

## International Congress of Aesthetics 2007 “Aesthetics Bridging Cultures”

### Kertész und literarischer Ausdruck\*

Jaime Aspiunza, Lecturer, Spain

I. In einer ersten Publikation seines bisher letzten auf Ungarisch und Deutsch<sup>1</sup> veröffentlichten Buches, wies Kertész darauf hin, dass das Seinige kein *autobiographischer Roman* sei, und zwar vor allem, weil diese Gattung nicht existiere.

Eines wäre die Autobiographie, von dokumentarischem Charakter –erklärt er–, etwas anderes der *Roman*, in welchem „sind nicht die Tatsachen das Entscheidende, sondern allein *das, was man zu den Tatsachen hinzutut*“<sup>2</sup>. Man schafft eine Welt, eine souveräne Welt, die im Kopf des Schriftstellers entsteht und die den Gesetzen der Literatur folgt.

Auch wenn Kertész es verneint, kann man doch sagen, dass sein gesamtes Werk im weiten Sinn *autobiographisch* ist. Das einzige Werk, das er, wie er selbst sagt, „aus dem Ärmel geschüttelt“ hat, ist die *Detektivgeschichte*. Was heißt hier „autobiographisch“? Es heißt, dass sein Leben, dass seine „erlebte Wirklichkeit“ das *Rohmaterial* seiner Werke ist, nicht mehr und nicht weniger, denn dies verleiht seinen Romanen, vergessen wir es nicht, eine unumgehbare Echtheit. Wenn man *Kaddish* liest, so kann man es, gleich wie bei der Lektüre des *Romans eines Schicksallosen*, nicht unterlassen, an das echte persönliche Drama zu denken, gleich wie man es nicht vermeiden kann, an Auschwitz zu denken. Sei uns das Paradox erlaubt: Die Wirklichkeit, welche die Erzählung trägt, verleiht dieser mehr Wahrscheinlichkeit, oder vielleicht sogar nicht nur mehr Wahrscheinlichkeit, sondern sogar eine verschiedene, eine überzeugendere Wahrscheinlichkeit.

Damit will ich Kertész's kategorische Behauptung, dass es keine Gattung des autobiographischen Romans gäbe, keinesfalls entwerten. In der Tat wiederholen sich die selben Worte in der endgültigen Version des *Dossier K*. Es gibt aber etwas, was das Gesagte in ein Licht der Ungenauigkeit zu rücken scheint, nämlich einen kurzen „Vorbemerkung“, in der der Autor versichert, dass der vorliegende Text eine „regelrechte Autobiographie“ sei. Wenn wir aber –fügt er hinzu– Nietzsche<sup>3</sup> beachten, welcher den Roman von den platonischen Dialogen ableitet, dann ist das, was der Leser in seinen Händen hält „eigentlich ein Roman“<sup>4</sup>. Woran halten wir uns also? Sind die Autobiographie und der Roman zwei unvermischbare Gattungen? Oder sind sie im Gegenteil und je nachdem, wie wir sie betrachten, ununterscheidbar?

Denken wir daran: es „sind nicht die Tatsachen das Entscheidende, sondern allein *das, was man zu den Tatsachen hinzutut*“. Wir könnten der Versuchung verfallen, zu denken, dass das Hinzugefügte das Imaginäre, das nicht-Faktische, vielleicht die –sagen wir mal– erzählerische Form, Struktur, eine gewisse von Vernunft gesetzte Notwendigkeit sei... Aber nein, ich würde eher sagen, dass das „Hinzugefügte“ die Kunst, das Schreiben ist, das heißt, es sind nicht die Elemente oder die Faktoren welche die Kunst ausmachen,

sondern die Kunst selbst, das *Schreiben*. Selbstverständlich wäre in diesem Fall auch die Autobiographie ein Schreiben. Und so kann ein Text, je nachdem, wie man es betrachtet, gleichzeitig Autobiographie und Roman sein; er wird aber nie –das unterstreicht glaube ich Kertész– ein „autobiographischer Roman“ sein, eine Gattung, die nicht existiert. Warum existiert sie nicht? Oder anders gefragt: Ist es möglich, gleichzeitig beide Sätze aufrecht zu halten, nämlich derjenige, der die Autobiographie und den Roman kategorisch unterscheidet und derjenige, der behauptet, das *Dossier K.* könne sowohl als Autobiographie als auch als Roman angesehen werden. Scheinbar ja, aber nur wenn man zwischen den Beiden eine unterschiedliche Absicht erkennt, welche schlussendlich einen radikalen Wechsel sogenannter ontologischer Voraussetzungen ans Licht bringt.

Im ersten Fall geht es darum, die Frage zu beheben, ob das, was man schreibt ein „autobiographischer Roman“ sei oder nicht. Der autobiographische Roman wäre selbstverständlich die Mischung aus persönlicher Erfahrung und Fiktion, die Erzählung der eigenen Erfahrungen des Autors, denen imaginäre oder fremde „Erfahrungen“ unterschiedslos beigemischt werden. Wenn Kertész sagt, dass sowas nicht existiere, meint er damit nicht, dass eine Erzählung nicht so geschrieben werden könne, sondern er meint, dass das nicht die Frage sei, dass eine Gattung nicht durch den Wirklichkeits- oder Fiktionscharakter des Materials definiert werden könne, mit dem eine Erzählung aufgebaut wurde. Er meint, dass die vermeintliche Vermischung von Dokument und romanhaftem Schreiben bewirkt, dass das Dokument aufhört, ein solches zu sein. Nicht weil man ihm etwas Fiktives oder Vorgestelltes beifügt, sondern weil das romanhafte Schreiben das, was es berührt, verwandelt: das ins romanhafte gegossene Dokument wird zum Roman. Was beigefügt wird ist nichts als eine andere *Seinsart*.

Beim ersten Satz war das wichtigste, die Existenz von sowas wie den autobiographischen Roman zu verneinen, und dafür unterscheidet er scheinbar kategorisch zwischen Autobiographie und Roman. Die Absicht des ersten Satzes ist absolut verschieden von der des zweiten; und somit auch die Perspektive. Was die Autobiographie vom Roman unterscheidet ist die Art und Weise, wie die als Rohstoff verstandene Tatsachen behandelt werden. Beim zweiten Satz ist die Absicht eine ganz andere: es geht nicht mehr darum, das Thema der vermeintlich hybriden Gattung „autobiographischer Roman“ aufzuklären, sondern genau –und jenseits der Tatsachen als Rohstoff– zu bestimmen, welcher Name der Erzählung des Lebens zugeteilt werden muss. Und in der Zweideutigkeit des Namens, Autobiographie... und –nietzscheanisch gesehen– Roman profiliert implizit aber schon unverweigerlich eine Konzeption von dem, was das Schreiben ist, die gar nicht mehr mit der traditionellen Auffassungsweise der Sprache und ihrer Beziehung zum Leben, zur menschlichen Existenz im Einklang steht.

