Michael Naumann, Herausgeber der ›Zeit‹, als ›Sprengmeister der Vergangenheitsformen‹ gewürdigt wurde, war denn doch allzu drastisch. Denn einer, ein Dichterfürst wie Esterházy, vertraut eher den subtilen Sprengsätzen.« (Ebd.) An dieser Stelle sind markant die Differenzen zwischen wichtigen Tendenzen der deutschen und der österreichischen Rezeption zu spüren.

Zwei starke kritische Texte bringen die sprachliche Kraft, die innovativen Effekte von Esterházy's Werken (als auffällige Ausnahmen) auf eine Weise ins Spiel, die auch Kultur- und Zivilisationskritisches in den sprachkritischen Diskurs einschaltet. Der Österreicher Anton Thuswaldner sieht in Esterházy's exponierter Textualität ein Schreiben am Werk, das über den Fetisch der Authentizität, über eine Art Norm der Erlebnis- und Identitätsästhetik, hinausgeht. (Die Relevanz dieser Sichtweise kann – ebenso wie die Produktivität von Thuswaldners sonstigen Beobachtungen – nicht genug betont werden, sowohl aus der Perspektive des Lesens als auch bezüglich der kritischen Reflexion gewisser Dispositive der heutigen Öffentlichkeit.) Vor jeder persönlichen Erfahrung (und nicht hinter ihr) stehe in Esterházy's Texten das Wort, wofür Thuswaldner auf ziemlich radikale, zugleich jedoch sehr einleuchtende Weise *Die Hilfsverben des Herzens* als Beispiel anführt. Die Wörter jedoch seien immer schon »präfabriziert« und »erheben stets den Anspruch, für alle Menschen verfügbar zu sein«, so dass das literarische Schreiben irgendwie zum Movens der Auflösung und Relativierung der von dieser Allgemeinheit fabrizierten Fixierungen und deren Übertretung werde (Thuswaldner 2005: 121). Dies vollziehe sich bei Esterházy im Zitieren (vgl. ebd.), wo – vielleicht könnte man es so formalisieren – das Zitat/Zitieren zugleich Medium(-sbildung) und (sprachlich-textuelles) Handeln sei.

Thomas Hettche führt in der FAZ in einem Artikel über allgemeinere medienkritische Probleme, über das Phänomen der »Texte als Lebensteilnahme«, die die Literatur ablösen, Esterházy eher als Beispiel für ein literarisches Schreiben an, das seiner Ansicht nach an der Erschaffung des Werkes interessiert ist und deshalb von der »andere[n] Form literarischer Öffentlichkeit« unterschieden werden muss, beispielsweise vom Schreiben von Blogs, von den Formen, wo die »Textproduktion« sich als Plattform der »Lebensteilhabe« präsentiert (Hettche 2010). Diese Art von *Textproduktion* steht seiner Ansicht nach in Verbindung mit einer durch das Internet und die digitale Kultur veränderten Wahrnehmung von Literatur. Diese Beobachtung des 2010 erschienenen Artikels leuchtet leicht ein, sie kann vielleicht nicht mit dem Neuigkeitsbonus punkten, aber um so nachdenklicher macht die aus ihr abgeleitete Beobachtung, insbesondere mit der Erfahrung, dass die »sozialen Medien« sich seither noch viel mehr ausgebreitet haben:

Ich glaube, dass das unendliche Mediengespräch des Netzes, in dem so viele sich verfangen haben und gefangen sind und das doch zugleich so immateriell und ungreifbar bleibt, eine tiefe Unsicherheit gegenüber allem produziert, was sich dieser unendlichen Plauderei entzieht. Und das alles, was sich dem entzieht, als ganz fremd und irritierend empfunden wird, weil man im Innersten weiß: Erst wenn es dieses Frem-

de nicht mehr geben wird, das nicht computierbar ist und nicht übersetzbar und von keinem Forum und keinem Leserkommentar erreicht werden kann, erst dann wird der Zweifel in einem selbst verstummen, ob das, was man tut, wirklich so wunderbar ist, wie man zu behaupten nicht müde werden darf. (Ebd.)⁴⁰

Inwiefern ließe sich wohl der *Produktionsroman* als implizite Kritik der Text- und Kommentarproduktion der heutigen digitalen Kultur wiederlesen?

