

## **Nationale Stereotype als historische Allegorien in der modernen ungarischen Lyrik**

Das Wort *Stereotyp* bedeutet auf Griechisch, wie wir wissen: nachgeahmte Form, nachgeahmtes Schema, zum Beispiel eine Kopie im Druckerhandwerk, die aus einer das Original widerspiegelnden Matrize hergestellt wird. Der allbekannte soziologische Begriff entstand nach dieser Analogie, bezeichnet also die Nachahmung mit einer konkreten Operation des Nachahmens. Das heißt, der Sinn des Wortes weist gleichzeitig auf eine Etymologie hin: die Entwicklung seiner Bedeutung spiegelt die entwickelte Bedeutung wider und umgekehrt, die Diachronie dieses Begriffs spiegelt seine Synchronie. Dies ist deshalb erwähnenswert, weil man über die Mehrheit der nationalen – unter anderem ungarischen – Selbstbestimmungen sagen kann, dass fast jedes ihrer stereotypischen Momente auch den reproduktiven Charakter ihrer Funktion auffallend deutlich ausdrückt, also einen Index der Kopie – als ein Zeichen ihrer Historizität – zeigt.

Unser grundlegendes Stereotyp, ein Ausgangspunkt unserer nationalen Erzählung ist zum Beispiel, dass wir Ungarn uns als Nation *ab ovo* nach irgendeinem Stereotyp erfunden haben und nach der Gussform einer zur Verfügung stehenden Tradition entstanden sind. Die diesbezügliche Symbolik durchdrang an der Wende des 19./20. Jahrhunderts, in den Jahren des Millenniums, nicht nur das gesellschaftliche Leben, sondern auch die Welt der Kunst. Die Erzählung über das Sein der ungarischen Nation, über die Landnahme im Karpatenbecken und die Staatsgründung wird von einem eigenartigen Ursprungsmythos, genauer gesagt von einem Ritus bestimmt. Dieser Ritus ist eigenartig zu nennen, weil er nicht über die Entstehung, sondern über das Zustandekommen eines neuen Anfangs berichtet. Die landnehmenden Gründerväter haben die Form ihres nicht-naturgegebenen Bundes nach dem Schema einer naturgegebenen Organisation hervorgebracht. Diese Relation

bezeichnet der Name des Ritus und des Bundes: Blutsvertrag. Das Wort »Blutsvertrag« weist auf eine Identifikation hin, welche zwar anstatt der Abstammung und dennoch nach deren Muster ausgebildet wurde.

Die sieben Stammesfürsten erscheinen so in der Genesis der Nation nicht als Brüder, die auf gemeinsame Ahnen zurückzuführen sind, sondern als Begründer dieser Genesis, die ihre Gemeinschaft nach dem Stereotyp der gemeinsamen Abstammung konstruierten. Der Blutsvertrag wurde übrigens von den Stammesfürsten abgeschlossen, die die gleiche Sprache sprachen. So wurde das Muster der natürlichen Gemeinschaft durch die gemeinsame Sprache geprägt und nicht umgekehrt die gemeinsame Sprache mit der natürlichen Gemeinschaft erklärt. Die Formel der nationalen Verbundenheit wurde so nachträglich, nach dem gegebenen Stereotyp, auf eine heterogene Gesellschaft projiziert. Aber genau dieser Relation ist es zu verdanken, was bis heute leicht einsehbar ist: Das Prinzip der Blutsgemeinschaft als Staatsgemeinschaft ist selbst ein Stereotyp, ein Schema, welches keine genaue Ursache hat.