Es scheint, dies ist unsere Hypothese, dass Kertész im Grunde annimmt, dass das Leben unmöglich „reproduziert“ werden kann, dass er das Bestehen einer „objektiven“ Sprache verweigert. Er verneint zum Voraus, dass die Autobiographie das Dokument, der Bericht, die objektive Version der Existenz eines Menschen sei, betreffs welcher der Roman eine Ableitung darstelle. Er streitet ab, dass es einen „Nullpunkt“ der Darstellung oder *Mimesis* der Realität gibt. Jedes Schreiben macht, gerade weil es Schreiben ist, die Erarbeitung eines Stoffes, eine Verwandlung und einen Sprung, den Schritt von der Existenz zur Sprache notwendig. Die Sprache stellt nicht die Existenz vor, sondern sie legt die aus, *drückt sie aus*.

Selbstverständlich sollte man hier klarstellen, was ausdrücken bedeutet, denn der übliche Sinn, den dieser Terminus in den Theorien der literarischen Expression vorlegt, gehört in letzter Instanz zu sogenannten ontologischen Voraussetzungen, welche nicht die hier erwähnten sind.

Zu Beginn seiner modernen Glanzzeit, in der Romantik, wurde die Expression als Ausdruck der inneren Gefühle des Dichters verstanden, aber man bezweifelte nicht, dass diese Gefühle eine Seinsweise besitzen, die sich im Grunde nicht von anderen Gegenständen unterscheidet, für welche die Sprache jedoch am geeignetsten erschien. Zwar gab es Schwierigkeiten, zu wenig Übung, einen subjektiven Reichtum... aber niemand bezweifelte, dass die Beziehung zwischen Sprache und Gefühl dieselbe sei, die zwischen Sprache und Wirklichkeit als selbstverständlich angenommen wurde. Seither haben sich die Umstände verändert und man ist von einem Paradigma, welches wir repräsentativ nennen können und welches eine Homologie zwischen dem literarischen Werk und der wirklichen Erfahrung voraussetzt, zu einem andern übergegangen, das als hermeneutisch angesehen wird und eine radikale „Heterologie“ zwischen Werk und Leben mit sich bringt. Ist es nun trotzdem möglich, weiterhin von Ausdruck zu sprechen, wenn die grundlegende Kategorie, welche Erfahrung und Sprache verbindet, scheinbar die der Auslegung ist? Oder besser gesagt: Was bedeutet Ausdruck, wenn sich die Beziehung zwischen Sprache und Erfahrung scheinbar geändert hat?

Ich glaube, dass sowohl die von Kertész angedeutete Un-unterscheidung zwischen Autobiographie und Roman, als auch eine Reihe von Überlegungen und Detailangaben, sowie seine *Schreibpraxis*, nur im Rahmen von diesem Paradigma seinen Sinn findet, das wir aus Bequemlichkeit hermeneutisch nennen. Ich meine damit die Epoche, welche mit Nietzsche's Kritik am metaphysischen Bestandteil der Sprache beginnt und sich in jenem Fragment spiegelt, das seither so oft zitiert und misshandelt worden ist, nämlich „Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen!“<sup>5</sup>.

Fortan werden wir versuchen, die ontologischen Voraussetzungen des genannten Paradigmas aufzuklären, denn sie zu kennen ist unentbehrlich, um Imre Kertész's Werk überhaupt ernst nehmen zu können. Vor allem geht es dabei darum, wie man die Beziehung zwischen dem literarischen Werk und dem Leben des Autors verstehen soll und welche Auffassung der Welt, der Sprache und der Verbindung zwischen beiden dem Gesagten zu Grunde liegt. Betrachten wir zu Beginn, was Kertész uns, auf rhapsodische und keineswegs systematische Weise dazu gesagt hat. Versuchen wir danach diese Ideen von einer Weltanschauung aus zu sehen, die wir, als Referenz zu Nietzsche, Heidegger und auch Merleau-Ponty hermeneutisch genannt haben und lesen wir dann Kertész mit deren Hilfe.

II. In einer Aufzeichnung von 1988 sagt Kertész, indem er sich implizit gegen das noch geltende Schlagwort der Romantik stellt: „Wer denkt, daß die Kunst Gefühle vermittelt, der denkt schlecht von der Kunst. *Die Kunst vermittelt Erleben*, das Erleben der Welt und dessen ethische Konsequenzen.“<sup>6</sup> Die Kunst vermittelt zwar Gefühle, aber nicht nur; was sie eigentlich vermittelt, ist das Erlebnis, die Welt zu erleben. Dabei wird es möglicherweise, oder ziemlich sicher Gefühle geben, aber man kann das Erleben nicht auf das bloße Gefühl beschränken und folglich die Funktion der Kunst auf die Vermittlung von Gefühlen reduzieren. Sie vermittelt also das Erlebnis als Ganzheit, als Ereignis in der Welt *und* von der Welt, denn es ist das Erlebnis *die Welt zu erleben*. Das

Gefühl wurde seit jeher als subjektiv verstanden, als das schlechthin Subjektive. Das Erlebnis könnten wir auch auf diese Weise verstehen, aber nein: ausser dem Ereignis wird auch die Weltlichkeit unterstrichen.

Mehr noch, die Aufzeichnung fährt weiter: „*Kunst vermittelt der Existenz die Existenz*. Um Künstler zu sein, müssen wir uns innerlich eine Existenz anverwandeln, ebenso wie derjenige, der das Kunstwerk rezipiert, sich innerlich eine Existenz anverwandeln muß. Mit weniger dürfen wir uns nicht zufriedengeben; und wenn dieser Ritus irgendeine Bedeutung hat, ist diese Bedeutung allein hier zu suchen“<sup>67</sup>.

Also vermittelt die Kunst nicht nur das Erlebnis ... den Anderen. Nein, die Kunst gibt dem Erlebnis Leben, sie gewinnt es zurück und schleudert es zurück, entreisst es sich selbst um es von Neuem zu schaffen. Man könnte auch verstehen, dass er sich auf die Objektivierung bezieht, aber zweifellos liegt ihm hier das Wiederbeleben der Existenz nicht fern. Schließlich werden Erlebnis im nachdrücklichen Sinn die unvergesslichen, unersetzlichen und bedeutungs-unerschöpflichen Erfahrungen genannt, für die das künstlerische und literarische Schaffen die Gelegenheit zum sinnmässigen Wiederbeleben und Formen ist. Tatsächlich hat er einige Jahre früher (im September 1983?) notiert: „der Roman: als ein Prozess, in dessen Verlauf der Mensch sein Leben zurückgewinnt“<sup>68</sup>.