Das Überhistorische

Die wichtige Schicht von Esterházy's Werken, die von der Glaubenserfahrung, dem Moment des Heiligen, der Kommunikation mit der göttlichen Instanz durchdrungen ist und an religiöse Zusammenhänge rührt – diese semantische und performative Dimension fehlt augenfällig in den Themen, die von der Rezeption behandelt werden, oder wird allenfalls konstatiert. Zuletzt kam das Problem des Glaubenserlebnisses natürlich anlässlich der *Markus-Version* zur Sprache, aber abgesehen von einigen kürzeren Texten mit Charakter⁴¹ ist Isenschmid praktisch der einzige Kritiker, der dieser Bedeutungsebene und sprachlichen Konfiguration von Esterházy's Werken besondere Aufmerksamkeit widmet. Seine einfühlsame Analyse der *Markus-Version* ist eine hingebungsvolle, sozusagen eine meditative Rezension, die die Kommunikation mit Gott, die Glaubenszusammenhänge und die Funktion der Gasttexte genau reflektiert und kommentiert (vgl. Isenschmid 2016).⁴² Interessant ist, dass die nachdrückliche Thematisierung Esterházy's »als eines Theologen« aus der Feder eines tschechischen Verfassers, von Martin C. Putna, stammt, dem zufolge Esterházy's Werk gerade von der »Verknüpfung von Glauben und Literatur« zu einem Ganzen vereinigt wird, »ohne dass eines dem anderen die Glaubwürdigkeit streitig machte«. (Putna 2015, 52; Übers. C.L.)

Paul Jandl fasst in seinem bereits zitierten Nekrolog den seiner Ansicht nach moralischen Kern bzw. die Ausstrahlung von Esterházy's Lebenswerk folgendermaßen zusammen: Moralisten wie ihn

darf man nicht mit den bloß Moralischen verwechseln. Im Gegensatz zu deren Bigotterie ist den Moralisten nichts heilig, weil sie eine profunde Ahnung von Heiligkeit haben. Und im Grunde war es wohl auch bei Péter Esterházy so. Sein Werk erzählt vom Strudel des Lebens, es dreht sich in aberwitzigem Tempo um ein Zentrum, das nicht benennbar ist (Jandl 2016).⁴³

40 Die Mutter des 1964 geborenen Hettche war übrigens Sudetendeutsche, und er selbst, der seine Magisterarbeit über Musils *Mann ohne Eigenschaften* geschrieben hat, war lange Mitarbeiter der FAZ und der NZZ.

41 So beispielsweise die bereits erwähnte Rezension von Andreas Puff-Trojan (vgl. 2016).

42 Zur *Markus-Version* siehe den Aufsatz von Gábor Tolcsvai Nagy (2021).

43 Diese Unterscheidung zwischen zwei Arten von Moral ließe sich wiederum in österreichisch-deutscher Beziehung interpretieren (vgl. oben den Text von Werner Krause).

Zu einer strukturell ähnlichen Schlussfolgerung gelangt auch Anton Thuswaldner in seinem hervorragenden Essay, in dem er darauf hinweist, dass Esterházy's Schreibweise eine feine Distanz zu den Autorisierungen durch das historische Wissen hält, vermutlich dank seiner tiefgreifend geschichteten Rede- oder Sprechartigkeit, weil seine Sprachlichkeit sich in gewisser Weise vom Schreibbaren fernhält und das Nichtschreibbare dennoch nie als Fixpunkt oder Autorität außerhalb der Literatur behandelt:

Es geht nicht um ungarische Zeitgeschichte, fern liegen Variationen zu Schuld und Sühne. Esterházy's Schreiben entspricht dem wortreichen Umkreisen eines großen, unheimlichen, unbekannten weißen Raums. Dann gibt es endlich etwas Konkretes, an dem man sich festhalten könnte, hier eine Episode, dort eine Überlieferung. Sie werden aufgerufen, sich zu versammeln, um sich um diesen weißen Raum zu gruppieren. Wovon immer die Rede, was auch immer der Fall ist, der weiße Raum verschlingt alle Wahrheiten. Er macht alles fragwürdig, was geschrieben ist, deshalb werden so viele Wahrheiten aufgerufen, deshalb bekommen Spott und Hohn ihre Chance zum Auftritt, deshalb wird jede mögliche Wahrheit zurückgepfiffen und mit einer anderen konfrontiert. Und deshalb werden so viele Sprachmuster aufgerufen und durchprobiert. (Thuswaldner 2005)

Vielleicht ist dieser nichtgegebene, nichtermessbare weiße Raum der Raum der Fiktion, seine Metapher, der seine Wirkung nicht einmal so sehr als Raum, sondern eher in der immer schon fiktionalen Duplizität des Geschriebenen und des Erzählten entfaltet.

Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften IV/1. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt a.M., S. 9–21.
- Bónus, Tibor (2021): Textualität und Redehaftigkeit – Ereignis und Epochenschwelle. Zu einer Neulektüre des Produktionsromans. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 115–145.
- Breitenstein, Andreas (2001): Im Namen des Sohnes »Harmonia caelestis«: Péter Esterházy zerredet (s)eine Familiengeschichte. In: Neue Zürcher Zeitung v. 3. November 2001.
- Ders. (2017): Tod eines Sprachspielers. Am Ende stand der Aufprall mit der Wirklichkeit – Péter Esterházy's allerletztes Werk »Bauchspeicheldrüsentagebuch«. Neue Zürcher Zeitung v. 15. Juli 2017.
- Chul-Han, Byung (2019): Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart. Berlin.
- Esterházy, Péter (2004): Friedenspreisträger 2004. Dankesrede. In: [friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de](https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de), o.D.; online unter: <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2000-2009/peter-esterhazy#105> o [Stand: 1.3.2023].
- Ders. (2013): Esti. Roman. Aus dem Ungar. v. Heike Flemming. Berlin/München.
- Ders./Föderl-Schmid, Alexandra (2007): Kleinkarierte Zukunft durch Kerneuropa. In: Der Standard v. 21. Dezember 2007.

- Ders./o.A. (2013): »Wie ein Wildschwein«. Der ungarische Schriftsteller Péter Esterházy über Schreiben als Form von Faulheit, Leben und Arbeiten unter der Diktatur und seinen neuen Roman *Esti*. In: Profil v. 25. Februar 2013.
- Ders./Pohl, Ronald (2009): »Achtung gebührt Tanten, nicht Texten«. Der ungarische Autor Péter Esterházy wohnte der Uraufführung seiner »Harmonia Caelestis« im Burg-Kasino bei. Ronald Pohl sprach mit ihm über Tücken und Glück des Theaters. In: Der Standard v. 9. November 2009; online unter: <https://www.derstandard.at/story/1256744316524/peter-esterhazy-achtung-gebuehrt-tanten-nicht-texten> [Stand: 1.3.2023].
- Fleischer, Janina (2016): Der Mensch des Abendsterns. Text-Labyrinth, Sprach-Paradiese und Bücher, die man nicht zusammenfassen kann: Péter Esterházy ist tot. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung v. 16. Juli 2016.
- Flemming, Heike (2021): Abschweifen und Verirren. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 35–39.
- Freud, Sigmund (1975): Trauer und Melancholie. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Bd. 3: Psychologie des Unbewussten. Frankfurt a.M., S. 197–212.
- Gábor, Köves/Kehlmann, Daniel (2016): »Esterházytól elfogadták« – Daniel Kehlmann író [»Von Esterházy haben sie es akzeptiert« – der Schriftsteller Daniel Kehlmann]. In: magyarnarancs.hu, 11. August 2016; online unter <https://magyarnarancs.hu/konyv/esterhazytol-elfogadtak-100264> [Stand: 1.3.2023].
- Gahse, Zsuzsanna (2016): Ein grosser Dichter und ein tapferer Ungar. Zum Tod von Péter Esterházy, dessen Werk ein Spiel ist aus frivolem Ernst und hartnäckiger Aufklärung. In: Neue Zürcher Zeitung v. 15. Juli 2016.
- Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.
- Gmünder, Stefan (2016): Ein Meister der postmodernen Ironie. In: Der Standard v. 16. Juli 2016.
- Graf, Hansjörg (1999): Melancholie der Erinnerung. Fussnoten zur ungarischen Gegenwartsliteratur. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. Oktober 1999.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2009): Wer ein Tor schießt, schlägt das Kreuz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 9. Mai 2009.
- Haas, Franz (2006): Avantgarde unter dem Gulaschkommunismus. Frühe Prosa von Péter Esterházy in einem Band. In: Neue Zürcher Zeitung v. 13. Juni 2006.
- Henneberg, Nicole (2013): Don Quijote in Budapest. Péter Esterházy huldigt dem großen Literaturspieler Dezső Kosztolányi [sic!] – und porträtiert sich selbst. In: Der Tagesspiegel v. 6. März 2013.
- Henning, Peter (2016): Der lichte Geist. Nachruf: Zum Tod des jetzt verstorbenen ungarischen Schriftstellers Peter Esterhazy. In: Aargauer Zeitung v. 15. Juli 2016.
- Hettche, Thomas (2010). Was Literatur ist. Unsere literarische Welt droht zu verschwinden. Das Werk wird ersetzt durch Texte als Lebensteilnahme. Doch warum nur sollten Schriftsteller jetzt bloggen statt dichten? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 8. April 2010.
- Hugendick David (2016): Diese Heiterkeit, diese Zweifel. Péter Esterházy erschuf ein literarisches Labyrinth, in dem wir uns gern verirrt. Er war einer der größten Erzähler der europäischen Gegenwartsliteratur. Ein Nachruf. In: Die Zeit v. 16. Juli 2016.