Auf Grund dieser Analogie der Nachträglichkeit gewannen auch die Insignien der Macht des ungarischen Königreiches eine spezifische Bedeutung. Somit hat in der ehemaligen ungarischen Monarchie nicht die Nation und nicht der König eine Krone, sondern die Krone – als ein den Bund und die Nation allegorisierendes Zeichen der Macht – hat einen König und eine Nation. Die ungarische Krone gehört nicht dem Land, sondern das Land gehört der Krone. Ungarn hatte sich also nicht im Besitz seines eigenen Zeichens, sondern in Abhängigkeit des symbolisierenden Sakraments erzählt, das heißt durch offene fiktionale Akte und Tropen dargestellt. Das verhilft der Literatur – hauptsächlich ab Beginn der Romantik – dazu, die Historie nach fortwährenden Modifikationen ihrer Bedeutungen zu denken und die Symbolik der nationalen Selbstbestimmung umzubauen, zu allegorisieren. Der allegorische Akt des historischen Gedenkens kann also der oben genannten reflexiven Umdrehung, dem verborgenen sich selbst spiegelnden Charakter der Stereotype equivalent sein und kann zum Wiedererlangen der mit sich nie identischen Vergangenheit beitragen.

Deshalb ist zu bemerken, dass die einfache Abwertung aller traditionellen Stereotype als leere Schablonen in sich die Gefahr

birgt, die lebendigen Erfahrungen der Tradition in eine Abstraktion von statischen Begriffen einzuschließen. Die wichtigste aktuelle Aufgabe ist nicht, die überlieferten nationalen Stereotype einfach als sogenannte Vorurteile zu brandmarken, sondern – wo es möglich ist – ihre allegorische Funktion zu entfalten und zu interpretieren. Die allegoretische Operation ist sogar ohne diese Vorurteile (Vorhaben, Vorgriffe) und ohne die dauernde Dekonstruktion der Symbole als Stereotype und als innersprachliche Formen undenkbar. Alles als eine leere Schablone abzustempeln, ist nur durch eine weitere leere Schablone möglich.

Die Fähigkeit, die nationalen Stereotype vom Gesichtspunkt der Allegorien wahrzunehmen, brach in der romantischen Literatur mit großer Kraft hervor. Die Zeit trat ins Gebiet der Semiotik ein, und zwischen der Vergangenheit und Aktualität gab es keine Kontinuität zum Verständnis, formulierte etwa Walter Benjamin.<sup>1</sup> Im Licht der Unhaltbarkeit der ewigen Ideen erschien auch der Sinn der ungarischen Geschichte als ein der Zeitlichkeit ausgelieferter Prozess, was bei erster Annäherung durch eine Schwächung der nationalen Identität, das heißt als Verfall wahrnehmbar wurde. Die romantische Allegorese fasst die geschichtliche und die zeitliche Erfahrung als Verfallen auf, weil ihre Mnemotechnik als Negation einer ontologischen Stabilität nur mit den katastrophischen Vorstellungen der Einbildungskraft funktionieren kann. Nationale Stereotype unserer Vergangenheit wurden – wie überall in Europa – nach dem Bild des Untergangs, und zwar der natürlichen Vernichtung temporalisiert. Bei Vörösmarty ist unser einstiger Ruhm in der Dunkelheit versunken. Bei Berzsenyi sind unser Leib und Gesicht als das Gerippe, als »die Totenmaske« des so genannten »sybaritischen« Skeletts zum Vorschein gekommen.<sup>2</sup> Aber die Unwiederholbarkeit der Ideale öffnet gleichzeitig einen neuen Zukunftshorizont, welcher selbstverständlich auch eine Grenzlinie der Endlichkeit enthält. Setzt die Erinnerung an das »Verfallen«<sup>3</sup> (Heidegger) eine Endlichkeit voraus, so konstituiert sie eine Vision vom Sein zum Nationaltode als ein Vermögen für das Verstehen der Vergangenheit und Gegenwart. Das

---

<sup>1</sup> Benjamin 1983, 587.

<sup>2</sup> Berzsenyi 1976, 325. Übers. Gy. E.

<sup>3</sup> Heidegger 1979, § 38.