Alle seine Romane haben etwas davon. Der *Roman eines Schicksallosen* versucht sozusagen einer *Bildung* der „Schicksals-losigkeit“, der „Un-persönlichkeit“ Form zu geben. Wir wissen nicht –und wahrscheinlich weiss er es auch nicht–, ob der junge Kertész wie der György Köves des Romans ist. Aber wir müssen diese realistische Annahme –die, dass die erlebte Realität schon eine Bedeutung hätte, welche der Schriftsteller nur zu verzeichnen hat– ausmerzen, um besser wahrzunehmen, was dort vor sich geht; es ist ein Roman, kein Dokument.

Bei einer ersten Lektüre zieht gewöhnlich das, was manchmal „Objektivität“ genannt wird, die Aufmerksamkeit auf sich. Dies ist zwar kein treffender Ausdruck, schon aber eine Warnung, der nachgegangen werden sollte. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass das Werk am Anfang einen Skandal hervorrief. Der deutlichste Grund dafür ist –wie der Hauptdarsteller selbst im letzten Kapitel sagt–, dass man das Konzentrationslager, Auschwitz, nicht als Hölle sieht,<sup>9</sup> und das schockiert und produziert sogar Empörung in den guten Gewissen, welche sich plötzlich dem Zweifel gegenüber gestellt sehen, ob Auschwitz vielleicht nicht –wie sie sich überzeugt hatten– so schlecht war. Offensichtlich wurde der Text als reine Repräsentation des Vernichtungslagers gelesen. Worauf bezieht sich diese fälschlicherweise sogenannte Objektivität? Auf die Tatsache, dass der Hauptdarsteller und Erzähler –wie uns Kertész in seinen eigenen Worten warnt– als *Sensorium der Welt* handelt: was er darlegt, ist das wiedergeschaffene Gedächtnis der, nennen wir sie ästhetischen, sinnlichen Erfahrung, das was er sieht, was er fühlt und was er denkt. Und diese ästhetische Erfahrung ist wohlvermerkt das Ursprünglichste im menschlichen Leben, sie findet sozusagen vor dem Subjekt, im engsten Sinne verstanden, statt. Gewiss ist der zum reinen Sensorium gewordene Hauptdarsteller kein Charakter, er ist weder eine Persönlichkeit noch ein Individuum. Wir können nicht im engsten Sinn von Objektivität sprechen, weil die Erzählung von Gefühlen, Sinneseindrücken, ästhetischen Urteilen, sowie ständigen Versuchen, die Ereignisse zu erklären, durchzogen ist. Was es nicht gibt –und genau das ist es, was dazu führt, von „Objektivität“ zu sprechen!– sind Sentimentalität und verdammende moralische Urteile.

Zwei Sachen rufen die Aufmerksamkeit besonders auf sich:

a) die allgemein bewundernde ästhetische (hier im engsten Sinn des Wortes gesagt) Würdigung der Henker: als er nach Auschwitz kommt, beruhigt ihn die Kleidung der deutschen Soldaten; vor dem Arzt, welcher entscheidet, wer leben darf und wer in die Gaskammer kommt, fühlt er „Vertrauen, denn er sah gut aus und hatte einen sympathischen Gesichtsausdruck“; vor dem Duschen müssen sie alles, was sie auf sich haben, einem „sehr eleganten Gefangenen“ geben, der ihm und einem sehr kleinen Soldaten hilft, usw., der aber Besitzer einer „weissen Lederpeitsche — ein wahres Handwerksstück, musste er anerkennen“ ist.<sup>10</sup> Dies sind genug Anhaltspunkte.

Solche ästhetische Wertschätzungen bringen offensichtlich die Geschmacksausbildung des Erzählers zum Vorschein, und dieser Geschmack bedingt eine Reihe von moralischen Vorurteilen, oder ist unvermeidlich mit ihnen verbunden. Was dann den unvorbereiteten Leser, den des guten Gewissens, empört, ist, dass die Moral, die hier zum Vorschein kommt, gerade diejenige ist, welche den Nazismus<sup>11</sup>, wenn auch nicht hervorbrachte, ihn doch aufrechterhielt. Der Erzähler misstraut nicht nur den Gesichtern der Gefangenen, als er in Auschwitz ankommt, Gefangene, welche ihm –an und für sich kriminell –auch noch verdächtig erscheinen und wie Juden! vorkommen, sondern er hat auch, als er einmal auserwählt war, Verständnis für die Arbeit des Arztes und schaut durch dessen Augen: „Beim Schauen mit des Arztes Augen, bemerkte ich, wie viele Alte und Untaugliche es gab“.<sup>12</sup> Und bei dieser Überlegung haben wir

b) die Hingabe des Jünglings an die vorherrschende Rationalität, oder eine –für den Leser– unproportionierte Suche der Rationalität, der Harmonie und der Ordnung. Selbstverständlich ist diese Hingabe eine Antwort auf die Befremdung, die Unwissenheit, die Urteilslosigkeit, den Unsinn also der totalitären Welt. Es gibt eine zwar unbewusste, aber intensive Anstrengung um die Grenzen zu erhalten, welche Ordnung und Chaos trennen. Sogar das Gefühl der Befremdung wird zu Gunsten einer vermeintlichen Harmonie unterdrückt. Am Ende des vierten Kapitels –in welchem er in Auschwitz ankommt– ist diese Anstrengung aber schon zwecklos: „Ich weiss nicht genau, was geschah [...] und ich wusste nicht einmal, wo ich mich befand“<sup>13</sup> ... die ersten Schläge sind gekommen.

Übrigens ist es dieses schockierende Zusammenleben des Anspruchs auf eine absolute Rationalität und die Wahrheit der Erfahrung das, was die vernichtende *Ironie* des Textes charakterisiert: ein Effekt des Unterschieds zwischen dem, was wir über Auschwitz wissen und dem Versuch, das, was dort geschieht, zu rationalisieren. Kertész stützt sich auf das Wissen des Lesers über die deutschen Konzentrationslager; nur so kann der provokative Charakter der Erzählung verstanden werden. Die Empörung dringt ins gute Gewissen ein, das heißt, in diejenigen, die nicht in Auschwitz waren. Aber Auschwitz ist eben wirklich unvorstellbar. Deshalb versucht Kertész uns kein Bild davon zu verschaffen. Es geht nicht darum, es uns vorzustellen. Die Lektüre des *Roman eines Schicksallosen* empört, wenn wir das Werk als Vorstellung des Lagers hinnehmen, weil die sanktionierte Vorstellung von Auschwitz die Verurteilung oder die Figur des Horrors enthält. Gerade dies tut aber Kertész nicht. Er präsentiert uns die Argumente von Auschwitz durch einen sozusagen universellen Empfänger. Und seien wir dabei vorsichtig! Wir haben schon gesehen, dass die Wahrnehmung nicht subjektiv ist: sie ist das Ergebnis einer ästhetischen, sittlichen und geistigen Erziehung. Der Erzähler versucht nicht seine Eigentümlichkeit und seine Individualität zu präsentieren, sondern durch ihn

kommt die Welt zum Wort, in der er versunken ist. Und dies ist eine Welt, in welcher die Person, die Persönlichkeit verschwunden sind, von Anfang an ausgeschlossen sind. Die Gesamtheit der Bestimmungen dieser Welt nehmen den Platz von dem ein, was die persönliche Geschichte eines jeden wäre. Diese äussere, launische und absurde Bestimmtheit, die auf der Leere der Nazi-Ideologie beruht, nennt Kertész „Schicksallosigkeit“, auch wenn sie sich noch so ehern dem wahren Schicksal aufzwingt. Nämlich weil dieses sich nur in Begleitung der Freiheit entfalten kann.

