

## **Wort oder Ball? (Fußball, Metafiktion und Sprachspiel bei Péter Esterházy)**

Eine narrato-poetische Untersuchung, die unter anderem die Frage zu beantworten versucht, wie die ungarische Prosa nach dem Ende der Moderne die für die Spätmoderne charakteristischen Implikationen der Persönlichkeitsauffassung durch die Thematisierung des Sports umdeutet, wendet sich naturgemäß Péter Esterházy's Texten zu. Zunächst einmal deshalb, weil seine Werke im Sinne nicht nur einer einfachen Fortführung, sondern auch einer kreativen Mitgestaltung zu beweisen vermögen, dass die Dilemmata, die zwei Jahrzehnte früher bei Géza Ottlik, Miklós Mészöly und Iván Mándy artikuliert wurden, als unausweichliche Tradition in der Entfaltung der ungarischen Postmoderne präsent waren. Man denke nur an seine *Einführung in die schöne Literatur* (2006/Ung. 1986), welche die Schlussfolgerungen, die sich aus der temporalen Seinsweise der Persönlichkeit ergeben, vor dem Hintergrund der Sprachauffassung der Nachmoderne zu ziehen trachtet und neben textuellen Zitaten von Ottliks *Die Schule an der Grenze* auch die Tardoser Kinderwelt von Mészölys *Der Tod des Athleten* heraufbeschwört. Oder an *Ein Produktionsroman*, der die willkürliche bedeutungserzeugende Performativität der Sprache radikaler ausnutzt und die Unterbrechung zum zentralen Prinzip der Epik macht, wobei dessen letzte Zeilen auf den Schluss von Mándys *Am Rande des Spielfelds* verweisen:

Herr György drängte zum Ende. »Feierabend!« Als Herr Armand die Hand hob. Stille herrschte alsdann. Péter Esterházy's Herz machte einen Satz. Ein wenig vergebens, wie meist. »Zeitpunkt des ersten Trainings: der erste Sonntag im Januar, zehn Uhr Vormittag«, sagte Herr Armand, wobei er den Blick auf den Tisch gerichtet hielt. »Seid da.«<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esterházy 2010, 531. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel P und Seitenzahlen in Klammern.

Dennoch sind einige Unterschiede zu bemerken. Während der Fußball bei Mándy als eine Legendensammlung fungiert, die den Eingeweihten den Austritt aus ihrer engen Identität, die Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen, einer geteilten Erinnerung ermöglicht, entsteht durch die Teilnahme des Soziolekts des Fußballs an der Interaktion verschiedener Sprachverwendungsmodi in Esterházy's *Fancsikó und Pinta* ein Hintergrund, vor dem das unterschiedlich gestaltete sprachliche Verhalten der fiktiven Figuren über ihre interpersonellen Verhältnisse informiert. In der ersten Episode der Novelle *Fußballplatz mit Kuhlen* wird die Tatsache, dass der Vater sich weigert, die ihm von dem heuchlerischen, fraternisierenden, metaphorisch mit der Macht verbundenen Schuldirektor aus Kalkül angebotene Rolle anzunehmen, dadurch ersichtlich, dass er sowohl die kollektivisierende Grammatik (»Zuba-allern?!«<sup>2</sup>) als auch die Lexik (»Produzie-iert?« [F 123]) des am Rande des Spielfelds geläufigen Slangs als ein in der gegebenen Situation nicht passendes sprachliches Verhalten ablehnt. In der einen chronotopischen Wechsel bringenden nächsten Szene, deren allegorische Bezüge nicht direkt aus der vorangehenden Textstelle abzuleiten sind, referiert das thematische Auftauchen des Sports im Dialog zwischen Vater und Sohn die Partialität der Vermittlung. Doch während sich die eine scheinhafte Wir-Identität evozierende Sprechweise früher aus der Sicht des Vaters als unauthentisch erwies, deutet der Text durch die eingeschobenen Äußerungen der Titelfiguren und die erzählerischen Kommentare an dieser Stelle darauf hin, dass der moralisierende und generalisierende Diskurs des Vaters (»Bei bestimmten Mannschaften ist es unsere moralische Pflicht, sie windelweich zu schlagen.« [F 129]) das in Rede stehende Ereignis aus Gründen überinterpretiert, die der Sohn nicht als seine eigenen betrachten kann. Dies wird von der dritten Episode der Novelle affirmativ fortgeschrieben, in der das Kind die vorwurfsvolle Feststellung seiner Mutter (»Ihr spielt ja ständig Fußball.« [F 130]) zurückweist, die – als

---

<sup>2</sup> Das Ungarische »Kitö-ömjök?!« verweist durch seine grammatische Struktur eindeutig auf ein Subjekt in der ersten Person Plural. Esterházy 2004, 123. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel F und Seitenzahlen in Klammern.

ein weiterer gemeinschaftsstiftender Sprechakt – mit dem Spiel die konventionelle Idee der Soziabilität zwischen Vater und Sohn verbindet: »Fußball spiele nur *ich*, antwortete ich schonungslos.« (F 131) Kommen dem Fußball in den Dialogen der fiktiven Realität – wie bisher gezeigt wurde – Sprechakte hinzu, die dem Spiel keine für die beiden Parteien gültigen Bedeutungsinhalte zuordnen können, wird in der Welt der Imagination Pintas die thesenhafte, zugleich aber vieldeutige Behauptung (»[...] Wesentlich wäre an der ganzen Sache nur gewesen, daß der Fußball eine wirkliche, lebendige Sache ist. Während des Fußballspiels sind wir wirklich vorhanden.« [F 131]) durch Fancsikós Einwand (»Und wenn das Spiel nicht gut läuft?« [ebd.]) nicht diskreditiert, wie auch der Erzähler bemerkt (»Ganz zu Recht ließ sich Pinta nicht stören, [...]« [ebd.]). Noch dazu schließt dieser Dialog eng an das einige Seiten früher zu lesende Bild an, das die Fußballspieler mit den Musikclowns vergleicht und so die Teilnahme am Spiel als eine Möglichkeit erscheinen lässt, wodurch sich die sonst verborgenen Fähigkeiten der Persönlichkeit zeigen können. Die oben schon zitierte Replik des Sohnes (»Fußball spiele nur *ich*«) kann daher auch darauf verweisen, dass das Ich sich beim Fußballspielen vorübergehend aus dem familiär-gesellschaftlichen Gewebe befreit, das seine Entfaltung gewöhnlich behindert. In der vorletzten Episode wird das erzählte Ich – obwohl es in dem ersten Absatz noch die Inselhaftigkeit des Spielfelds als Möglichkeit des Sich-Befreiens von den äußeren Umständen wahrnimmt – sogar zum Spielverderber, als es sich von den Ereignissen außerhalb des Spielfelds nicht distanzieren kann: »Blödmann«, sagte Fancsikó, und im letzten Augenblick schubste er den Ball ins Tor.« (F 135) Während des Spiels tauchen die Titelfiguren neben dem Kind immer wieder auf, weil die Imagination – wie in dieser Szene – »die Defekte« der fiktiven Wahrscheinlichkeit »zu kompensieren versucht«<sup>3</sup>. So wird das Fußballfeld im Text als Schnittstelle dieser zwei Welten zu einem Ort von hervorragendem Belang. Zugleich weist die Tatsache, dass die in der ganzen Novellenreihe präsente Kette kugelartiger Motive (Glasperlen, Zwiebel, Luftballon, Ball) ausgerechnet in einem imaginativen Gespräch beim Fußballspielen figurativ mit

---

<sup>3</sup> Palkó 2007, 92.

dem Schreiben in Verbindung gebracht wird,<sup>4</sup> auf die metafiktiven Techniken des *Produktionsromans* voraus, sodass die wahre Bedeutung dieser Textstelle erst vor dem Hintergrund der ästhetischen Erfahrung dieses später entstandenen Textes sichtbar wird.