- Isenschmid, Andreas (2009): Mutters schöne Beine. Péter Esterházy bewegt sich in »Keine Kunst« im innersten Bereich von Scham und Intimität. Und kann es wie keiner. In: *Die Zeit* v. 2. Juli 2009.
- Ders. (2010): Ein Jugendstreich, ein Meisterwerk. Wie man eine Diktatur in die Luft sprengt und dabei seinen Geist frei macht: Esterházy's Péter sagenumwilterter »Produktionsroman« macht's vor, frisch bis heute. In: *Die Zeit* v. 22. Dezember 2010.
- Ders. (2013): Eine handfeste Wortfummelei. In: *Die Zeit* v. 14. März 2013.
- Ders. (2016): Scherben im goldglänzenden Sand. In seinem Roman »Die Markus-Version« spielt Péter Esterházy sehr ernste Spiele mit Fragen des Glaubens. In: *Die Zeit* v. 10. März 2016.
- Jäger, Lorenz (2001): Nullsituation. Auch Bilder haben Anfänge. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 12. Dezember 2001.
- Ders. (2004a): Wenn Agenten Weisheit fordern. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 4. Juni 2004.
- Ders. (2004b): Verbesserer. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels für Péter Esterházy. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17. Juni 2004.
- Jandl, Paul (2010): Im verschlissenen Nervenkostüm. In: *Die Welt* v. 11. Dezember 2010.
- Ders. (2015a): Gulasch der Geschichte. Wo Nichtse sich zu Etwassen zusammensetzen: Péter Esterházy's wilde und verwegene Jagd durch Ungarns Seele. In: *Die Welt* v. 21. März 2015.
- Ders. (2015b): Péter Esterházy lädt zum Gulasch der Geschichte. In: *Die Welt* v. 28. März 2015.
- Ders. (2016): So viel Wissen und so viel Menschenfreundlichkeit. In: *Die Welt* v. 14. Juli 2016.
- Jergius, Holger (2006): Dickses von Péter Esterházy. Einführung für Fortgeschrittene. In: *Nürnberger Zeitung* v. 2. Dezember 2006.
- Ders. (2013): »Esti«, der neue Péter Esterházy. Verwirrspiel der Identitäten. In: *Nürnberger Zeitung* v. 8. Juli 2013.
- Kalka, Joachim (2006): Die Sprache der Zukunft. Was ist das? Péter Esterházy als Poetikdozent. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 29. November 2006.
- Kluy, Alexander (2006): Literarisches Hochgebirge. Péter Esterházy hat ein monumentales Immer-wieder-Lesebuch geschrieben. In: *Der Standard* v. 27. Mai 2006.
- Kosztolányi, Dezső (2005): Ein Held seiner Zeit. Die Bekenntnisse des Kornél Esti (übers. von Christina Viragh). Reinbek b. Hamburg.
- Krause, Werner (2004): Von den Hilfsverben des Herzens. Peter Esterházy (54) erhielt gestern den Friedenspreis des Buchhandels. In: *Kleine Zeitung* v. 11. Oktober 2004.
- Küveler, Jan (2013): Auf einem Platz mit dem Messi der Literatur. In: *Die Welt* v. 13. Juni 2013.
- Kulcsár Szabó, Ernő (²1994): *A magyar irodalom története 1945–1991* [Geschichte der ungarischen Literatur 1945–1991]. Budapest.
- Ders. (1996): Esterházy Péter. Bratislava.
- Ders. (2007): *Narratíva, hazugság, kérdésés. A referenciális autoritás határai* [Narrativ, Lüge, Frage. Die Grenzen der referenziellen Autorität]. In: Ders.: *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál* [Worte ohne Tatort. Sprache und Geschichte bei Paul de Man]. Budapest, S. 315–354.