Schliesslich kann Auschwitz auch nicht vorgestellt werden, weil eine radikale Diferenz besteht, zwischen dem, was man erlebt, und dem, was man über das Erlebte sagt, und wenn man Auschwitz nicht erlebt hat, kann man nichts von der Vorstellung ausgehend verstehen: „Das Konzentrationslager ist ausschließlich als *Literatur* [als literarischer *Text*] vorstellbar, als Realität nicht.“ –und er fügt in Klammer bei– „(Auch nicht –und vielleicht sogar dann am wenigsten–, wenn wir es erleben.)“<sup>14</sup> Deshalb versucht uns Kertész nicht das Bild, sondern die „Logik“ von Auschwitz darzustellen. Wenn wir aber den Verweis ernst nehmen wollen, benötigen wir eine Auffassung der Sprache, die, wie schon gesagt, nicht vorstellend ist; eine Beziehung zwischen Sprache und Leben, die noch aufgeklärt werden muss.

Den *Roman eines Schicksallosen* verlasse ich hier. Wir wissen, dass er durch einen glücklichen Zufall gerettet wurde, aber vorher hat der Jüngling sich selbst aufgegeben, sich dem Tod hingegeben. Der Roman konfiguriert das *in crescendo* des *Verlorenheits*-Gefühls in der willkürlichen Welt des Lagers. Der Roman schildert uns nicht den Weg einer Personenbildung, sondern den Weg der Zerstreuung und des Untergangs, der vom Nichtwissen und Nichtverstehen ausgehend, über die Verlassenheit und das Entsagen hinführt, zum zufälligen Überleben in der Einsamkeit.

Wenn wir, zwar nur angedeutet, die Seele des *Romas eines Schicksallosen* gesehen haben, verblasst das autobiographische. Kertész brauchte vierzehn oder fünfzehn Jahre, um den Roman zu schreiben! Sein Beweggrund war das Ausschöpfen und Ausarbeiten jenes grundlegenden Erlebisses, das ihn verfolgte. Man kann nicht mittels Charakteren und Persönlichkeit Rechenschaft von einem „*Schicksallosen*“ ablegen. Deshalb musste er auf das Autobiographische verzichten, weil es nämlich darum ging, eine „Un-Persönlichkeit“ zu zeigen<sup>15</sup>.

Dies ist eine Weise, das Leben zurückzugewinnen, der Existenz Existenz zu verleihen. Andere Romane zeigen andere Weisen. Schlussendlich ist es immer das Leben, der Wunsch zu leben, was das Kunstwerk schafft<sup>16</sup>. Daher ist das Schreiben für Kertész eine *Rache* an der Welt, diese –schon „vor“ Auschwitz totalitäre– Welt, deren Essenz ist, ihn als Individuum zu verneinen. Eine Rache, eine Antwort und eine Weise, sich der Wirklichkeit zu bemächtigen.

Sich der Wirklichkeit bemächtigen, sich rächen, sind keine sterilen Aufgaben. Sie sind Teile einer Verrichtung, welche auf den eigenen Autor wirkt. Das Schreiben dient ihm dazu, seine eigene Existenz zu ertragen und zu rechtfertigen, denn mit dem Schreiben verwandelt er sie. Mehr als einmal sagt er, dass das Schreiben eine Art der Verschleierung ist, eine Art, sich selbst zu vergessen. Doch diese Flucht hat ihre positiven Seiten: es geht darum, dieses „sich selbst“, welches eine Frucht äusserer Bestimmungen ist, hinter sich zu lassen.

Wir haben schon eine erste Antwort auf die Frage nach der Beziehung zwischen dem Leben des Autors –die Autobiographie?– und dem Roman: der Roman ist eine Verwandlung der als Rohmaterial für den Roman verstandenen Existenz des Autors. Der Roman, die Kunst überhaupt besitzen die Funktion, etwas vom Leben, auch wenn es nur der Wunsch ist, zu retten, aber nicht so sehr, weil sie sich auf das Leben stützen, sondern weil sie es wiedererschaffen. Und dies, dieses Wiedererschaffen, das Gelingen der Verwandlung und somit eines neuen Lebens, wird weder nach dem Wirklichkeitsgrad noch nach der Übereinstimmung mit den Gegebenheiten des Lebens des Autors gemessen, denn diese stören schlussendlich. Der Schlüssel steckt schliesslich in der Tatsache, dass die Kunst des Lebens bedarf, aber andererseits bedarf das Leben der Kunst.

Wenn wir dieses Thema des Schreibens und des Lebens, und der Rolle der Sprache in der Existenz des Schriftstellers in den anderen Werken suchen, kommen wir zur Schlussfolgerung:

Für Kertész ist das *Schaffen* die Lebensweise, das Mittel, der Verurteilung des Totalitarismus und Auschwitz zu entkommen, die Art, Individuum zu werden, indem er sich der Geschichte entreisst, die Weise, das Leben lebendig zu erhalten und es als Weg zum Tod zu erfüllen. Wenn man während dieses Verlaufs ausserdem etwas kennenlernt, ist es umso besser, aber das ist nicht der Hauptzweck des künstlerischen Schaffens. Jetzt können wir besser verstehen, in welchem Sinn das Schreiben für Kertész Stütze und sogar Rechtfertigung der Existenz ist. Es beseitigt nicht nur das Schreckliche der Existenz vom Schriftsteller, sondern es erlöst davon und verwandelt es in Freude, sagt er uns in seinem bisher letzten veröffentlichten Text<sup>17</sup>. Er entnimmt eine gewisse Idee aus einer Erzählung von Th. Mann und fährt fort: „Schreiben kann man nur aus der Fülle der Energien, also aus Lust; Schreiben, das habe nicht ich herausgefunden, ist *gesteigertes Leben*“.<sup>18</sup>

III. Machen wir kurz darauf aufmerksam, was wir bei Kertész über das literarische Schaffen gefunden haben:

1. Eine Art Ko-Implikation zwischen *Kunst* und *Leben*: das Leben drückt sich in der Kunst aus und die Kunst steigert das Leben, indem sie es verwandelt.
2. Diese Verwandlung ist möglich, weil die Kunst eine Lebensfunktion ist, weil das Leben Wille zum Ausdruck ist.
3. Die Verwandlung ergibt sich aus einer *Radikalisierung* der Existenz, die Achtsamkeit und Pflege der *Leidenschaft* ist, die sie bewegt.
4. Diese Radikalisierung setzt das Entdecken einer gewissen *Andersheit* in sich selbst voraus und dank dem Dialog mit diesem Anderen verwandelt sich die Existenz des Schriftstellers.