Esterházy's Erstlingsroman kann in der Geschichte der ungarischen Epik zunächst deshalb als ein Anfangswerk der postmodernen Epoche verstanden werden, weil sein Text vorwiegend durch die über das Subjekt hinausgehenden Bewegungen der Sprache gestaltet wird. Bereits der Auftakt des Teils mit dem Titel *E.s Aufzeichnungen* mag darauf hinweisen, dass sich die Aufwertung der nur teilweise beherrschbaren Wirkungseffekte von Wechselwirkungen, welche auf der lexikalischen, phraseologischen und stilistischen Ebene der Sprache gleichermaßen am Werke sind, nicht einfach durch die Autorenbiografie und nicht nur thematisch mit dem Fußball verbindet. In Bezug auf den ersten Kommentar verweist Ernő Kulcsár Szabó in seiner Monografie auf die auktoriale Anerkennung »der bedeutungstiftenden Rolle von sprachlichen Interaktionen«<sup>5</sup>, die sich von der Autorenintention freimachen.

An einem »lächelnden Frühlingsmorgen«, einem Dienstag, suchte Péter Esterházy lange nach seiner Turnhose und sagte schließlich ein wenig gereizt: »Ich finde sie nicht.« Sowohl für Esterházy als auch für Esterházy's Frau war klar, dass dies in folgender Weise zu verstehen war: »Wo zum Henker hast du sie schon wieder hingetan?« – »Bist du blind?« Die Frau beantwortete die Frage schnörkellos mit einer Gegenfrage. Am Tag darauf konterte Esterházy also:

---

<sup>4</sup> »Die Verteidiger schlichen um uns herum und suchten den Ball. Fancsikó hatte sich mit einem herrlich rhythmischen Dribbling freigespielt, so daß wir Zeit für ein Gespräch hatten.

›Man sagt‹, begann Fancsikó und bugsierte den Ball ein Stück weiter, ›das Geschriebene sei wie eine Zwiebel: Immer wieder kann man Schichten von ihm abziehen.‹

›Nein, so ist es nicht‹, fuhr er fort und beschleunigte, denn einer der Verteidiger bekam Wind davon, daß wir sie ausgetrickst hatten, ›nein, das Geschriebene ist wie ein Luftballon: Immer wieder kann man Schichten von ihm abziehen.‹« (F 131)

<sup>5</sup> Kulcsár Szabó 1996, 59.

»Ein Blinder weist dem anderen das Wort.« Aus diesem Stück Leben hatte der Meister diesen denkwürdigen Eröffnungssatz herausdestilliert, welchen ich hiermit als repräsentativ noch einmal festhalte: Wir finden keine Worte.<sup>6</sup> (P 145)

Dieser Kommentar kann einerseits durch die Wortwahl (Turnhose, schnörkellos), andererseits durch das mit ihm verbundene intratextuelle Netzwerk mit dem Fußball in Verbindung gebracht werden. Die böse Wendung in der Frage des Meisters an seine Frau kommt das nächste Mal während einer Trainingsvorbereitung vor (»Die Jungs trudelten bereits langsam hinaus, nur er ›dödelte‹ noch wie gewöhnlich herum. ›Wo zum Henker ist der Knöchelgummi.« [P 184]), die Phrasenkontaminierung »Ein Blinder weist dem anderen das Wort« kann an einer späteren Stelle<sup>7</sup> ebenfalls in Bezug auf ein Spiel gelesen werden. Das Vorderglied des Kompositums »Turnhose« taucht in einem Abschnitt auf, der seinerseits als selbstreflexive Stelle verstanden werden kann, indem er die Transformation des Ibsenschen Zwiebel-Motivs aus Esterházy's erstem Novellenband zitiert:

Der Meister probierte am Ball herum. Sein Blick fiel auf seine Turnschuhe, und wie der Ball periodisch verflog (oder die Gravitation, ha, ha, ha), daran konnte er die Abnutzung der Schuhe sehen, besonders links, darunter die Socke, darunter, wenn er ihn auch nicht sehen konnte, er wusste um seinen geschundenen großen Zeh: die Abnutzung drang durch *alle* Schichten nach unten. (P 446)

Eine derartige Erfassung des intratextuellen chronotopisch-motivischen Netzes kann aber nur dann zu der Interpretation der metafiktionalen Techniken des Romans beitragen, wenn wir in Erinnerung rufen: Der Fußball ist das einzige Ballspiel, in dem es verboten ist, den Ball mit den Händen zu berühren oder zu beherrschen, wo-

---

<sup>6</sup> Eine leichte Modifizierung der Originalübersetzung (Turnhose statt Trainingshose) war nötig, um meine textnahe Lektüre zur Geltung zu bringen.

<sup>7</sup> Esterházy 2010, 224.

durch dem Ball eine eigenständige Rolle zukommt, die für den Hand- und Basketball, für das Rugby oder für den American Football weniger charakteristisch ist.<sup>8</sup> Der Fußball kann daher bei Esterházy die figurative Entsprechung der Textentstehung, der schreibtechnischen Attitüde der Postmoderne sein, weil »die Unsterblichkeit des Ballspieles« – so Gadamer – »[...] auf der freien Allbeweglichkeit des Balles [beruht], der gleichsam von sich aus das Überraschende tut«<sup>9</sup>, und daher gilt für ihn in verstärktem Maße, dass »[d]er Spielende [...] das Spiel als eine ihn übertreffende Wirklichkeit [erfährt].«<sup>10</sup> So verbindet sich die Ontologie des Spiels damit, wie die Erfahrung der Vorgängigkeit der Sprache in der poetischen Praxis des *Produktionsromans*, sowohl in seinen metafictionalen Abschnitten als auch in den persönlichen Aufzeichnungen aus der Werkstatt des Autors, erscheint.

Die metafictionale Rolle des Fußballs wird auch durch die Szene akzentuiert, in der der Meister das Spielfeld mit einem Papierblatt identifiziert:

Der Meister war schon reichlich außer Puste, als er sich an seine Kameraden wandte: »Eine Ecke des Platzes ist umgeknickt, da steht geschrieben: GEHEIMNIS.« Sie keuchten weiter. Anzeigend, dass er nicht nur in die Luft redete, platzte er vor der Zielgeraden noch hervor: »Die. Dort.« Um es geradeheraus zu sagen, das war nicht wahr: in dem Sinne, dass die Ecke des Platzes nicht umgeknickt war und es stand nicht GEHEIMNIS auf ihr geschrieben; es ist auch gar nicht so recht verständlich, wie er sich das technisch vorgestellt hat, vielleicht wegen des *Grastepichs*? – aber wie auch immer: das war schon wieder so ein poetisches Element von seiner Seite, ein kleines Detail aus dem einheitlichen poetischen Weltbild, das er sein Eigen nennt. [...] Die Zeit verging so schnell, dass man es gar nicht mitbekam, erst als Herr Armand auf seine Uhr blickte und dreimal piff. »Einer für alle, alle für einen.« (Wie die drey Musketiers.) (Mein Gott, wie viele Abschweifungen übereinander. Aber so ist er: tut

---

<sup>8</sup> Vgl. Gebauer 2006, 38–41.