Stereotyp des Nationaltodes ist offenbar kein biologischer Begriff, sondern eine Figur der Endlichkeit, eine Grenzlinie des Zukunftshorizonts: Das semantische Potential, welches die allegorische Rede über das Schicksal der Nation überhaupt ermöglicht. Die Imagination eines Verfallsprozesses kommt deshalb nicht von den ehemals faktischen Konflikten der historischen Vergangenheit, sondern natürlich – wegen der instabilen Selbstidentifikation – von der hypothetisch-imaginären Zukunft, welche sprachlich zum Beispiel die Verdrehung einer allbekannten stereotypen Form bedeutet. Es ist nämlich kein Zufall, dass die ungarische Hymne von Kőlcsey auch die Relation des Sündenfalls und der Sühne umkehrt. Sie verbindet den Vorgang des Verfalls mit den vergangenen Sünden der Nation und lässt die Sühne, die Buße (teilweise) als Folge der in der Zukunft geschehenden Sünden erscheinen. In freier Übersetzung lautet dies etwa: »Es büßte schon dieses Volk für seine Vergangenheit und Zukunft«<sup>4</sup>. Buße tun in der Gegenwart für die Sünden der Zukunft – das ist eine Phänomenalisierung des Sündenbegriffs, welche nicht auf ein faktisches, konkretes historisches Verschulden, sondern auf ein vorlaufendes Besorgen des existentiellen Schuldigseins (Heidegger) deutet. Das Gedicht wiederholt die Stereotype des Schuldbewusstseins, welche im Zeitalter der Reformation entstanden sind, und bringt sie in eine allegoretische Bewegung.

Die Imagination des Nationaltodes war also kein Hindernis, sondern ein Ansporn für den Zerfall der Erinnerungsart, welche sich auf die mit sich selbst identischen Bedeutungen der Vergangenheit stützte. Dieses Andenken wurde also explizit durch ein Vorlaufen, durch eine – aus der Zukunft kommende, immer wieder zu erneuernde – Identifikation geschaffen. Eine parallele Erscheinung dazu war die berühmte Aussage von Széchenyi: Ungarn gab es nicht, Ungarn wird sein. Die Erfahrung des Verfalls bildete so eigentlich die aktuelle Bedingung für die Zugänglichkeit zu unserer Geschichte, da sie – wiederum mit Worten von Walter Benjamin – nicht aus den Gebeinen der Reliquie, sondern aus dem Andenken an die Vergangenheit, also aus der Phänomenalität der Zeichen der Andenken entstand. Das ungarische Kunstwerk, welches dann doch das Ereignis des Nationaltodes inszeniert, ist das Gedicht von János Vajda: A

---

<sup>4</sup> Kőlcsey 1988, 92. Übers. Gy. E.

*virrasztók (Die Totenwächter)*.<sup>5</sup> Dieses Gedicht allegorisiert Ungarn als eine Leiche, während die weinende und trauernde Nation – auf eigenartige Weise – ihren eigenen Tod überlebt. Die Ironie, die sich auf den Unterschied zwischen der Wacht über die Reliquie und dem Andenken gründet, ist offensichtlich. Der Stoff der Erinnerung, also der Körper einer vergangenen Identifikation ist tot, aber die Erinnernden, die Glieder dieses Körpers, die Allegorien eines nicht-existierenden Ganzen leben dennoch. Die Totenwächter hoffen, dass sie vielleicht nur einen Scheintoten betrauern, aber die Vergangenheit ihres Traumes erwacht nicht, sondern sogar die naiven Patrioten selbst fallen über die Leiche in einen Traum und in Schlaf.

Es ist klar, dass das oben Gesagte eine Vielfalt von Problemen aufwirft: Für die hermeneutische Philosophie scheint sich die stereotype Begrifflichkeit am Horizont der Wechselseitigkeit der historischen Erfahrung und der gegenwärtigen Erwartung zu entfalten und zu zerfallen. Wenn wir dann auch die Stereotype als poetische Gestalten mit der Zeichenbildung der Sprache in Verbindung bringen, verlangt das allbekannte Verhältnis zwischen der Urbildlichkeit der Symbole und der Temporalität der Allegorien besondere Aufmerksamkeit. Was jetzt aus Sicht der Moderne in erster Linie darzulegen ist, wäre natürlich als Verhältnis von »Tradition und Erneuerung«, von Historie und Selbstidentifikation konkretisierbar.