Einige Fragen bedürfen noch einer näheren Erklärung, damit wir besser verstehen, in welchem Sinn das Werk Ausdruck der Existenz ist:

A) Es handelt sich nicht um einen rein subjektiven Ausdruck der Gefühle oder der psychologischen Intimität des Autors.

B) Wie ist es möglich, dass trotz Bestehen eines "Eisernen Vorhangs" –diesen Ausdruck verwendet Kertész in *der Englischen Flagge*–, trotz eines substantiellen Unterschieds zwischen dem Leben und der Sprache, das aus Worten Geschaffene, wie es die literarische Erzählung ist, nichtdestotrotz das Leben ausdrückt? Anders gesagt: Was für eine Beziehung zwischen Sprache und Leben steht?

A) So sehr der Begriff des Ausdrucks zu seiner Zeit der psychologischen Intimität des Dichters zugehörte, braucht man nicht allzusehr zu insistieren, dass die Existenz jedes Menschen viel mehr umfasst, als diese Intimität. Mehr noch müssen wir wahrscheinlich die Auffassung, von der aus wir den Unterschied objektiv"/„subjektiv“ angehen, umkehren. Die Unterscheidung passt im Bereich der Kenntnis, wo man auf das Subjektive, auf das Persönliche des Kenners verzichten muss, damit es überhaupt Kenntnis ist. Aber unsere Beziehung zur Welt beruht keineswegs an erster Stelle auf Kenntnis! Unsere Existenz ist nicht die eines erkennenden Subjekts! Nach Heidegger können wir sagen, dass wir „in-der-Welt-Seiende“ sind, denn die Welt ist unsere Umwelt, unser Element, wie es das Wasser für den Fisch ist, oder die Luft für den Vogel. Wir sind in jedem Augenblick der Welt geöffnet, und als *Welt* verstehen wir hier nicht nur alles, was es gibt, sondern auch dieses „alles was es gibt“ in seiner Bedeutsamkeit, d.h., sinnmässig, was, wie Nietzsche warnt, uns untrennbar gegeben wird: „Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen“. Die Welt ist für uns ein bedeutendes Gewebe, welches die Wirklichkeit gliedert. Deshalb ist die Sprache schlechthin Gliederung. Sie ist nicht nur ein Teil unserer Existenz, sondern auch der Welt. Umgekehrt gesagt: es gibt keine Welt, die nicht an unserer Existenz teilnimmt.

Jener vererbte Glaube, dass die Sprache die Welt spiegelt, verhindert die Grunderfahrung, dass die Sprache funktioniert, weil sie perfekt in der Welt integriert ist: etwas verstehen heißt, sich plötzlich in dieses Etwas zu versetzen, das, wovon man spricht, sehen, nicht jener eingebilddete Vorgang bei dem man glaubt, vom Signifikanten zur Bedeutung überzugehen. Dass die Sprache perfekt integriert ist, will nicht heissen, dass alles im Leben schon seine Worte bereit hat. Wir wissen schon, dass dem nicht so ist. Deshalb kann die Sprache uns Sachen entdecken, die wir nicht wussten und die Literatur „sogar neue Seinsmöglichkeiten des Daseins freierwerden lassen“.<sup>19</sup> Es ist, als würde die Welt von Wörtern begangen, die sie für die Existenz menschlich machen, und so bedeutet das Finden neuer Ausdrücke unbekannte Orte zu entdecken.

Deshalb braucht das Ausdrücken der Erlebnisse nicht unbedingt „subjektiv“ im intimen Sinn zu sein. Es wird persönlich sein, wie jedes Erlebnis. Wenn wir andererseits berücksichtigen, dass die Sprache Anwesenheit der Gesellschaft im Einzelnen ist –die fundamentale Weise, wie das Soziale in den Einzelnen eingeträufelt wird–, so müssen wir die Möglichkeit anerkennen, dass es einen nicht-subjektiven Ausdruck der Welt durch die Erlebnisse des Schriftstellers gibt. Genau das hat Kertész im *Roman eines Schicksallosen* explizit ausgeübt.

B) Wir haben von einem substantiellen Unterschied zwischen Leben und Sprache gesprochen. Andererseits haben wir darauf bestanden, dass die Sprache eine Seinsweise der Existenz sei. Wie ist dann der *Ausdruck* möglich? Um dies zu verstehen, müssen wir die Sprache auf eine andere Weise betrachten, als wir dies gewöhnlich tun. Die gewöhnliche Betrachtungsweise ist die des alltäglichen Sprachgebrauchs. Wir gebrauchen die Alltagssprache als Instrument mit dem wir uns auf eine Welt beziehen, die schon kartographiert ist: in diesem Fall scheint die Sprache schon die Wirklichkeit zu repräsentieren, und in dem Masse wie sie diese repräsentiert, könnte man denken, dass sie sie widerspiegelt und dass die Sprache somit etwas anderes sei, als die Realität..., als ob diese für uns ohne Sprache existieren könnte!

Aber die Alltagssprache gibt uns nicht das Mass von dem, was das Wort *kann*. In der Tat kann das wahre Denken und die Literatur, also *das Neue* nicht durch diesen Sprachgebrauch verstanden werden. Sowohl Heidegger, wie auch Merleau-Ponty bestehen darauf, eine andere Möglichkeit der Sprache hervorzuheben, nämlich diejenige, die uns zeigt, was die Sprache tut: ihren gewissermassen  *kreativen* Charakter. Merleau-Ponty unterscheidet zwischen sprechender Sprache *–langage parlant–* und gesprochener Sprache *–langage parlé–*. Die gesprochene Sprache ist die etablierte Sprache, die Alltagssprache. Heidegger nennt sie *Gerede* und stellt ihr eine Sprache gegenüber, die auch als *sprechend* bezeichnet werden kann.