<sup>9</sup> Gadamer 1990, 111. Seine Feststellung gilt allen Ballspielen.

<sup>10</sup> Ebd., 115.

einen Schritt nach dem anderen mit seinen Füßen.) (P 188–189)

Der Grund dafür wird im Kommentar des Narrators nicht auf eine phänomenologische Analogie, sondern auf den performativen Wirkungseffekt der sprachlichen Zeichen zurückgeführt, der von dem Erzähler mit der Literarizität selbst gleichgesetzt wird. Hinzu kommt noch die etymologische Verschlungenheit von »szőnyeg« [Teppich] mit den Substantiven »szóttés« [Gewebe] und »szöveg« [Text] im Ungarischen.<sup>11</sup> Ferner ist die Erzählung des Trainingsendes, also des auf dem Spielfeld Geschehenen in dem darauf folgenden Abschnitt nicht mimetisch, sondern gehorcht vielmehr den Gesetzmäßigkeiten der Sprache (von dem französischen Namen des Trainers bis hin zu dem bekannten Spruch aus den *Drei Musketieren*). Der intertextuelle Verweis (»Istenem, mennyi kalandozás egymás hegyén.«<sup>12</sup>) kann zugleich auf die Geschichte des Romans von Dumas und das Ereignis der Textübernahme bezogen werden (in diesem Fall stünde »hegy« synekdochisch nicht für »kard« [Schwert], sondern für »toll« [Feder], während das partielle Aufgreifen der Phrase »egymás hegyén-hátán« auf die sprachliche Vielschichtigkeit des Textes referierte. Das Subjekt der abschließenden, die »Geschehnisse« erklärenden erzählerischen Äußerung (»Aber so ist er [ő]: tut einen Schritt nach dem anderen mit seinen Füßen.«) kann daher – da das Ungarische über geschlechtsneutrale Personalpronomina verfügt – sowohl die Sprache als auch der Schriftsteller sein.<sup>13</sup>

Esterházy's *Ein Produktionsroman* schreibt die Fußball-Motivik von *Fancsikó und Pinta* auch in dem Sinne erweitert fort, dass er das Fußballfeld als Konfliktzone von verschiedenen Redekulturen auf-

---

<sup>11</sup> An einer späteren Stelle schreibt der Roman den Schreiber- bzw. Luftballon-Vergleich von *Fancsikó und Pinta* auf diese Weise fort: »Und für das Geld hat er Bücher gekauft. Der knospende Verstand verschlang die 100 Wunder der Welt! Oh, die Bücher aus der ›Billigen Reihe!‹ Eingerissen, fransig, schmutzig waren sie, aber was zählte das schon damals! ... Wie ein Lumpenball!« (P 271)

<sup>12</sup> In der Übersetzung – »Mein Gott, wie viele Abschweifungen übereinander« – geht dieses Sprachspiel leider verloren.

<sup>13</sup> Zu den personifizierenden Figuren der Sprache in Esterházy's Texten siehe Wernitzer 1994, 51–64.

zeigt. Der relativ einheitliche Soziolekt der Mannschaftsmitglieder und ihrer Rivalen trägt wesentlich zur Entstehung von Bedeutungen bei, die ihrerseits auf der Interaktion von unterschiedlichen sprachlichen Registern gründen. Der Meister (auch als Autorpersona) spielt dabei eine Art generierende Rolle, weil er allein schon wegen seines Berufs das Verhältnis von Redesituation und Stil oft gerade dadurch kreativ gestalten kann, dass er ein zu der gegebenen Situation scheinbar unpassendes Register benutzt.<sup>14</sup> Während er auf dem Spielfeld (und in den dazugehörigen Bereichen: Umkleideraum, Duschraum, Restaurant) den Fußballerslang oft mit gehobenen Elementen vermischt, kontrapunktiert, begeht er auf Familienereignissen oder in hochkulturellen Kreisen einen umgekehrten Stilbruch. Die Wirkung dieser invertierten sprachlichen Interpenetrationen wird des Öfteren durch ihre relative Nähe noch verstärkt, wie bei diesen zwei illustrativen Zitaten von derselben Seite des Romans:

»Na, Fichte«, sagte er wie das Gedröhn eines Wasserfalls, denn das kleine Bad verstärkte die Töne, »na, Fichte, dass hier in Ungarn, nach so viel Laufen, unter der Dusche, in der Regionalliga 28, bei 12,20 Stundenlohn das hoffnungsvolle Auftreten Comos so schmerzt ...« (P 191)

(Am besten kann er die Ohren spitzen in der Musikakademie, in den Pausen. Er geht und steht, interessiert sich aufrichtig für die streitenden, disziplinierten Ehepaare, versichert sie mit seiner Mimik seiner Unkenntnis, und mit unerhörter Raffinesse spinnt er das gehörte Material gleich weiter; aber am liebsten sind ihm die gebildeten Kreise. Hier macht er nicht viel Federlesens, er ruft zur Gittus hinüber, denn er richtet es so ein, dass er zur Gittu hinüberryufen kann: »Mutti, dieser Mozart ist aber ziemlich mau« oder Ähnliches und trabt stolz von dannen.) (P 190–191)

Die relationalen sprachlichen Systeme, die im Text am Werke sind, sind nicht nur aus soziolinguistischer oder stilistischer Hinsicht von Belang, sondern auch als aktive textuelle Bestandteile der Ausge-

---

<sup>14</sup> Vgl. Kulcsár Szabó 1996, 69–73.



staltung einer komplexen ironischen Modalität im Roman. Verfügt der Meister auch über ein noch so reiches Rederepertoire, vermag er doch den Ausgang der Interaktionen zwischen den verschiedenen Sprachverwendungsmodi nicht jedes Mal seinen eigenen Interessen entsprechend zu beeinflussen. Das scheinbare Aufblicken des Trainers und der Mannschaftskameraden zu dem Meister als einem großen Schriftsteller artikuliert sich in wirkungsvollen sprachlichen Pointen, die über die Getrenntheit von Lebensweisen reflektierend auch als Parodie des hierarchischen Verhältnisses zwischen E. und der Hauptfigur zu lesen sind:

Aber dann, in den Ziegel-Pausen beäugte er so schmerzlich und verzweifelt seine vom Ziegelstaub rosaroten und ganz allmählich ausfasernden Handflächen, dass es früher oder später ins Auge fiel (die Katze kam aus dem Sack). »Du«, sagte jemand freundlich, »du, zeig mal, wie groß ist deine Hand?« Der Meister zeigt sie hin, aber jener Stolz, mit dem er sie für die Frauen drehte und wendete, anlässlich jener Wetten, war nun ordentlich verfliegen. Der, der gefragt hatte, schüttelte ungläubig den Kopf. »Das ist deine *richtige* Hand?« Und betastete vorsichtig, wie ein Wunder, das abgeschürfte, staubige, gequälte Händchen des Meisters. Die Ordnung hatte sich aufgelöst, die Schützenkette war zerrissen. [...], als Herr Icsi die eh schon ziemlich aufgelöste Reihe noch weiter auflöste, indem er vorsprang, sich vor den Meister hinkniete [...], die im Mittelpunkt stehende Hand, die Hand des Meisters, über sich ergriff und seufzte also: »Und sag, Kumpel, führst du damit ... damit die *Feder?*« (P 460–461)

Szenen wie diese lassen sich natürlich in großer Zahl zitieren, um zu beweisen, dass die Getrenntheit von Lebensformen in Esterházy Roman nicht durch die den historischen Realismus andeutende mimetische Millieubeschreibung, sondern durch die Unterschiede der mit ihnen verbundenen Sprachgebrauchsformen veranschaulicht wird. Es ist wohl nicht übertrieben zu sagen, dass dieses erzählpoetische Verfahren unter dem Einfluss einer sprachphilosophischen Einsicht steht, die Sprachspiel und Lebensform, oder noch genauer: Sprachspiel und Kultur nur aufeinander bezogen verstehen

kann. Es wäre wohl ein Fehler, ihr in der Interpretation des *Produktionsromans* eine allzu große Bedeutung einzuräumen, dennoch sei hier an eine Anekdote erinnert, die in den Memoiren von Norman Malcolm, einem Wittgenstein-Schüler, zu finden ist, wonach der Philosoph beim Anschauen eines Fußballspiels auf die Idee des Sprachspiels gekommen sein soll. Man weiß nicht, wodurch er sich dabei genau inspirieren lassen hat. Angenommen wird, dass er in der sprachlosen Kunst mit dem Ball das Modell entdeckte, wie Worte übernommen und weitergegeben werden, also den geheimnisvollen und zugleich selbstverständlichen Gebrauch der Sprache.

Als Esterházy 1984 im Auftrag des damaligen Chefredakteurs von *Képes Sport*<sup>15</sup> seine erste weihnachtliche Fußballglosse veröffentlichte, galt es in Ungarn zwar nicht als beispiellos, aber auch nicht als natürlich (wie später in den 90er Jahren), dass der Sport zu den Gebieten gehört, über die ein Belletrist in der Rolle eines Publizisten »mit Recht« seine Meinung äußern kann. Diese Diagnose wird über philologische Daten hinaus auch dadurch nahegelegt, dass Esterházy – als würde er die bei den nicht unbedingt durch die ästhetische Erfahrung des *Produktionsromans* konditionierten Lesern auftauchende Frage nach seiner Kompetenz beantworten – besonders in seinen frühen Texten mehrmals auf die Begründung seiner Themen- und Gattungswahl zurückkommt. Dabei bedient er sich zumeist zweier rhetorischer Verfahren. Einerseits betont der Erzähler dieser Texte seine persönliche Betroffenheit von seiner Laufbahn in dem Csillaghegyer Verein über seinen Bruder, den Nationalspieler, bis hin zu seiner aus der Kindheit datierenden Fradi-Anhängerschaft<sup>16</sup>. Dann beginnt der so konstruierte Ich-Erzähler unter Berufung auf den Fußball als Träger kollektiver Erinnerungen als eine Synekdoche zu funktionieren, die den Gemeinschaftserfahrungen des alternden Fußballspielers oder des mittel-europäischen

---

<sup>15</sup> Wöchentlich erscheinendes Sportmagazin.

<sup>16</sup> Diese Strategie taucht erneut in dem Auftakt der *Deutschlandreise im Strafraum* auf: »Fußball gespielt hat jeder, auch der, der es nicht getan hat, das ist die *Conditio sine qua non* des Fußballs. Nicht ein jeder ist aber ein Fußballspieler. Ich war einer. Ein Fußballer vierter Klasse.« Esterházy 2006, 7. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel D und Seitenzahlen in Klammern.

Mannes einen relevanten Ausdruck verleihen kann (dieses Verfahren wird durch die häufige Benutzung von Er- und Wir-Äußerungen auch grammatisch markiert). Andererseits wird in den selbstreflexiven Partien und durch die poetische Gestaltung dieser Texte ausdrücklich betont, dass wir es hier mit den Werken eines Autors zu tun haben, der (auch) die Rede vom Fußball zuvorderst als sprachliche Aufgabe erscheinen lässt. Der Auftakt des schon erwähnten Textes aus dem Jahr 1984 gründet auf Zufälligkeiten von phrasenartigen Automatismen und lexikalischen Mehrdeutigkeiten. Dies zeigt darauf hin, dass Esterházy auch in seinen Gelegenheitstexten über Sport »eine ausgereifte prosapoetische Technik«<sup>17</sup> benutzt, deren unverkennbare Strategie in dem reflektierten Mitschaffen mit sprachlichen Registern und Gattungsschemata besteht. Die Verbindung des Romanschreibens und des »Zuhörens auf den Interdiskurs der Welt«<sup>18</sup> knüpft bereits an der bekannten Stelle des *Produktionsromans* an das Sportzeitungslesen und an das Speichern von Einzelheiten der Fan-Konversationen im Stadion an. Daher dürfte also nicht verwundern, dass auch Esterházy's publizistische Texte die den Fußball umgebende sowie deutende Lexik und Phraseologie, narrative Schemata und Gattungen fortwährend ins Spiel bringen. Die häufige Imitation der Sprachverwendungsmodi des Sportjournalismus sowie die ironischen Kommentare, die sich gegen die publizistische Klischeesammlung richten, fungieren nicht einfach als offene textuelle Marker der Unhintergebarkeit der Sprache. Zugleich – und dies gewinnt eine zusätzliche Verstärkung durch das Medium der Originalveröffentlichung – machen sie ersichtlich, dass sich der Schriftsteller über den Sport derart äußern kann, wie es in den primären Kommentaren des Sports einfach unmöglich ist. Der Grund dafür liegt in der pragmatischen Situation der Literatur, nämlich in ihrer diskursiven Freiheit, die es ihm ermöglicht, die sprachlichen Register unbeschränkter als die Journalisten, Experten, aber auch als die Trainer und Sportler zu benutzen.<sup>19</sup> In seinen Texten

---

<sup>17</sup> Szilágyi 1995, 140.

<sup>18</sup> Kulcsár Szabó 1996, 58.