Die Frage ist also, wie die nationalen Stereotype als Träger gewisser nationaler Traditionen in der Lyrik an der Wende des 19./20. Jahrhunderts erscheinen. Wie beeinflussen sie die Subjekt-Konstruktionen der Modernität? Das Aufwerfen dieser Frage beinhaltet eine bekannte Einsicht, eine Reflexion über den Kampf der innovativen Ansprüche des Zeitalters mit den traditionell übertragenen, geschichtlichen Bedeutungen. Die Sprachauffassung der Romantik stellte ebenfalls den Einklang von Subjekt und geschichtlicher Tradition in Frage. Sie hielt aber auch die Wiederherstellung dieser Übereinstimmung durch die revolutionäre-dichterische Umwandlung der Tradition für möglich. Mehr noch, sie konnte die eigenste Authentizität des Subjekts selbst mit der Umdeutung – fallweise gerade mit den revolutionären Überinterpretationen – der national-geschichtlichen Schemen erreichen. Es ist eine wichtige

---

<sup>5</sup> Vajda 1969, 188. Übers. Gy. E.

Verbindung zu beobachten, das heißt eine Verbindung zwischen den revolutionären Erwartungen – betreffend die nationale Zukunft – und der subjektbildenden Kraft des eigenen Todes. Ist doch die Zeitlichkeit der Geschichte und die revolutionäre Veränderung der Gegenwart selbst am Horizont der individuellen Endlichkeit bemerkbar geworden. Zum Beispiel Werke wie das Gedicht *Ein Gedanke quält mich ... (Egy gondolat bánt engemet ...)* oder das Poem *Der Apostel (Az apostol)* von Sándor Petőfi machen uns darauf aufmerksam. Es ist offensichtlich, dass das Ereignis des eigenen Todes in der Modernität – z. B. in der Lyrik von Rilke oder auf ungarischem Gebiet bei Kosztolányi – meistens anders als in der Romantik funktioniert. Das heißt, dass das Selbstverständnis des Subjekts im Allgemeinen nicht über das Schicksal einer historischen Tradition und Gemeinschaft reflektiert. Demgegenüber konnte das Ereignis des eigenen Todes und das Zukunftsbild der Nation den Zukunftshorizont des romantischen Ichs *gemeinsam* bestimmen. »Ott essem el én, a harc mezején«, »Dort falle ich, auf dem Schlachtfeld« – lesen wir bei Petőfi, in einer triumphierenden nationalen Zukunftsvision.<sup>6</sup> Das Subjekt schreibt also den Tod auf sein eigenes Gesicht und dreht das erwähnte Stereotyp, das Motiv des Nationaltodes, um. »Vorlaufend« zu seiner Endlichkeit ist das lyrische Ich fähig, das geschichtliche Schicksal und Überleben zu explizieren. In der Romantik setzen also die sich immerfort wiederholenden Neuanfänge der Geschichte und das Selbstverstehen des Subjekts durch den eigenen Tod in einer allegorischen Rede einander voraus. Dass die so reflektierte Zeitlichkeit der Geschichte – mit den bekannten Worten von Koselleck: Die Diskrepanz zwischen »der Erwartung und der Erfahrung«<sup>7</sup> – nicht bloß aus der apokalyptischen historischen Untergangsvision selbst, sondern teilweise aus dem individuellen Horizont der Endlichkeit stammt, kann schon als Paradigma der Romantik bezeichnet werden. In diesem Sinne kann man zum Beispiel grundlegende Werke des ungarischen Kanons lesen, wie Vörösmarty's Gedicht, *Vorwort (Előszó)* oder Madáchs Drama *Die Tragödie des Menschen (Az ember tragédiája)*. In beiden ist ebenso eine solche Dekonstruktion der verschiedenen Verfallstereotype,

---

<sup>6</sup> Petőfi 1960, I. 639. Übers. Gy. E.

<sup>7</sup> Koselleck 1975, 647.

wie eine Dekonstruktion der gesellschaftlichen Idealtypen zu finden. Im genannten Poem von Petőfi (*Der Apostel*) schreibt Gott die Namen der Revolutionsmartyrer in die Bibel: Sie binden sich durch ihren Tod an die Texttradition und an den europäischen Grundcode. Die Rolle des Revolutionärs oder Propheten bedeutet in den besten Werken der Romantik nicht einfach die eines Auserwählten, der im Namen der Gemeinschaft das Wort erhebt, sondern meint im ursprünglichen Sinne des Wortes denjenigen, der nach vorn schaut, der aus einer möglichen Zukunft auf die Gegenwart rückschließt. Das heißt, er verfügt über einen Zeithorizont, in dem sich die aus der Zukunft einsehbare Vergangenheit und die Endlichkeit des eigenen Seins wechselseitig betrachten lassen.

