

Imagologische Fragestellungen

Die französische komparatistische Schule betonte, dass die Imagologie als einer der wichtigsten Arbeitsbereiche der vergleichenden Literaturwissenschaft¹ dem Anspruch der Transtextualität folgt. Das in den literarischen Werken dargestellte Nationsbild sei nicht nur und vielleicht nicht in erster Linie unter literarischem Aspekt zu analysieren, sondern es sollten auch die historischen, völkerpsychologischen, oft sogar die soziologischen und anthropologischen Aspekte berücksichtigt werden. Diese Interdisziplinarität, die sich in der wörtlich zu nehmenden *Interkulturalität* und durch die Verbindungen zwischen den verschiedenen *Sprachen* artikuliert, schöpft im wesentlichen aus dem *Erlebnis*, das heißt, aus der Erfahrung der *Begegnung*, des *Begegnenlassens* des *Eigenen* mit dem *Fremden*, und steht in engem Zusammenhang mit dem Problem der Selbstbestimmung, der Suche nach Identität beziehungsweise des Zwanges zur Selbstinterpretation. Es ist kaum zu leugnen, dass sich der Versuch der Konfrontation des *Eigenen* mit dem *Fremden* ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa verstärkt und zum zentralen Element eines nationalen Narrativs wird. Diese Konfrontation umreißt zugleich den Entwurf eines Selbst- und Feindbildes, der die Richtung der Kunst und der sich auf die Kunst beziehenden Forschung bestimmt, seinen Argumentenvorrat aber zugleich aus Kunstwerken beziehungsweise aus den Selbstinterpretationen dieser Kunstwerke bezieht. Im 19. Jahrhundert thematisieren die vom Sozialdarwinismus durchdrungene Literatur- und Geschichtswissenschaft, der damit ebenfalls verbundene historische Roman, die historische Malerei und die nationale Oper die Konfliktmöglichkeiten zwischen dem *Eigenen* und dem *Fremden*. Sie gelangen, indem sie die notwendigen Schlüsse ziehen, zur Verankerung und *alltäglichen* journalistischen Anwendung derjenigen Stereotypen, welche die Formen des Verstehens ausschließen und zur Aufwertung der Autochthonität führen.

Die Organisierung der nationalen Stereotypen zu einem *System* wird im Allgemeinen der ostmitteleuropäischen Romantik zugeschrieben. In der auf die sprachliche / spracherneuernde / sprachschöpferische Periode folgenden Phase, der in den slawischen Literaturgeschichten als nationales Erwachen / nationale Wiedergeburt (*obrození, preporod*) bezeichneten Epoche, entstehen nämlich in der Wechselwirkung zwischen Literatur/Kunst und Geschichtswissenschaft diejenigen Sujets, bei deren sprachlicher Dar-

¹ Manfred S. Fischer: *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturwissenschaft*. Bonn 1981. Neuerdings in positivistischer Tradition István D. Molnár: *The Hungarians in Modern Polish Literature 1919-1989*. Szombathely 2003.

stellung die Konkretisierung der Nationsbilder stattfindet. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird dann die ostmitteleuropäische kulturelle Reflexion einer zweifachen Wirkung ausgesetzt. Der in der europäischen Wissenschaftlichkeit hegemonial werdende Positivismus stößt mit dem virulenten romantischen Historismus zusammen, und im Kampf der Richtungen und Denktypen kommt es zu einem Ausgleich: Der romantische Historismus modernisiert sich, wird *psychologisch* differenzierter und füllt sich nicht zuletzt mit der positivistischen Forschungsmethodik. Zugleich bringen Modernisierung und städtische Zivilisation am Ende des 19. Jahrhunderts ihre eigenen kulturellen Formationen zustande, denen aber das ins Zentrum der öffentlichen Meinung gerückte nationale Narrativ gegenübersteht. Somit kommt es zu einem neuen Ausgleich, wodurch das Denken über die Nationsbilder einerseits sich trivialisiert und (auch) einen organischen Teil der Subkultur bildet, andererseits aus dem Argumentenvorrat der großen Politik schöpft und dadurch die romantisierte Idee des Eigenen und des Fremden hartnäckig bewahrt.