- Ders. (2021): »Graziöse« Ungebundenheit. Stimme und Schreibbarkeit in Esterházy's Prosa. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 147–167.
- Lauer, Kathrin (2016a): Evangelium nach Peter Esterházy. Wo bleibt die Auferstehung? In Peter Esterházy's neuem Buch »Die Markus-Version. Einfache Geschichte Komma hundert Seiten« wird sie nicht beschrieben. In: Weser Kurier v. 26. März 2016.
- Lauer, Kathrin (2016b): Ungarischer Schriftsteller Peter Esterházy gestorben. In: Die Presse v. 15. Juli 2016.
- Lehmann, Oliver (2016): In guter Gesellschaft. In: Wiener Zeitung v. 23. Juli 2016.
- Lőrincz, Csongor (2013): Ästhetisierung der Sprache – Klassische Moderne zwischen Metaphysik des Artistischen und Neusituierung des Subjekts (um 1895–1932). In: Ernő Kulcsár Szabó (Hg.): Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung. Berlin/Boston, S. 292–380.
- Ders. (2021a): Archiv und Zeugenschaft in Esterházy's *Verbesserter Ausgabe*. In: Ders./Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 337–365.
- Ders. (2021b): Die Poetik der Höflichkeit. Zu Dezső Kosztolányi's Novellenheld Kornél Esti und seinen deutschsprachigen Verwandten. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 29, S. 353–373.
- Ders. (2021c): Über das Werk von Péter Esterházy. In: Ders./Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 1–15.
- Lüdke, Martin (2013): Den Leser gegen die Wand fahren lassen. In: Deutschlandfunk, 4. August 2013; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/den-leser-gegen-die-wand-fahren-lassen-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- März, Ursula (2015): Peter Esterházy. Labyrinth in Prosaform. In: Deutschlandfunk, Büchermarkt, 31. Mai 2015; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/peter-esterhazy-labyrinth-in-prosaform-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Dies. (2016): Peter Esterházy. Labyrinth in Prosaform. In: Deutschlandfunk, Büchermarkt, 31. Mai 2016; online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/peter-esterhazy-labyrinth-in-prosaform-100.html> [Stand: 1.3.2023].
- Mangold, Ijoma (2005): Über die Tücken der Dissidenz, der Literatur und der Restaurantkritik: ein Besuch bei Péter Esterházy in Budapest. In: Süddeutsche Zeitung v. 22. Januar 2005.
- Menke, Bettine (2015): Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld.
- Moser, Samuel (1999): Der Dichter als bestohlener Dieb. Péter Esterházy tanzt graziös an den Rändern der Leere. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. November 1999.
- Müller, Lothar (2001): So reich an frechem Lachen und tiefer Trauer. Dies ist ein Festtag für die europäische Literatur: Péter Esterházy's unendlich durchtriebener Roman »Harmonia Caelestis«. In: Süddeutsche Zeitung v. 7. September 2001.
- Ders. (2013): Flucht ist kein gutes Wort. Péter Esterházy's neues Buch »Esti« macht aus der Form des autobiografischen Romans eine Spiegelfechtereie und zeigt dem aktuellen Ungarn eine kalte Schulter, die es in sich hat. In: Süddeutsche Zeitung v. 12. März 2013.
- Ders. (2016): Es gibt kein Ende. Der große ungarische Schriftsteller Péter Esterházy ist am Donnerstag in Budapest gestorben. Er hat die Geschichte seiner Familie und sei-