Das Ich der modernen Lyrik wandelt aber oft den Prophetismus der romantischen Diktion (also den Zukunftshorizont) so um, dass es die Verbindung zur Tradition seiner Sprache und Geschichte unterbricht. Die moderne Sprachkrise zeigt die Ratlosigkeit einer Individualität, welche sich von der Geschichte trennt und welche die allegorische Bewegung der Sprache zeitweise durch den Symbolismus des neoplatonischen Visionismus ersetzen möchte. (Eine andere Frage ist, wie die Rhetorik die unumgängliche allegorische Bewegung der Sprache und das grammatische Ich und seine Symbole untergräbt.) Ein allbekanntes, programmatisches Beispiel dieser Gegenüberstellung ist bei uns das Gedicht von Endre Ady: *Hunn, neue Legende* (*Hunn, új legenda*). Dieses Gedicht stellt die Schablone des Abstammungsprinzips der Nation gegenüber der als Blutsvertrag erwähnten Selbstbestimmung wieder her und spielt die mit der Abstammung erklärte Nationalcharakterologie gegen die in der ungarischen historischen Erinnerung zurückgewinnbare Identität aus. Sich selbst stellt der Sprecher als individuelle Verkörperung dieser Charakterzüge dem Erbe von Arany und Petőfi gegenüber. Seine innovativen Ansprüche – »neue Legende« – passt er so an eine Tradition an, dass er dadurch die symbolisch-urbildlichen Züge eines Ursprungs zu verstärken wünscht.<sup>8</sup> Auf diesem Gebiet bindet er sich an Selbstbestimmungen der Jahrhundertwende, welche das nationale Sein nicht auf die Historizität der dichterischen Sprache reflektieren, sondern durch Identifizierung mit abstrakten Ideen zu

---

<sup>8</sup> Ady 1968, 576.

fassen versuchen. Ein typisches Beispiel für letzteres könnte auch Jenő Komjáthys Dichtung sein *Ich bin Ungar (Magyar vagyok)*, in der das lyrische Ich sein Ungartum einfach durch eine Identifizierung mit der Freiheit, der Wahrheit und dem Mut charakterisieren will.<sup>9</sup>

Für Dichtungen von Ady ist natürlich nicht die individuelle Aneignung der nationalen Schemen charakteristisch. Seine Werke – auch schon in seiner Anfangszeit – bieten meistens sichtbar die dekonstruktive Lesbarkeit der nationalen Symbole an, und zwar manchmal durch die Anwendung von – aus der Romantik empfangenen – Alter Egos, welche in sich eine Diskontinuität verbergen, das heißt eine historische Zeiterfahrung verdoppeln und ihre Linearität unterbrechen. Den Kontext der Landnahme und des Blutsvertrags betreffen unter den zuvor genannten Stereotypen zum Beispiel *Der Enkel des Fürsten Ond (Ond vezér unokája)* und *Der alte Hämische (Az ős Kaján)*. Der Fürst Ond, der Ahne, ist bereits zu einem Fremden geworden: »Ich habe mit ihm nichts zu tun«, bekennt der Sprecher, der sich als »aus seiner Art herausgewachsener Ungar« (eigentlich ein entarteter Ungar) bezeichnet.<sup>10</sup> Diese unerwartete und überraschende Fremdheit der Vergangenheit, also das Anderssein des Ursprungs ist offensichtlich eine Bedingung für eine sich vom ursprünglichen Schema entfernende, allegoretische Selbstbestimmung. Demnach ist Ungar derjenige, der aus dem Ungartum immerfort »herauswächst«, aber in seiner nationalen Identifikation immer wieder reflektiert, wovon er sich entfernt. *Der alte Hämische* erwähnt auch den heidnischen Ritus des Wein- und Blutopfers, und zwar Adys wiederkehrendem romantischen Motiv des Verfalls und des Untergangs gegenübergestellt. Ein Alter Ego, die mythische östlich-orientalische Figur der »Reime des Urmorgens«, des weiterlebenden Triumphators und das gefallene-dekadente lyrische Ich wiederholen, genauer gesagt variieren die romantische Formel des Zusammenhangs zwischen dem Zukunftshorizont und dem eigenen Tod. Das Alter Ego des Titelhelden ist also eine Figur des Anfangs, des Urmorgens, der sich wiederholenden Neuanfänge. Der Sprecher visioniert seinen Untergang mit einem Blick auf diese siegreiche