Wenn wir hier „kreativ“ sagen, wissen wir schon, dass die Schöpfung nicht aus dem Nichts kommt; schaffen heißt erfinden, aber gleichzeitig auch entdecken, oder erfindend entdecken. Bedienen wir uns des feigen Nutzens des Beispiels: der *Roman eines Schicksallosen* entdeckt uns Auschwitz, indem es eine Weise erfindet, es uns zu vergegenwärtigen. Es gab vorher keine vorbereitete Sprache, um Auschwitz vorzustellen (und deshalb sagt man gewöhnlich, dass es unvorstellbar sei), aber wir können machen, dass die Sprache uns ihm nähert. Eigentlich erfindet der Schriftsteller bei allem Neuen, das er anbietet, aber er tut dies so, dass das Erfundene sich der Erfahrung anpasst, und wenn er dies mit Genauigkeit macht, scheint es, dass es wirklich so war, dass es da war und darauf wartete, von einem Blick entdeckt zu werden. Dieses erfundene Entdecken nannte Nietzsche –und Heidegger nach ihm– *auslegen*. *Auslegen* heißt auch ‚aus-legen‘, ‚zur Schau stellen‘, das Verborgene, Unsichtbare ans Licht bringen. Es ist klar, dass beide Philosophen von auslegen sprechen, weil sie verstehen, dass das Leben, die Existenz, Leben und Existenz sind und sich nur indirekt in Sprache giessen lassen. Anfangs sagt also „auslegen“ etwas über die Beziehung zwischen sprachlichem Sein und stiller Wirklichkeit. Wir sind aber so beschaffen, dass diese stille Wirklichkeit in ihrer Stille zu uns „spricht“: nur indem wir sie auslegen, ist sie das, was sie für uns ist.

Zurück zum *gesprochenen* Wort. Bei ihm ahnt Merleau-Ponty „le fantôme d’un langage pur“: „il nous semble que [l’expression] est à son comble quand elle signale sans équivoque des événements, des états de choses, des idées ou des rapports, parce que, ici, elle ne laisse plus rien à désirer, elle ne contient rien qu’elle ne montre et nous fait glisser à l’objet qu’elle désigne“.<sup>20</sup> Der gute alltägliche Gebrauch der Sprache, die gelungene Kommunikation produziert folgende Wirkung: die Sprache löscht sich selbst und hinterlässt uns allein mit den Dingen. Und wenn wir „Dinge“ sagen, meinen wir auch Gedanken, Gefühle, usw. Daher denken wir schliesslich, dass die Bedeutung in der Wirklichkeit oder in den Gedanken liege, von denen die Sprache bloss Zeichen oder durchsichtige Abkürzung sei. Der Mythos der Sprache, die Art, wie sie so lange gedacht

wurde, läuft schliesslich darauf hinaus, als wäre alles *comme s'il n'y avait pas eu langage*<sup>21</sup>.

Aber wir haben schon gesehen, dass diese Auffassungsweise der Sprache und ihr Umgang mit der Wirklichkeit uns nicht erlaubt, das Neue zu verstehen und ausserdem ist das nicht die Weise, wie die Sprache funktioniert, wie man sie erlebt. Es wird eine doppelte Verbesserung bezüglich der üblichen Auffassung eingefügt: 1) Während die Sprache in der mimetischen Auffassung getrennt von der Wirklichkeit erscheint indem sie diese wiederspiegelt, so ist die Sprache nun, in der hermeneutischen, weltintegrierter Teil des Lebens; 2) als Kompensation ist die Sprache in der mimetischen Auffassung mit der Realität homolog, das heißt, die Realität besitzt an und für sich ihre Bedeutung, welche die Sprache transportiert; in der hermeneutischen dagegen ist die Sprache ein *Anderes* als das Leben und sie kann dieses nur ausdrücken, weil sie damit verflochten ist, ein Element davon ist.

Denken wir an die Lektüre, an das Schreiben.

Wir lesen den *Roman eines Schicksallosen* und wenn die Lektüre uns ergreift, wenn sie uns anspannt, „sind“ wir in Auschwitz. Wir wissen schon, dass wir *nicht* in Auschwitz sind –sonst wären wir vermutlich nicht zurückgekehrt– aber wir treten schon in die Welt von Auschwitz ein (wie könnte man das sonst nennen?). Kertész sagte: „das Konzentrationslager ist ausschließlich als *Literatur* [als literarischer *Text*] vorstellbar, als Realität nicht“.<sup>22</sup> Wir treten in die vorgestellte Welt von Auschwitz ein, weil Kertész sie *in Worten vorstellen* konnte. (Und hier muss vielleicht klargestellt werden, dass „in Worten vorstellen“ nicht dasselbe ist, wie in Bildern vorstellen. Wir müssen das *ut pictura poesis* endgültig verlassen.) Und unser Eintreten in Auschwitz ist kein blosses wiederholtes Besuchen, keine Wiederholung anderer darüber gelesenen Texte oder gesehenen Filme; es ist –dank der Weise, wie Kertész es auffasst– gleichzeitig die Sinnlosigkeit, und den Sinn (der erlebten Sinnlosigkeit) erleben, es ist ein Wieder-Ordnen der Beziehungen zwischen Einzelnen und dem Lager oder der Welt, ein Schmecken des Geschmacks der Logik in Hungerzeiten, usw. usw. In Auschwitz eintreten heißt nicht nur, mehr von Auschwitz zu verstehen, sondern sich selbst zu verwandeln: die eigenen vorherigen Erlebnisse, die Kategorisierungen, die Logik, den Stil... Die Welt des Sinns erlangt eine neue Form, wir sind ein *Anderer/eine Andere* geworden.

Das originelle Werk bewirkt in uns durch die Lektüre, die wir davon machen, eine Transformation, deren Endzweck ist, verstanden zu haben, auf eine andere Weise mit der Welt zu tun zu haben. Und es stimmt, am Ende scheint es, dass die Worte überflüssig sind, wenn wir einmal angekommen sind. Aber es sind die Worte, der literarische Text in seiner bedeutsamen Materialität, diejenigen die eine verwandelnde Macht besitzen.

Die gesprochene Sprache ist diejenige, die der Leser mit sich bringt, wenn er anfängt zu lesen; die *sprechende* „c'est l' interpellation que le livre adresse au lecteur non prévenu“,<sup>23</sup> sie wirkt die erwähnte Verwandlung, indem sie eine neue Bedeutsamkeit, eben das einverlebte Verständnis, hervorbringt. Im *Le visible et l'invisible*, das Werk, das Merleau-Ponty schrieb, bevor er 1961 starb, ist die *sprechende*, „opérant“ Sprache „ce langage-chose qui fait affleurer tous les rapports profonds du vécu où il s'est formé, et qui est celui de la vie et de l'action, mais aussi celui de la littérature et de la poésie“.<sup>24</sup>

Wenn die Sprache schon beim Lesen so wirkt, welche Macht wird sie dann beim Schreiben haben! Wir können die Sprache wie eine Pflanze verstehen, welche, in der