<sup>19</sup> Vgl. »[...] merkwürdig, daß die, die mit Fußball zu tun haben, unwillkürlich in die Klischees des Sportjournalismus verfallen: das Runde in das Eckige bringen, mutig in den Strafraum vorstoßen, die Viererkette zeigte

über Fußball bietet sich für Esterházy die Gelegenheit, die abgegriffenen Klischees und Wendungen, die toten Metaphern sowie die von ihnen untrennbaren familiären Interpretationsschemata des Fußballs einer Kritik zu unterziehen, sodass zugleich ihr Zuhandensein, sogar Unhintergebarkeit und die Fragwürdigkeit ihrer Selbstverständlichkeit sichtbar werden. In Bezug auf den narrativen Modus der Texte zeigt sich dies in der expliziten Interaktion, die zwischen dem (sportliebenden, emotionalen, kollektiven) Ich des erzählenden Fußballers und seinem schaffenden Ich zustande kommt, das eine gründlichere, reflektiertere, wenn man so will: rationalere Beurteilung der Dinge erzielt. Die beginnende Karriere eines seiner Brüder als Schiedsrichter steht im Hintergrund eines Textes, der später auch in der *Deutschlandreise im Strafraum* abgedruckt wurde. Denn diese neue Situation, nämlich die Betroffenheit der Familie, erzwingt die Überprüfung der gängigen Meinungen in Bezug auf diesen »Beruf«. Esterházy's Ausgangspunkt bildet (auch diesmal) der Widerspruch zwischen dem Denotat des sprachlichen Zeichens und den mit ihm nicht übereinstimmenden Bedeutungsimplikationen:

Beginnen wir damit, was mir nahesteht, mit der Sprache. Man sagt Spielleiter. Das halte ich nicht deshalb für einen schlechten Ausdruck, weil er richtig Schiedsrichter heißt, weil ich keinen Eckstoß ausgeführt, sondern immer den Corner getreten habe, [...], also nicht deswegen, sondern weil das Spiel nicht geleitet werden muss, da es sich selbst leitet. Der häßliche schwarze Mann wird hingegen dann gebraucht, wenn das Spiel aufhört, ein Spiel zu sein, und die innere Ordnung der Welt umgestoßen wurde, dann stellt er die Ordnung wieder her. (D 62–63)

Die sprachkritische Arbeit (als Argumentationstechnik der schriftstellerischen Position) wäre wohl alleine nicht ausreichend, um die im Text umrissene Aufgabe zu erfüllen, deshalb mischt der Erzähler – um die womöglich überzeugende Kraft der persönlichen Erfahrungen zu mobilisieren – unter die kurzen Anekdoten biografische

---

Moral und die Roten Teufel zaubern im Hexenkessel am Betzenberg [...]  
(D 806)

Szenen, die der Illustration der am Schluss formulierten, aber durch die Häufung zugleich auch verunsicherten Lehre dienen.<sup>20</sup>

Bezüglich der dynamischen Redeposition der Gelegenheitschriften darf Esterházy immer wiederkehrende Bemerkung nicht außer Acht gelassen werden, dass er, der zuerst Fußballer war und erst dann Schriftsteller wurde, den Fußball nie als kritischer Außen-seiter – zu der Beurteilung ist nämlich eine Distanz nötig –, sondern »von dem Spiel her« betrachtet. Diese zwar nicht gewollt, aber aus der eigenen Lebensgeschichte notwendigerweise konstruierte Perspektive bildet einen Kontrapunkt zu der in der europäischen Kulturgeschichte im 20. Jahrhundert über eine große Tradition verfügenden intellektuellen Einstellung gegenüber dem Sport, aus der betrachtet der Sport nicht nur und nicht zuvorderst ideologischer bzw. gesellschaftlicher Index und Agent ist, sondern das unersetzbare Medium der Ich-Konstitution. Die Betonung der Spielhaftigkeit des Sports dient zugleich zur Markierung der Distanz des Erzählers zu der Attitüde des Fußball-Fans bzw. des »Massenmenschen«, die in der kritiklosen Identifizierung mit der kollektiven Identität der Mannschaft besteht.<sup>21</sup> Während Nick Hornbys autobiografischer Roman *Fever Pitch* (1992) die Frage aufwirft, welche Konflikte sich

---

<sup>20</sup> Vgl. »Es ist schwer, ein guter Schiedsrichter zu sein. Ein guter Tormann zu sein. Ein guter rechter Verteidiger, und so weiter. Und ein guter Ersatzspieler. Ein guter Trainer. Ein guter Fan. Wir haben es schwer. Schwer.« (D 69)

<sup>21</sup> Zugleich fehlt bei Esterházy weder die nostalgische Heraufbeschwörung der einstigen Fan-Gewohnheiten noch die Anerkennung dessen, dass die Fanmenge im Stadion einen positiven Beitrag zur Stimmung des Spiels leisten kann: »Den Klischees entsprechend ging ich mit meinem Vater zu den Fußballspielen, mir sind der Geschmack der Würstchen, des schlechten und doch guten Senfs und das stinkige Bitter des Biers bis heute präsent, wie von Proust vorgeschrieben. Ich erinnere mich aber vor allem an diese Bewegung, wie wir uns auf einmal erheben, mehrere Zehntausend, wir selbst wissen noch nicht, wohin das führen wird, daß wir bald stehen und uns strecken werden, den Hals gereckt, den Mund leicht geöffnet, und die gesamte Tribüne seufzt zugleich auf, oder alle holen nur Luft, zusammen (mein Gott, wie lang ist es her, daß wir dieses wunderbare Geräusch hören durften, das leise, starke Sausen, das feine Toben, das erregte, objektive, innige Anfeuern).« (D 17)

aus der Situation ergeben, wenn ein Intellektueller zunächst einmal als Fußball-Fan sozialisiert wurde (wenn er also zuerst Arsenal-Fan war und erst dann Schriftsteller wurde), geht es Esterházy eher darum, den im Fußball – wie in jedem wirklichen Spiel – »selbst [gelegenen] [...] eigene[n], ja [...] heilige[n] Ernst«<sup>22</sup> aufzuzeigen. Die Grundlage von Esterházy's Apologie des Fußballs bildet das Sich-Auflösen im Spiel, das nicht nur im Akzeptieren der Spielregeln als wahrer Regeln besteht, sondern auch darin, dass die objekthafte Einstellung des Individuums zur Welt zeitweilig suspendiert wird:

Ich wünschte also durch den Fußball nicht etwas gleich dem Ozean im Tropfen kennenzulernen, sondern wie den Ozean im Ozean – nicht kennenlernen, sondern darin verloren gehen. Dieses Verlorengehen und Verderben, das ist das Spiel.  
(D 152)

Im zweiten Teil der *Harmonia caelestis* wird dieser Aspekt des Spiels ergänzt. Beim Erinnern an seine Kindheit zieht der autobiografische Erzähler eine Parallele zwischen Fußballspielen und Romanlesen, denn beide Aktivitäten schaffen die Opposition von Innen und Außen ab: das, was nur ein Spiel ist, werde zur Wirklichkeit. Der am Spiel Teilnehmende kann es aber während des Spiels nicht reflektieren, sonst ginge die Spielhaftigkeit verloren. So ereignet sich also das, was Gadamer als das wichtigste Kennzeichen des Spiels erfassete: »Der Spielende erfährt das Spiel als eine ihn übertreffende Wirklichkeit.«<sup>23</sup> Die Verschwägerung der ästhetischen Imagination mit dem Fußball ermöglicht das Erscheinen eines weiteren Bedeutungselements dessen, was Esterházy mit der Formulierung meint, er sei auch als Zuschauer Spieler geblieben. Er bewahrte die Fähigkeit, den Ereignissen auf dem Spielfeld die den Kunstwerken gebührende wahre Bedeutung zuzuschreiben, so beinhaltet ihre Rezeption die Möglichkeit, Lust, Freude und Schmerz zu erleben. Dazu ist aber, das ist gleich anzumerken, weder der enthusiastische Fan noch der outsider-kritische Intellektuelle fähig. Bei dem Ersteren wird die missverständene, oft nur als Vorwand dienende Welt des Sports

---

<sup>22</sup> Gadamer 1990, 107.