---

<sup>9</sup> Komjáthy 1993, 245.

<sup>10</sup> Ady 1968, 229. Übers. Gy. E.



Zukunft.<sup>11</sup> Es ist weiterhin nicht zweifelhaft, dass auch die Kurutzen-Gedichte von Ady der historischen Vergangenheit gegenüberreten. Doch sie können ihre sprachliche Zugehörigkeit nicht verleugnen.

Es gibt kaum einen massiveren Ausdruck, eine bekanntere stereotype Formel in der ungarischen geschichtlichen Erinnerung für die Ursache, den Charakter und die Folgen des nationalen Verfalls, als den Namen einer südungarischen Stadt: Mohács. Dieser Name wandelte sich hauptsächlich seit der Romantik zu einem oft gebrauchten Symbol der Vergänglichkeit des alten Ruhms, den Károly Kisfaludys Gedicht zeigt. Aber die Allegorese der Stereotype und die Modernität des Gedenkens veränderten auch in der Dichtung von Ady grundlegend die Diachronie dieses Wortes. Der Name Mohács bewahrt zwar seinen leidensvollen Bedeutungskreis, gleichzeitig aber wird er vom Urbild des Unterganges in die Bezeichnung des Weitergehens des nationalen Neuanfangs verkehrt. Der Auftakt des Gedichtes *Wir brauchen ein Mohács (Nekünk Mohács kell)* verwandelt die Anfangszeile der *Hymne* von Kölcsey in ihr Gegenteil, und anstelle von göttlichem Segen für die Ungarn wird Gott um gnadenlose Plagen gebeten. Diese Tonart währt in der ganzen Dichtung fort. Aber das Verdammnis bedeutet doch ein inständiges Flehen um das Leben, gleich dem Wunsch nach Gottes Hilfe bei Kölcsey. »Es sei uns keine Minute Frieden gegeben, denn das wäre unser Ende, unser Ende.« (»Ne legyen egy félpercnyi békességünk, / Mert akkor végünk, végünk.«) Das Stereotyp des Erschreckens vor dem Nationaltod bildet eine Bedingung des Fortbestehens, welches Mohács nicht als ein einmaliges, vergangenes und drohendes Ereignis, sondern als ein in die ungarische Geschichte geschriebenes, immer wieder neu reflektiertes Phänomen in Evidenz hält. Mohács ist somit nicht mehr nur das Sinnbild einer verlorenen Schlacht und des nationalen Leidenswegs. Der Stadtname wird zu einer Komponente der Sprache über die nationale Identität, welche sich durch zahlreiche neue Entwicklungen entdecken lässt. Es gibt nunmehr keine umfassenden nationalen Narrative ohne Mohács. Ohne sie ist so die bekannte narrative Komponente der allegorischen Rede auch nicht möglich, wenn wir über die ungarische Nation ab Beginn des

---

<sup>11</sup> Ebd., 94. Übers. Gy. E.

<sup>12</sup> Ady 1977, 25.

16. Jahrhunderts irgendetwas sagen wollen. Das Auftauchen des Namens Mohács ist also die Wiederholung dieses Bezugs und die Neubildung der früheren Bedeutungen im Besitz der immer neueren historischen Erfahrungen. »Wir brauchen ein Mohács«, – nun dazu, dass wir in unserer eigenen Sprache etwas über uns selbst und unsere Geschichte abfassen.