Hier ist zu bemerken, dass im ersten Fall die beträchtliche Anwendung der positivistischen oder positivistisch orientierten Wissenschaftlichkeit gegen die Fiktionalität der Kunst zu wirken bestrebt ist und von einem vereinfachten Wirklichkeitsbegriff Gebrauch macht, das heißt, die *Wahrhaftigkeit* des Kunstwerks und die *Authentizität* des sich in ihm und durch ihn abzeichnenden Nationsbildes gegenüber der pervertierenden Romantik verkündet wird. Im zweiten Fall bestimmt die durch die Kunstwerke geschaffene *Phraseologie* die weiteren Fragerichtungen, die Herrschaft der monologischen Sprechweise. Demzufolge ist der Anspruch der eventuellen Modernisierung höchstens im *Wie* der Anwendung und keineswegs in ihrem substantiellen Gehalt wahrzunehmen. Die *stadtbildliche* Erscheinung der sich auf das Eigene und das Fremde beziehenden Stereotypen, beispielsweise die an öffentlichen Stellen aufgestellten Denkmäler, die Komponiertheit ihrer Platzierung, die Sprachlichkeit der Gedenkstätten (der betonten, ins Symbolische gehobenen, sakral geplanten Plätze und nationalen Pantheons) sowie der dort veranstalteten Feierlichkeiten und deren Rhetorik, ist aus den nationalen emanzipatorischen Bestrebungen abzuleiten und hat die Benennung des Eigenen und des Fremden, ihre beinahe an Namenmagie erinnernde Fetischisierung zur Folge – was dann durch die Aufnahme der *Gedenkstätten* in die Literatur oder in die Malerei die weitere Interpretation, das Neudenken gewissermaßen verunmöglicht. Die Revision des Bildes des Eigenen und des Fremden wird erst um die Jahrhundertwende von den selbstlegitimierenden Bestrebungen der Moderne und noch mehr von der Avantgarde auf die Tagesordnung gesetzt. Dies geschieht in Ostmitteleuropa weniger in der Politik, dafür aber in bedeutendem Maße in der Wissenschaft und der Kunst. Die bis Ostmitteleuropa reichenden Wellen der europäischen Moderne, vor allem die in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie (in der Sprachphilosophie, später bei Hofmannstahl, Ady

und Rilke in der Literatur) entstandenen sprachlichen und sich auf die Persönlichkeit beziehenden Zweifel, Freuds psychoanalytische Erschließungen erschütterten zwar die Selbstsicherheit der Selbstbestimmungen. Aber die – euphemistisch ausgedrückt – konservativen Überzeugungen und die sich nicht allzu günstig gestaltenden nationalen beziehungsweise Nationalitätenverhältnisse zwangen die über die unveränderte Gültigkeit der nationalen Stereotypen Wachenden gegen die österreichisch-ungarische (und teilweise tschechische und kroatische) Moderne nicht zum Rückzug, da die jahrzehntelang suggerierten Nationsbilder mit dem ihnen zugeordneten, sich aus ihnen nährenden Argumentensystem den Ausschließlichkeitsanspruch der sich auf die nationale Identität beziehenden »Erzählung« so wirksam vertraten, dass es auf die Modifizierung des gesamtgesellschaftlichen Denkens wenig Hoffnung bestand. Obwohl Miroslav Krleža (1893-1981)² bei der Aufnahme der kroatisch-ungarischen, kroatisch-österreichischen, kroatisch-italienischen Verbindungen und Dichotomien in die schöne Literatur von dem *Erbe* etwa der Romane von Eugen Kumičić (1850-1904) grundlegend abweicht, deuten seine Essays über Rilke und Endre Ady (1877-1919) dennoch darauf hin, dass er von den österreichischen und ungarischen Stereotypen auch nicht völlig verschont blieb; und obwohl er die Nationen- und Persönlichkeitsvorstellungen des *Fin de siècle* ins Negative umkehrt, sich von den gegebenenfalls eingewurzelten (kroatischen) Vorurteilen doch nicht grundlegend unterscheiden kann. Indem er die österreichische literarische und bildkünstlerische Idee der *Femme fatale* reflektiert und dabei die Leda-Gestalt der Gedichtbände von Ady einbezieht, schafft er die Figur der Baronin Castelli seines Theaterstückes „Gospoda Glembajevi“ und jene der Bobočka seines Romans „Povratak Filipa Latinovicza“ (*Die Heimkehr von F. L.*). Bei der Darstellung dieser Frauengestalten wirkt auch die Aversion gegen das Fremde, die durch Anationalität, morbide Erotik charakterisierte Frauenfiguren werden ins Groteske, in das aus der Subkultur gekannte *Grand Guignol* gekehrt. Was in den Stereotypen der *Eliteliteratur* der österreichischen und ungarischen Jahrhundertwende eine Rolle spielte, verkehrt Krleža ins Übernationale, jedenfalls Nichtnationale, mithin ins *Kosmopolitische*, in den *Diskurs* der Fremdheit und stellt es der (zwar nicht nationalen, aber dennoch) kroatischen Eigenart gegenüber (vgl. den Fall der Baronin Castelli mit Frau Rupert: „Gospoda Glembajevi“, I. Aufzug), während durch die Namengebung, die mehrsprachige Rede, die sich vor dem Hintergrund abzeichnende Erscheinung des monarchischen *Bewusstseins* unaufhörlich betont wird, dass die *fremde* Existenzform auf dem Agramer Schauplatz, die Mehrsprachigkeit mit dem nur als fernes Signal artikulierten Kroatischen konfrontiert. In Krležas Dramentrilogie