Existenz verwurzelt, die während des Wachstums die Textur der Erde, in der sie wächst, ans Licht bringt; oder wir können auch mit Heidegger behaupten, dass die Worte Brunnen sind...<sup>25</sup>. Wie dem auch sei, vor dem Ausdruck war das, was es gab, stumm: das Erlebnis ist, wie schon gesagt, aus Stille beschaffen, aus der Lebensmaterie; und diese kann den Ausdruck schon suchen, aber sie besitzt keine Bedeutung bevor das Wort sie ihr verleiht. Vor dem Ausdruck gibt es eine Bedeutungs-Absicht, welche zum Sprechen und zum Schreiben führt. Aber diese Bedeutungs-Absicht ist nicht mehr als eine Leere, die das Wort sucht, in das sie sich verkörpern kann. *Ausdrücken ist Bewusstsein erlangen.*

L'intention significative se donne un corps et se connaît elle-même en se cherchant un équivalent dans le système des significations disponibles que représentent la langue que je parle et l'ensemble des écrits et de la culture dont je suis l'héritier. Il s'agit, pour ce voeu muet qu'est l'intention significative, de réaliser un certain arrangement des instruments déjà signifiants ou des significations déjà parlantes [...] qui accomplisse chez celui qui parle ou qui écrit l'ancrage de la signification inédite dans les significations déjà disponibles. [...] J'exprime lorsque, utilisant tous ces instruments déjà parlants, je leur fais dire quelque chose qu'ils n'ont jamais dit".<sup>26</sup>

Wenn wir schreiben, wenn wir eigentlich denken, wissen wir nicht, was wir denken werden; es kommt zum Vorschein und während es erscheint, korrigieren wir, indem wir die Worte anpassen, die uns zu dem, „was wir sagen wollen“, in den Sinn kommen. Ist das, was wir sagen wollten, zum Voraus gegeben? *Ja und nein.* Es gab etwas, was uns erlaubt, die Ideen und Worte an das Geahnte anzupassen. Aber es war nicht in Worte gefasst, nein in Worte war es nicht gefasst. Es sind die Worte selbst, die wir produzieren, die uns, durch ihre schon etablierte Beziehung mit den Dingen und den Bedeutungen, lenken. Deshalb verbleiben wir schliesslich immer mit dem Gefühl, dass sogar das Bestausgedrückte das ist, was wir sagen wollten und..., gleichzeitig doch nicht. In Kertész Worten gesagt: die Literatur möchte das Leben nachahmen, und sie ahmt es nach, erhebt es sogar, aber sie ist kein Leben. Daher sagt man schliesslich nie, was man sagen wollte.

Zwar stimmt es, dass am Ende, wenn man es geschafft hat eine Bedeutung zu vermitteln, diese scheinbar schon da war und auf uns gewartet hatte. Aber so ist die eigenartige Wirkung der Sprache. Genauso wie das Leben sich dem Sprachlichen gegenüber durch seine Lebhaftigkeit, durch seine Realität, würde Ortega sagen, durch seine Vollzugskraft, welche ihm eine Festigkeit, eine unterscheidende Intensität vermittelt, so produziert das Sprachliche die Täuschung, dass es im Leben enthalten war. Aber tatsächlich ist es nur seine Frucht, das Ergebnis eines Wunsches, einer Leidenschaft und einer Arbeit, welche sich in ein Werk ergiessen, das schließlich die vorherige Leere vergegenständlicht. Eine Idee haben heißt nicht, sie vor sich zu Gesicht haben, wie das falsche Bildnis des Bühnen-Bewußtseins versucht, uns glauben zu machen, sondern es heißt ganz einfach kohärente Diskurse um die Idee herum organisieren können, was selbstverständlich das Ergebnis des Übens ist, die Angewohnheit im Wort zu leben.

Dieses Unwissen, welches den Sprechenden, den Schriftsteller bewohnt, die etwas mehr machen als das bekannte, das schon gesagte zu wiederholen, zeigt, dass wir nicht aus einem Stück sind. Allein schon die Anwesenheit der Sprache in uns beweist die Vielfältigkeit und sogar die Anwesenheit der Anderen in einem selbst. Die Unkenntnis, die beim Phänomen des sprechenden Schreiben zum Vorschein kommt, verweist auf das Unbewusste, auf die unbekanntes Wurzeln des Bewusstseins und somit auf die Existenz. Auf jeden Fall fügt es eine Bruchstelle in die imaginäre Einheit des Einzelnen hinein und verweist auf den radikalen Unterschied, auf den Kertész immer wieder stieß. Und jetzt können wir verstehen, dass dessen Ursprung wirklich in der *Andersheit* der Existenz oder

des Lebens bezüglich der Sprache ist, so sehr es auch angeboren ist. Deshalb bedeutet dem Leben Ausdruck verleihen nicht nur wiedererleben, sondern sich seines bemächtigen und so ein Anderer werden: „[die wirkliche Existenz] consiste à être activemente ce que nous sommes par hasard, à établir cette communication avec autrui et avec nous-mêmes“.<sup>27</sup> *Das Leben ist uns und wir sind es.*

---

\* Dieser Text wurde im Rahmen des von F. Pérez Carreño geleiteten Forschungsprojekts „Der Ausdruck der Subjektivität in den Künsten“ (MEC "HUM-2005-2533/FISO") und des von C. Martínez Gorriarán geleiteten Forschungsprojekts „Das Zeugnis der Massenmorde des 20. Jahrhunderts. Eine ästhetische Forschung“ (EHU06/79) geschrieben.

<sup>1</sup> Das vorläufig letzte veröffentlichte Werk, Sommer 2007, ist *Dossier K. Eine Ermittlung* (aus dem Ungarischen von K. Schwamm. Hamburg: Rowohlt, 2006), erschienen im Dezember 2006, von dem etwa 45 von den 70 ersten Seiten des Buches im Juni 2005 veröffentlicht wurden (siehe Kertész, I. *Dossier K. Eine Ermittlung. Erstveröffentlichung. Du 757*, 2005).

<sup>2</sup> „[...] eine solche Gattung gibt es gar nicht. Entweder Autobiographie oder Roman. [...] Eine gute Autobiographie ist wie ein Dokument: ein Epochenbild, auf das man „sich stützen“ kann. Im Roman dagegen sind nicht die Tatsachen das Entscheidende, sondern allein das, was man zu den Tatsachen hinzutut“ (Kertész, I. *Dossier K. Eine Ermittlung. Erstveröffentlichung. Du 757*, 2005. 53. Von mir hervorgehoben).

<sup>3</sup> Kertész übersetzte *Die Geburt der Tragödie* ins Ungarische. Dort finden wir die wahrscheinlich passende Referenz: „Der platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf dem sich die schiffbrüchige ältere Poesie sammt allen ihren Kindern rettete: [...] Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Roman's*“. Nietzsche, F. *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1. 93-94.

<sup>4</sup> Kertész, I. *Dossier K. Eine Ermittlung*. Aus dem Ungarischen von K. Schwamm. Hamburg: Rowohlt, 2006. 5.

<sup>5</sup> „Gegen den Positivismus, welcher bei dem Phänomen stehen bleibt „es giebt nur Thatsachen“, würde ich sagen: nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen“. Nietzsche, F. *Kritische Studienausgabe*, Bd. 12. 315.