<sup>23</sup> Ebd., 115.

nicht zur Alternative, sondern zu einem Ersatz für die Alltagswelt<sup>24</sup>, während bei dem Letzteren keine ästhetische Identifizierung zustande kommt.<sup>25</sup>

Über all dies hinaus erscheint der Fußball in Esterházy's Schriften als ein Sozialisationsfeld. Als solches ermöglicht er einerseits dem Individuum, seine im Alltag verborgenen Fähigkeiten, die sonst verdeckten Elemente seiner Persönlichkeit, zu zeigen. Andererseits kann das Spiel in den Teilnehmenden das Gefühl der Zusammengehörigkeit erwecken, indem es die Gültigkeit der außerhalb des Spielfelds bestehenden gesellschaftlichen Grenzlínien vorläufig aufhebt. Diese Eigenschaft des Fußballs als ersten wirklichen Mannschaftsspiels gewinnt bei Esterházy eine zusätzliche Betonung, weil sie mit der Geschichte der Adelsfamilie im 20. Jahrhundert eng verbunden ist: Dass der Vater sich im zweiten Teil der *Harmonia caelestis* »für den weniger vornehmen und weniger in die Gesellschaft integrierenden Fußball«<sup>26</sup> interessierte, ist mit Sicherheit nicht unabhängig davon, dass er sich den Lebensumständen der Aussiedlung nach der kommunistischen Machtübernahme – im Gegensatz zu anderen Familienmitgliedern – verhältnismäßig leicht anpassen konnte.

---

<sup>24</sup> Dieser Vorgang und seine möglichen Folgen sind in John Kings *The Football Factory* (1986) wirkungsvoll vor Augen geführt. Was die von den »Treuesten« und von den »Hingebungsvollsten« gewählten Vorsänger in ein Spiel wohl »hineinsehen« können, kann mit einem Hinweis darauf angedeutet werden, dass sie beim Dirigieren der Fanschar fast die ganze Spielzeit mit dem Rücken zum Spielfeld absolvieren. Sie halten sich mit gewissem Recht nicht für Außenseiter, sondern für einen entscheidenden Faktor in Bezug auf den Spielausgang. »Im Theater ist die Ruhe der Zuschauer Ausdruck ihrer Machtlosigkeit gegenüber dem Text, der das Schicksal der Helden fixiert hat. Lärmschlagen heißt: Einfluss auf die Geschichte nehmen. Der Krach im Fußballstadion ist die Macht des ›Volks‹, den Lauf der Dinge zu ändern und zu seinen Gunsten zu wenden. In Zeiten der parlamentarischen Demokratie kann es sich nirgendwo so mächtig und wichtig fühlen wie an den Grenzen der Fußballwelt.« Gebauer 2006, 52.

<sup>25</sup> Siehe z. B. die Figur des Gymnasiallehrers in *Harmonia caelestis*, die philosophische Studien leitet und den Fußball tief verachtet.

<sup>26</sup> Esterházy 2001, 624. Im Weiteren zitiert mit dem Sigel H und Seitenzahlen in Klammern.

Die Inselhaftigkeit des Fußballfelds, die – zumindest imaginäre – Abgrenzung des Spielfelds im Roman, die Tatsache, dass hier andere Regeln und Systeme der Hierarchie gültig sind, ermöglichen dem erzählten Ich, das in eine seiner seelischen Beschaffenheit fremde Rolle gezwungen wurde, die Distanz zu sich selbst abzumildern.<sup>27</sup> Seine verlorene Identität kann es jedoch nur dann zurückgewinnen, wenn es seine scheinbar persönlichen Interessen dem Ethos des Spiels unterordnet, wenn es nicht vergisst, dass das Spiel wichtiger ist als der Spieler.<sup>28</sup>

Esterházy wird nicht müde zu betonen, dass es zwischen dem Spielfeld und der/den es umgebenden Welt(en) kaum einen Durchlass gibt. Trotzdem kehrt in seinen Zeitungsartikeln immer die Frage wieder, ob es möglich wäre, den Fußball als eine *mise en abyme* zu betrachten, die die kulturellen, gesellschaftlichen Verhältnisse eines Landes aufscheinen lässt. Es ist bereits für seine Gelegenheitstexte aus den 80ern charakteristisch, dass das Verständnis des aktuellen Fußballgeschehens immer von Dilemmata des öffentlichen Lebens kontextualisiert wird. So wird der Nationaltrainer György Mezei der Gegenpunkt zum öffentlichen Lügen sowie die brasilianische Nationalmannschaft der Gegenpol zur Apathie der sozialistischen Gesell-

---

<sup>27</sup> Vgl. »Ich raste auf dem Spielfeld herum, tänzelte, rackerte mich ab, klotzte ran, spielte, schwelgte, mehr noch, ich lachte laut vor mich hin, so sehr genoß ich diese Ungebundenheit, die Flucht, so dankbar war ich dem Gott des Spiels, daß er mich so glücklich machte. [...] Während ich mich wieder anzog, mir die damals gebräuchlichen Fetzen der Ungarischen Volksarmee überstülpte, verließen mich Stück für Stück Hochstimmung und Lachen. Am heftigsten haßte ich die Mütze, mein Kopf juckte davon, außerdem machte sie mich auch noch häßlich; fertig angezogen war ich wieder jene trübsinnige, gramverzerrte Gestalt, die ich nicht mochte, ich mochte ihn nicht, diesen uniformierten, mageren Fremden mit seinem gestutzten Nacken, den ich manchmal in Autofenstern oder Auslagen gespiegelt sah [...]« (H 807–808)

<sup>28</sup> Vgl. »Er war wirklich frei gewesen. Ich lief rot an vor Scham, ich haßte diesen Typen, der ich da war. Der ich das Spiel entweicht, mich seinen Gesetzen nicht unterworfen hatte, fremden, äußeren Gesetzen gefolgt war, um eine fremde Gunst zu gewinnen. Deprimierend. Von da an machte ich keine Tricks, keine Fuchsjagd, wenn der Ball zu mir kam, gab ich ihn wie nach dem Lehrbuch sofort weiter.« (H 805)



schaft, der Schiedsrichter in den Augen der Fans zu einem »Gendarm«, der ihnen von der Macht auf den Hals geschickt wurde, die Spielmanipulation zur Metapher der Kádár-Ära – zumindest vor der Katastrophe in Mexiko<sup>29</sup>. Esterházy's Schriften über Fußball kommentieren zumeist die typischen Ereignisse der Verfallsgeschichte des ungarischen Fußballs so, dass es dabei dem Erzähler zugleich auch um den Zerfall des Kommunismus, die regionalen Eigentümlichkeiten des Systemwechsels, den mentalen Zustand der ungarischen Gesellschaft geht. In einem Text versucht er von einer thesenhaften – und an Sándor Márai erinnernden – Definition von Kultur<sup>30</sup> ausgehend die Beweggründe der Entwicklungsgeschichte des ungarischen Fußballs zu finden:

Der untalentierte Ungar ist hingegen unerträglich. Darum ist der ungarische Fußball unzuverlässig, unsolide, unseriös, ja kapriziös, weil er viel persönlicher und dieser Eigenschaft viel stärker ausgeliefert ist, es fehlt ein gemeinschaftliches Wissen (mit dem allgemein gebräuchlichen Ausdruck: »Kultur«), auf das er sich in den mageren Jahren stützen könnte. Alle dreißig bis vierzig Jahre ist er für kurze Zeit genial, dazwischen mal so, mal so. Die ungarischen Mannschaften gestalten ihre Spiele nicht, diese werden gestaltet. (D 93–94)

Esterházy macht auch in seiner Publizistik bewusst keinen Gebrauch von inneren (wenn man so will: fachlichen) Argumenten (von unzeitgemäßen Trainingsmethoden, kontraproduktiven Auswahlprinzipien, vernachlässigter Nachwuchsförderung, unvorbereiteten Füh-

---

<sup>29</sup> Die ungarische Nationalmannschaft reiste nach einem erfolgreichen Jahr nach Mexiko und wurde sogar als Favorit sogar für das Viertelfinale angesehen. Demgegenüber erlitt sie in ihrem ersten Spiel gegen die Sowjetunion eine vernichtende 0:6-Niederlage. Es war bis dato das letzte Mal, dass sich die ungarische Nationalelf für die Weltmeisterschaften qualifizierte.

<sup>30</sup> Vgl. »Die Kultur ist eins: Literatur, Wissenschaft, der Charakter der Straße, wie die Polizisten reden, wie die Wohnungen eingerichtet sind, wie sich die Frauen kleiden (in Ungarn kleiden sich Männer nicht, sie ziehen sich nur an), die Restaurants, der Fußball, die Usancen beim Autofahren: Das ist alles eins.« (D 93)

runungskräften usw. ist bei ihm nie die Rede). Dennoch versucht er zuweilen die Falle zu umgehen, die Missstände des hiesigen Fußballs als direkte Folge der gesellschaftlichen und politischen Zustände Ungarns darzustellen. Das Kausal- und Analogieverhältnis der beiden, das übrigens seine Schriften eher bestätigen als nuancieren, wird durch den wiederholten Hinweis darauf gelockert, dass die Goldene Elf, also die beste ungarische Nationalmannschaft, die es je gab, ausgerechnet in der totalitären Diktatur der Rákosi-Ära entstand. Während die Nationalmannschaft der 50er Jahre als wiederkehrender (und beinahe einziger) Beweis für den rätselhaften Zusammenhang von Fußball und Gesellschaft dient, zeigt sich bei Esterházy in Bezug auf das WM-Finale in Bern gleichsam der Anspruch auf Entideologisierung und die Absicht der Erschaffung eines Gegenmythos. Einerseits will er es als ein Ereignis erscheinen lassen, das sowohl bei den Machtausübenden als auch bei den Zuschauern übermäßig mit politisch-historischen Konnotationen aufgeladen worden sei, obwohl es nichts anderes gewesen sei als ein großes Spiel. Andererseits vergrößert er selbst seine historische Bedeutung, indem er die geschichtlichen Auswirkungen des Siegs von Bern imaginiert (z. B. das Ausbleiben der Revolution von 1956).

Esterházy veröffentlicht zwar auch in den 90er Jahren und an der Jahrtausendwende einige Gelegenheitstexte über Sport, wobei in ihnen immer weniger die früher erfolgreich eingesetzte argumentationstechnische Haltung zur Geltung kommt, die in dem Vergleich, »das Land spiegele sich im Sport wie der Ozean im Tropfen« (D 148), auf den Punkt gebracht wird. Es ist eigentlich nicht verwunderlich, dass der professionell genannte ungarische Fußball ihn zu dieser Zeit nicht einmal zu einem Zeitungsartikel anregen konnte. Demnach überrascht es auch nicht, dass sich der Erzähler der *Deutschlandreise im Strafraum* als jemanden bezeichnet, dessen natürliche Beziehung zur Fußballwelt unterbrochen wurde, der nicht einmal als Zuschauer in Stadien auftaucht, und nur wegen dieses Buches – etwa aus äußerem Zwang – wieder anfängt sich darüber zu informieren, was heutzutage alles um die Spielfelder herum passiert. Das Buch selbst aber kann nur teilweise als Ergebnis dieses künstlich neu erweckten Interesses betrachtet werden, da es fast zur Hälfte aus Ausschnitten aus früheren Gelegenheitstexten besteht. Einige sind als Zweitveröffentlichung markiert und in unver-

änderter Form wieder abgedruckt, aber den meisten fehlt der Hinweis auf die Wiederverwertung: Diese sind eher nur grammatisch verändert und von den Reflexionen auf die zur Zeit der Erstveröffentlichung aktuellen, inzwischen aber hinfällig gewordenen Ereignisse befreit. Obwohl Esterházy's Buch durch seinen Titel auf zwei Romane verweist, in denen (sowohl in Joseph Conrads als auch in Louis-Ferdinand Célines Werk) der Räumlichkeit des Reisens als Begegnung mit dem Fremden eine besondere Bedeutung zukommt, erfährt bei ihm die Reise – wie auch das im Text versteckte Thomas-Mann-Zitat andeutet<sup>31</sup> – in der persönlichen und kollektiven Zeit eine ähnlich deutliche Betonung. Um Verbindungen zwischen den auch typografisch getrennten Textteilen herzustellen, beruft sich der Erzähler oft auf die assoziative, also natürliche Funktionsweise seines eigenen Gedächtnisses.<sup>32</sup> Dem Leser, der die Selbstzitate zu identifizieren vermag (und der übrigens kaum als der implizite Leser des Buches betrachtet werden kann<sup>33</sup>), kommt es aber eher als ein künstliches Verfahren vor, das die wiederverwertende Auswahl eigener Texte innerhalb der Romanwelt zu begründen versucht. Die derartige Zusammenfügung von ehemals mehrmals, zuerst in Zeitungen, dann in Sammelbänden veröffentlichten Schriften bedeutet aber eine Rekontextualisierung eher nur im materiellen Sinne. Zudem lassen sich diese Textteile mit den kulturanthropologischen Aspekten, die in dem zweiten, die Gattung der Reisebeschreibung

---

<sup>31</sup> »Wie typisch europäisch (oder menschlich) doch diese Erscheinung ist: Wir fallen plötzlich, von einem unschuldigen Spaziergang kommend – plumps –, mit einem Mal in die dunkle Grube der Geschichte. In den tiefen Brunnen der Vergangenheit.« (D 179)

<sup>32</sup> Z. B.: »Zu den Kutteln kann mir sehr viel einfallen, hauptsächlich fallen mir Frauen, Männer ein, weil mir meistens Frauen, Männer einfallen (und mein Regenschirm), aber am ehesten steigen die Saisonschlußbankette vor meinem geistigen Auge auf, Breitwand, Technikolor.« (D 83); »Wie bei allen Platzwarten fällt mir auch bei ihm das Paar Carlo und Mari ein. Sie waren lange Zeit ein Teil meines Lebens.« (D 100) Nach beiden Zitaten wird der Text durch die Übernahme früherer Zeitungsartikel fortgesetzt.