² Für den vorliegenden Beitrag wurden folgende seiner Werke verwendet: Eseji. Zagreb 1932; Glembajevi. Proza – Glembajevi. Drama. Zagreb 1954; Povratak Filipa Latinovicza. Zagreb 1973; Eseji, putopisi. Zagreb 1973.

„Glembay“ kommt nicht nur der Anachronismus der aus der Monarchie geerbten Verhaltens- und Denkformen ans Tageslicht, sondern auch die sich hauptsächlich aus Stereotypen zusammensetzende Kultur- und Weltanschauung, deren Ursprung im kroatischen romantischen Historismus liegt. Die Ambivalenz der Werke von Krleža entwertet dieses Erbe nicht, aber sie macht auf den anachronistischen Charakter der ebenfalls auf Stereotypen gebauten Selbstbestimmungen aufmerksam. Es handelt sich um das Phänomen, innerhalb dessen die *Modernität* des österreichisch-ungarisch-italienischen Jugendstils und des späten Symbolismus einerseits problematisch wird, weil ihre Unzeitgemäßheit unter den kroatischen Verhältnissen hervorsticht: Die Verfremdungseffekte machen die Unmöglichkeit der Herstellung der Identität, die leer gewordene Sprechweise offenbar. Andererseits darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sich der Vortrag nach der Rhetorik des Jugendstils formt: Die sachliche Überfüllung, die schwüle Erotik der Interieure beziehungsweise die sezessionistische Umkehrung der Weltanschauung begünstigt die Ambivalenz, etwas überspitzt ausgedrückt die *Unentscheidbarkeit*. Das als kitschig dargestellte Salonleben hilft die große Lüge zu enthüllen, aber zu deren Darstellung tragen auch die geerbten Stereotypen bei.