Dieser Ort und dieser Stadtname verwandelten sich in der ungarischen Literatur immer mehr in eine Zeitbestimmung und in das Symbol eines Zeitintervalls. Er verhält sich eigentlich wie ein Begriff für eine Epoche, der auch die darauf bezogenen nachträglichen literarisch-künstlerischen Erfahrungen in sich einschließt. Dies ist erwähnenswert, weil ein früher Zyklus von Dezső Kosztolányi, *Die ungarischen Sonette (Magyar szonettek)*, an mehrere alte ungarische historische Ereignisse, darunter an die Schlacht von Mohács mit den charakteristischen Formen des Ästhetizismus erinnert. Die Poetik der modernen Literatur nimmt Bezug auf die Vergangenheit mit einer Betonung des gegenwärtigen Rückblicks und schafft eine Zugehörigkeit der Vergangenheit zum Heute ausschließlich durch die hermetische Aktualität der Bedeutungen. Damit schwächt sie zweifellos – auf grammatischer Ebene – die historisch-allegorische Lesbarkeit der Stereotype, verstärkt aber dennoch die Verneinung ihrer Schablonen. Bei Kosztolányi werden uns die Bilder der Landnahme und der Schlacht von Mohács zweifellos als Momente einer neuen Bedeutungsreihe vorgeführt. Árpád zum Beispiel weint wie ein Kleinkind; er ähnelt offensichtlich in nichts dem in Pantherfell gekleideten Helden aus *Zaláns Flucht* von Vörösmarty. Die Beschreibung der Schlacht von Mohács wurde wahrscheinlich nur wegen der folgenden Reimidee geboren. »Győzött az ellenség ármánya és csele / királyi zsákmányát ragadja a Csele.« (»Es siegte des Feindes Intrige und Trug, die königliche Beute der Csele davontrug.«)<sup>13</sup> An dieser Stelle ist die Wortmagie des Ästhetizismus zu erwähnen. Ein gleicher Ausdruckszauber der verdichteten Wesensschau ist bezeichnend auch für das Gedicht von Mihály Babits: *Messze... messze...* (*Weit ... weit ...*). Dieser Text figuriert Stereotype, welche sich wahrscheinlich aus der Sichtweise des ungarischen Menschen ergeben – also daraus, wie wir die übrigen Nationen sehen. Genau-

---

<sup>13</sup> Kosztolányi 1975, 77. Übers. Gy. E.

er gesagt sehen wir sie überhaupt nicht, da die Dichtung den Mangel der diesbezüglichen Erfahrungen betont: »Balsorsom milyen mostoha, / hogy *mind* nem láthatom soha.« »Mein Schicksal wie feindlich (stiefmütterlich) / dass ich all das nie sehen werde«. <sup>14</sup> Damit spricht das Gedicht einerseits über die Sehnsucht und das Kunstwollen eines Subjekts, aber es gesteht andererseits unwillkürlich die äußere traditionelle Herkunft seiner fertig erhaltenen Vorstellungen. Der Text kann so – pragmatisch – auch als in Bezug auf den ästhetischen Hermetismus und die Subjektauffassung ironisch verstanden werden.

Es ist kein Zufall, dass der Zeitraum um Mohács in der ungarischen spätmodernen Lyrik auch mit der Landnahme in Zusammenhang gerät. Die Katastrophen des 16. Jahrhunderts, die Erinnerungszeichen der höchsten Gefahr, treten in einen Dialog mit den Erinnerungszeichen aus der Epoche der Gründung und des Blutsvertrags – als eine Folge der bekannten Veränderung zwischen Subjektivität und Historizität. Das Gedicht von Attila József, *A Dunánál* (*An der Donau*) projiziert die Geschehnisse der zwei Epochen als lyrische Ich-Geschehnisse, aber gleichzeitig als überindividuelle Ich-Bestimmungen aufeinander. Dadurch gibt es überhaupt seinem sich erinnernden und traditionsvermittelnden Ich eine Stimme: Einerseits »Árpád und Zalán«, andererseits »Werbőczi und Dózsa«. Diese Stimme möchte aber später doch eine geschlossene menschliche Individualität bilden und versucht eine Subjektivität gerade durch die historischen Zeitalter, genauer gesagt durch die Vermischung der Schicksale der Völker zu verstärken, also all das in eine begrenzte Innerlichkeit zu ziehen: »Türke, Tatare, Slowake, Rumäne wirbeln in meinem Herzen« (»török, tatár, tót, román kavarg e szívben«). <sup>15</sup> Die Betonung der vielfältigen Abstammung, führend zu einer Blutsverwandtschaft, suggeriert erneut einen natürlichen Zusammenhalt, auch neben der sehr einnehmenden Art und Weise des Gedichtes. So kehrt sie wieder zu einem Stereotyp zurück, welcher auch mit dem Motiv des Blutsvertrags – mit dem Topos der Nation als Vertrag – umgekehrt werden kann. Des Weiteren erreicht diese