<sup>6</sup> Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 239. Von mir hervorgehoben.

<sup>7</sup> Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 239. Von mir hervorgehoben.

<sup>8</sup> „Die unermeßliche Wichtigkeit des Romans: als eines Prozesses, in dessen Verlauf der Mensch sein Leben zurückgewinnt. [...] der einzig mögliche Gegenstand des Romans ist: die Rückeroberung, das Erlebnis des Lebens und daß wir davon erfüllt sind, einen einzigen weihvollen Augenblick lang, bevor wir vergehen“. Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 166.

<sup>9</sup> Kertész, Imre. *Sin destino*. Aus dem Ungarischen von J. Xantus. Barcelona: Acantilado. 2001. 248-249.

<sup>10</sup> Kertész, Imre. *Sin destino*. Aus dem Ungarischen von J. Xantus. Barcelona: Acantilado. 2001. 84, 90, 95.

<sup>11</sup> An verschiedenen Orten besteht Kertész darauf, dass Auschwitz keine Ausnahme sei, kein Einschnitt in der westlichen Geschichte. In *Kaddish...* zum Beispiel: „Auschwitz, sagte ich zu meiner Frau, schien mir später eine bloße Verschlimmerung derselben Tugenden, zu denen man mich seit meiner Kindheit erzog“. Kertész, I. *Kaddish für ein nicht geborenes Kind*. Aus dem Ungarischen von G. Buda und K. Schwamm. Hamburg: Rowohlt. 1996. 145.

<sup>12</sup> Kertész, Imre. *Sin destino*. Aus dem Ungarischen von J. Xantus. Barcelona: Acantilado. 2001. 82, 92.

<sup>13</sup> Kertész, Imre. *Sin destino*. Aus dem Ungarischen von J. Xantus. Barcelona: Acantilado. 2001. 103.

<sup>14</sup> Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 253. Von mir hervorgehoben.

<sup>15</sup> „*Roman eines Schicksallosen* als autobiographischer Roman. Das Autobiographischste in meiner Biographie ist, daß es in *Roman eines Schicksallosen* nichts Autobiographisches gibt. Autobiographisch ist, wie ich darin um der großen Wahrhaftigkeit willen alles Autobiographische weggelassen habe.“ Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 185.

<sup>16</sup> Ausserdem war es, zusammen mit seinem Humor, eine der charakteristischen Eigenschaften seiner Romane. Er deutet ausdrücklich an verschiedenen Stellen darauf hin (siehe z.B., Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 8-9, 21, 199). Im *Roman eines Schicksallosen* ist eine der einzigartigsten Szenen und die auch Empörung hervorrief, diejenige, in der sich der Wunsch zu Leben mit der Schönheit des Konzentrationslagers vermischt!: „In meinem Innern identifizierte ich einen leichten

Wunsch, den ich mit Scham annahm –weil er, wenn auch absurd, doch sehr anhaltend war–, der Wunsch noch ein Weilchen in diesem schönen Konzentrationslager weiterzuleben“ . Kertész, Imre. *Sin destino*. Aus dem Ungarischen von J. Xantus. Barcelona: Acantilado. 2001. 192.

<sup>17</sup> „[...] und von dem Moment an, in dem ich mich fürs Schreiben entschieden hatte, konnte ich meine Probleme auf einmal als Rohmaterial für meine Kunst betrachten. Und wenn dieses Material auch ziemlich düster zu sein scheint, wird es doch durch die Form erlöst und damit in Freude für mich verwandelt“ . Kertész, I. *Dossier K. Eine Ermittlung*. Aus dem Ungarischen von K. Schwamm. Hamburg: Rowohlt, 2006. 67.

<sup>18</sup> Kertész, I. *Dossier K. Eine Ermittlung*. Aus dem Ungarischen von K. Schwamm. Hamburg: Rowohlt, 2006. 62. Von mir hervorgehoben.

<sup>19</sup> Heidegger, M. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs. Gesamtausgabe*, Bd. 20. 2<sup>a</sup> ed. Frankfurt am Main: Klostermann. 1988. 375-376.

<sup>20</sup> Merleau-Ponty, M. *La prose du monde*. Paris: Gallimard. 1967. 7. Ungefähr: „wir finden, dass [der Ausdruck] seinen Höhepunkt da erreicht, wo Ereignisse, Sachverhalte, Gedanken und Zusammenhänge ganz unmissverständlich gezeigt werden, denn er unter diesen Umständen nichts übrig zu wünschen lässt, er enthält nichts mehr als das, was er zeigt, und lässt uns zum bezeichneten Gegenstand hingleiten.“

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, M. *La prose du monde*. Paris: Gallimard. 1967. 14. Ungefähr: „als hätte’s Sprache nicht gegeben“.

<sup>22</sup> Kertész, I. *Galeerentagebuch*. Hamburg: Rowohlt. 1993. 253.

<sup>23</sup> Merleau-Ponty, M. *La prose du monde*. Paris: Gallimard. 1967.20. Ungefähr: „ist die Anfrage von dem Buch gerichtet an den Leser ohne Vorbehalte“.

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, M. *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard. 1964. 168. Ungefähr: „diese Ding-Sprache, [die] lässt alle tiefen Beziehungen des Erlebten austreten, in dem sie sich ausgebildet hat, und sie ist die des Lebens und der Handlung, aber auch die der Literatur und der Dichtung“.

<sup>25</sup> „Die Worte sind Brunnen, denen das Sagen nachgräbt, Brunnen, die je und je neu zu finden und zu graben sind, leicht verschüttbar, aber bisweilen auch unversehens quillend“ . Heidegger, M. *Was heisst Denken?* 4. Auflage. Tübingen: Niemeyer. 1984. 89.

<sup>26</sup> Merleau-Ponty, M. *Signes*. Paris: Gallimard. 1960. 147. Ungefähr: „Diese Bedeutungs-Absicht verkörpert sich und lernt sich kennen, indem sie nach einem Gegenwert in den System von verfügbaren Bedeutungen sucht, die mir meine Sprache und die von mir geerbte Summe von Schriften und der Kultur vorstellen. Es geht darum, dass die Bedeutungs-Absicht -ein stummes Verlangen-, eine bestimmte Aufstellung der schon bestehenden Bedeutungsmittel und sprechenden Bedeutungen ausführe [...] dass sie am Sprechenden bzw. am Schreibenden eine Verankerung der neuen Bedeutung in den schon bestehenden durchführe. [...] Ich drucke etwas aus, wenn ich durch Verwendung aller diesen schon sprechenden Bedeutungsmittel sie etwas sagen lasse, was sie nie vorher gesagt haben“.

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard. 1996. 52. Ungefähr: „besteht darin, aktiv das zu sein, was wir zufällig sind, jene Mitteilung mit den Anderen und mit uns selbst aufzunehmen“.