- nes Landes zusammengeführt mit den Wanderungen in der europäischen Literatur. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 16. Juli 2016.
- O.A. (2016a): »Die Wörter treiben mich voran«. Literat von Weltrang: Der ungarische Schriftsteller Péter Esterházy ist im Alter von 66 Jahren gestorben. In: *Dresdner Neuesten Nachrichten* v. 16. Juli 2016.
- O.A. (2016b): Peter Esterhazy, Ungarns Meister der Ironie, ist tot. In: *Die Welt* v. 14. Juli 2016.
- Osterkamp, Ernst (2013): Einer liefert den Lebensstoff, der andere schreibt ihn auf. Péter Esterházy macht Ernst: in »Esti« dichtet er seinem literarischen Alter Ego wechselnde Identitäten und alle möglichen Lebensentwürfe an. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 30. August 2013.
- Palkós, Gábor (2021): Literarische Produktion (Ökonomie, Medialität und Textualität im *Produktionsroman*. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): *Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy*. Berlin, S. 87–114.
- Papst, Manfred (2013): Der Aal entwischt. Keiner versteht sich besser auf das Spiel mit literarischen Formen als der ungarische Erzähler Péter Esterházy. Im Roman »Esti« treibt er seine Virtuosität, aber auch seinen Übermut auf die Spitze. Ein Buch für Unerschrockene. In: *NZZ am Sonntag* v. 28. April 2013.
- Pohl, Ronald (2010): Das Irrenhaus der Fußballer und Rechenschieber. Mit einer der wichtigsten Buchveröffentlichungen 2010 gedenkt der Berlin Verlag einer Sternstunde. Er erinnert daran, wie der Ungar Péter Esterházy 1979 mit »Ein Produktionsroman« die Postmoderne miterfinden half. In: *Der Standard* v. 17. Dezember 2010.
- Pollack, Karin (2017): Aus heiterem Himmel. In: *Der Standard* v. 15. April 2017.
- Puff-Trojan, Andreas (2016): Das schweigende Kind. Péter Esterházy denkt gewitzt über den christlichen Glauben nach. In: *Münchener Merkur* v. 4. April 2016.
- Putna, Martin C. (2015): Esterházy, a teológus [Esterházy, der Theologe] Aus d. Tschech. ins Ungar. übertragen v. Zoltán Csehy. In: *Kalligram* 24, H. 4; 51–55. online unter <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-aprilis/Esterhazy-a-teologus> [Stand: 1.3.2023].
- Rakusa, Ilma (2003): Traurige Nachschrift. Péter Esterházy »korrigiert« seinen Familienroman – und scheitert literarisch. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 6. August 2003.
- Dies. (2009): Mama als Fußballfan. Péter Esterházy's hinreissende Hommage »Keine Kunst«. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 29. April 2009.
- Dies. (2013): In der Wortschmiede. Péter Esterházy hat mit »Esti« einen verspielten Nicht-Roman geschrieben. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 14. Mai 2013.
- Dies. (2015): Keine einfache Geschichte. Péter Esterházy's vollmundige »Mantel-und-De-gen-Version«. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 13. August 2015.
- Rathgeb, Eberhard (2001): Nullsituation. Auch Bilder haben Anfänge. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Dezember 2001.
- Schnetz, Wolf Peter (2006): Schöpferische Höllenfahrt eines Rebellen. Péter Esterházy's monumentales Buch-Kunstwerk »Einführung in die schöne Literatur«. In: *Nürnberger Nachrichten* v. 15. Juni 2006.
- Seiderer, Ute (2016): Donaupassagen. Interkulturalität und Transiterfahrung bei Péter Esterházy. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 7, H. 2, S. 73–86.

- Spreckelsen, Tilman (2016): Die Verwandlung der Welt. Zum Tod des ungarischen Autors Péter Esterházy. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16. Juli 2016.
- Thuswaldner, Anton (2005): Der Acker der Worthülsenfrüchte. In: Angelika Klammer (Hg.): Was für ein Péter! Über Péter Esterházy. Berlin, S. 120–126.
- Tolcsvai Nagy, Gábor (2021): Im-Körper-Sein, Transsubstantiation und Offenbarung: Sprechmodus in *Markus-Version*. In: Csongor Lőrincz/Péter L. Varga (Hg.): Herausforderung der Literatur: Péter Esterházy. Berlin, S. 371–388.
- Vollhardt, Friedrich (2021): Péter Esterházy's *Harmonia Caelestis* oder Wo verläuft die Grenze zwischen historischer Erzählung und autobiographischem Bericht? In: Wilhelm Kühlmann/Gábor Tüskés (Hg.): Ungarn als Gegenstand und Problem der fiktionalen Literatur (ca. 1550–2000). Heidelberg, S. 515–531.
- Wagner, Richard (2004): Das Budapester Spiel. Péter Esterházy's ostmitteleuropäische Ironie. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. Oktober 2004.
- Weiland, Marc (2015): Zur Narratologie autobiografischer Selbst(er)findung. Literarische Lebensgeschichten bei Felicitas Hoppe und Péter Esterházy. In: KulturPoetik 15, H. 1, S. 50–69.
- Weinzierl, Ulrich (2006): Der große ungarische Ruinenbaumeister. Weltmeister der Ironie: Péter Esterházy zeigt sich in seiner »Einführung in die schöne Literatur« zugleich als Architekt und Handwerker. In: Die Welt v. 13. Mai 2006.
- Wernitzer, Julianna (1994): Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője [Zitatenwelt oder Péter Esterházy, der Verfasser des Don Quijote]. Pécs/Budapest.