<sup>33</sup> Die Tatsache, dass die deutsche Übersetzung früher als die ungarische Ausgabe erschien, kann nicht nur in philologischer Hinsicht von Belang sein, sondern sie deutet zugleich auf den impliziten Leser des Buches hin.

aktualisierenden Teil des Buches zur Geltung gebracht werden, nur in eine lose Verbindung setzen. Und weil sogar der Reisebericht durch Esterházy's bereits erschienene publizistische Texte (oder durch aus ihnen übernommene Teile) unterbrochen wird, drängt sich der Verdacht auf, dass bei der *Deutschlandreise im Strafraum* die Entfaltung des Textes und der Geschichte zunächst nicht durch die unvorhersehbaren Ereignisse der Begegnung mit dem Fremden oder der Sprache geleitet wird (auch wenn die Ersteren in manchen Szenen thematisch vorkommen), sondern vielmehr durch die eigenen Texte, die zuhanden sind. So stößt der Reisende um die deutschen Fußballfelder herum auf Themen (z. B. der alternde Mittelfeldspieler, Schiedsrichter, Platzwart, das Finale in Bern), die den Autor in den letzten gut zwei Jahrzehnten in seinen Schriften über Sport beschäftigten. Dies könnte auch so verstanden werden, dass auch hier, genauso wie in *Donau abwärts*, das kulturell konditionierte Ich des Reisenden in den Vordergrund tritt, zumal es häufig (und meistens ironisch) auf die eigenen Erwartungen, Stereotype und Erfahrungen reflektiert, vor deren Hintergrund die Wahrnehmung der Fremdheit erfolgt. Dennoch erreicht dieses Buch in Bezug auf die Komplexität und Leistungsfähigkeit des Interpretationshorizontes der Reisenden nicht die Höhe des Donau-Romans. Der Originaltitel des Buches – *Utazás a tizenhatos mélyére* [Reise in die Tiefe des Strafraums] – kann als eine nicht unmittelbar visualisierbare Struktur begriffen werden, die das Versprechen trägt, dass der Reisende (und mit ihm der Leser) das Verborgene unter der sichtbaren Oberfläche erreicht und der Narrator tatsächlich versucht, durch den Fußball und die ihn umgebenden Zustände auch die breiteren kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhänge, Beweggründe zu erkennen. Dieses Versprechen wird jedoch durch das, was wir erfahren (z. B. über den Ossi-Wessi-Konflikt nach der Wende, über den Lebensverlauf der Stasi-Spitzel, über die Migration in Deutschland, über den zunehmenden Rechtsextremismus oder darüber, wie der kommunistische Vorsitzende des Rates in Ungarn zum EU-kompatiblen Bürgermeister wurde), kaum eingelöst. Womöglich ist es nicht nur auf die Schwierigkeiten der interkulturellen Erkenntnis und Vermittlung zurückzuführen, mit denen uns etliche Szenen des Textes konfrontieren.

*Deutschlandreise im Strafraum* kann als ein Kanonisierungsakt begriffen werden, der die Schriften über Fußball, die bisher von der Kritik kaum beachtet und/oder gewissermaßen vergessen worden sind, aus dem Textkorpus des Œuvres hervorhebt. Betrachtet man nur die Leserzahlen im In- und Ausland, gilt dieses Vorhaben sicherlich als erfolgreich erfüllt. Ich kann jedoch nicht umhin festzustellen, dass der Sieg dieser Verlagsstrategie durch die der Selbstwiederholung geopfert Romanhaftigkeit, durch den Verlust der Aktualität der einstigen Gelegenheitstexte sowie durch die Distanzierung von dem komplexen Diskurs über Fußball in dem *Produktionsroman* und von der gattungserneuernden Poetik des Donau-Buches viel zu teuer bezahlt werden musste.

In *Keine Kunst* (2009/Ung. 2008) wird durch die Verweise auf die vorangehenden Texte des Esterházy-Œuvres, durch Selbstkommentare und durch die Gesten der Fort- oder Neuschreibung das Gedächtnis des Lebenswerks nicht nur ins Spiel gebracht, sondern notgedrungen auch gestaltet. Der Text, der den Fußball sowohl durch seine inhaltliche Konstruktion als auch durch seinen strukturellen Aufbau heraufbeschwört, macht einerseits üppig Gebrauch von dem motivisch-tropologischen Netzwerk, das seit *Fancsikó und Pinta* in den letzten drei Jahrzehnten in den Schriften des Verfassers in Bezug auf den Diskurs dieser Sportart ausgebaut wurde. Andererseits vermag der Roman den ausgezeichneten Stellenwert der Thematik Fußball nachträglich dadurch als eine Notwendigkeit aufzuzeigen, dass er die sprachliche Aneignung der Welt und die Einführung in die Welt des Fußballs als unzertrennbare Elemente des gleichen Bildungsvorgangs erscheinen lässt. Der implizite Autor des Buches lässt der verbalen Materie, die etliche den Fußball kommentierende und deutende (publizistische, historische, philosophische, anekdotische, mythologisierende) Register verschmilzt, in dem sprachlichen Spielraum, der als das Medium des Verstehens zwischen Individuum und Welt, Individuum und Individuum sowie zwischen Text und Leser fungieren soll, eine wichtigere Rolle zukommen als in allen früheren Esterházy-Texten. So wird die poetische und hermeneutische Tragfähigkeit der Verflechtung von Sport und ästhetischer Kommunikation an ihre vermeintliche Grenze geführt.

Aus dem Ungarischen von Krisztina Kovács

## Literatur

### Primärliteratur

- Esterházy, Péter: *Harmonia caelestis*. Aus dem Ungarischen von Teresia Mora. Berlin 2001.
- *Fancsikó und Pinta. Geschichten auf ein Stück Schnur gefädelt*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Berlin 2004.
- *Deutschlandreise im Strafraum*. Aus dem Ungarischen von György Buda. Berlin 2006.
- *Ein Produktionsroman (Zwei Produktionsromane)*. Aus dem Ungarischen von Teresia Mora. Berlin 2010.

### Sekundärliteratur

- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1990.
- Gebauer, Gunter: *Poetik des Fußballs*. Frankfurt/New York 2006.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Esterházy Péter*. Bratislava 1996.
- Palkó, Gábor: *Esterházy-kontextusok. Közelítések Esterházy Péter prózájához* [Esterházy-Kontexte. Annäherungen an Péter Esterházy's Prosa]. Budapest 2007.
- Szilágyi, Márton: Az autonómia térképe. Esterházy Péter korai publicistikája [Die Kartographie der Autonomie. Über Péter Esterházy's frühe publizistische Texte]. In: Ders.: *Kritikai berek*. Budapest 1995, 138–146.
- Wernitzer, Julianna: *Idézetvilág avagy Esterházy Péter a Don Quijote szerzője* [Zitatenwelt oder Péter Esterházy, Autor des Quijote]. Pécs/Budapest 1994.