---

<sup>14</sup> Babits 1968, 12. Übers. Gy. E.

<sup>15</sup> József 1961, 360. Übers. Gy. E. Vgl. dazu auch die Übertragung von Stephan Hermlin in: József 1975, 30.

Vermischung der nationalen Schicksale kaum eine aus der anderen Fremdheit sich ergebende Selbsterkenntnis. Sie möchte sich vielmehr in einer sentimental Zielvorstellung und in einer Harmonie der Innerlichkeit des »Herzens« auflösen, die die einheitliche humanistische Illusion ihrer Individualität erschafft. So wendet sie sich von der Tradition ab, auf die sie sich früher berief. Das heißt anstatt einer Allegorese der historischen Entfernungen, zum Beispiel anstatt der Bedeutungsbildung, gegeben aus dem Zusammenspiel der Ereignisse der Landnahme und der Schlacht von Mohács, wird ein Stereotyp neu schematisiert, der eine ausgleichende Versöhnung wünscht und die kämpferische Vergangenheit und das jeweilige Anderssein verdeckt. Aber wenn wir nicht nur nostalgisch sein wollen, dann müssen wir zur Kenntnis nehmen, dass die Erinnerung den Streit, die sinnbildende Spannung der historischen Gegensätze zwischen den verschiedenen Polen nicht auslöschen kann. Gerade dieser Streit macht beide Hälften gleichrangig und verhindert die endgültige Besiegung und Angleichung. (In mehreren Gedichten von Attila József ist natürlich eine ganz andere Poetik zu erfahren.)

Die nationalen Stereotype können sich also am meisten durch die Formeln, bestimmbar durch die Figurationen des Anfangs und des Endes, zur poetischen Gestalt wandeln. Die fortwährende Neuerschaffung der Bedeutungen macht in der Romantik und in der Moderne im Verein mit den Akten der Selbstidentifikationen des lyrischen Ichs ihre dichterische Funktion überhaupt möglich. Man kann sagen, dass auch das einfache Auftauchen des Stereotypbegriffes gleichzeitig auch den dekonstruktiven Charakter des Sprachgebrauchs, so die symbolische, wie auch die allegorische Tendenz der Rede, und den geschichtlich-rhetorischen Prozess dieses Verhältnisses zeigt.

**Literatur**

- Ady, Endre: *Ady Endre Összes Versei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1968.
- Der verirrte Reiter. Gedichte. Berlin 1977.
- Babits, Mihály: *Babits Mihály Összegyűjtött Versei* [Gesammelte Gedichte]. Budapest 1968.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/1. Frankfurt a.M. 1983.
- Berzsenyi, Dániel: *Berzsenyi Dániel versei* [Gedichte]. Budapest 1976.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen <sup>15</sup>1979.
- József, Attila: *József Attila összes versei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1961.
- *Poesiealbum 90*. Berlin 1975.
- Kölcsey, Ferenc: *Kölcsey Ferenc Összes Versei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1988.
- Komjányi Jenő: *Komjányi Jenő Összes Költeményei* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1993.
- Koselleck, Reinhart: Geschichte, Historie. In: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Stuttgart 1975, 593–717.
- Kosztolányi, Dezső: *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött Versei* [Gesammelte Gedichte]. Budapest 1975.
- Petőfi, Sándor: *Petőfi Sándor Összes költeményei I–II* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1960.
- Vajda, János: *Vajda János Összes Művei I* [Sämtliche Gedichte]. Budapest 1969.