Im Zusammenhang mit der Rolle der Stereotypen bei der Selbstbestimmung ist die Abgrenzung vom Fremden zu betonen, die Voraussetzung einer zweigeteilten Welt, die sich an den *ewigen* nationalen Charakterzügen sowie an einer gefestigten Geschichtsdeutung interessiert zeigt. Wenn der als »Vater der Nation« verehrte tschechische Geschichtsschreiber des 19. Jahrhunderts, František Palacký (1798-1876) mit seinen Thesen die tschechische Geschichtsschreibung und die Möglichkeit der Deutung der tschechischen Geschichte begründet, dann wählt der ihm folgende tschechische historische Roman jene Epochen aus, in denen Palackýs Thesen durch literarische Formationen weiter dokumentierbar sind. Nach Palacký sei der Sinn der tschechischen Geschichte der Kampf der deutschen und der tschechischen Kräfte um die Existenz, wobei die tschechische Seite die demokratische Gesinnung, das demokratische Prinzip vertrete.³ Die tschechische Geschichte wurde dann durch Alois Jirásek (1851-1930) in eine Romanserie gefasst, der Palackýs Geschichtsauffassung (parallel zur historischen Romantrilogie von Henryk Sienkiewicz [1846-1916] in der polnischen Literatur) in den Kampf des Eigenen und des Fremden umwandelte.⁴ Jirásek opfert selbst den tschechischen Barock auf dem Altar der Palacký folgenden Geschichtsanschauung auf, um das nach historischen Stereotypen entworfene tschechische – hussitische – beziehungsweise

³ František Palacký: *Dějiny národu českého*. Příprav. Olga Švejkovská. Praha 1968, I; *Ders.*: *Geschichte von Böhmen*. I. Prag 1864.

⁴ László Sziklay: *Powieść historyczna na przelomie XIX i XX. stulecia*. In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych*. Hg. István Csapláros [u. a.]. Wrocław/Warszawa/Kraków 1969, 400-433.

deutsche – katholische – Nationsbild konsequent geltend zu machen. Bei Sienkiewicz weist die Mythisierung des Kampfes zwischen den Polen und dem Deutschen Ritterorden in die gleiche Richtung.

Palackýs andere These betrifft die slawisch-ungarische Beziehung. Im ersten Band seiner historischen Monographie äußert er die Meinung, dass die ungarische Landnahme ein Unglück für die Slawen gewesen sei, weil sie den *natürlichen* Kontakt zwischen den nördlichen (beziehungsweise westlichen) und den südlichen Slawen beseitigt habe, und stellt dem auf der Herderschen Grundlegung entworfenen, friedlich-idyllischen Slawenbild das Bild des aus Asien stammenden, in Europa eingebrochenen *barbarischen* Ungartums gegenüber – mit welcher Wirkung, ist beim Lesen der 1916 entstandenen Kampfschrift von Eduard Beneš: „Zerstört Österreich-Ungarn!“ nachzuvollziehen,⁵ die das traditionelle Herdersche Slawenbild ebenfalls mit dem dämonisierten Ungarnbild konfrontiert. Es ist eine andere Frage, dass ungarische Autoren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihrem Selbstbild einerseits durch das ungarische zivilisatorische Missionsbewusstsein ein charakteristisches Gepräge gaben, andererseits einige gerade die Idee des *asiatischen Charakters* derart umgestalteten, dass jene Züge, die bei Palacký als Nachteil erschienen waren, sich zum Vorteil verwandelten. Der mythisch erhobene Kampf zwischen Deutschen und Ungarn erscheint durch László Aranys (1844-1898) 1873 entstandenes Poem „Hunnenschlacht“⁶ auch in der ungarischen Literatur in der Terminologie des Sozial- beziehungsweise Nationaldarwinismus. Obwohl die nationalcharakterologischen Züge sich diesmal mit satirisierenden Elementen füllen, bestätigt der von Darwin übernommene, in mehreren Literaturen erscheinende *struggle for life* der Nationen das hartnäckige Weiterleben der geerbten Stereotypen.⁷

Das im Eigenen nicht erkannte Fremde und das im Fremden nicht erkannte Eigene spielen in der Selbstbestimmung der ostmitteleuropäischen Literaturen eine Rolle. Sie heben, vor allem im Verlauf des 19. Jahrhunderts, die Sprachlichkeit und Auffassung jener Multikulturalität auf, die vor der Epoche der nationalen Kämpfe noch beinahe allgemein waren. Die (gemeinsame) kroatisch-ungarische Gesinnung und Vergangenheitsanschauung ermöglichten es der kroatischen und ungarischen Geschichtsauffassung fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in gemeinsamen Helden und – zumeist gegen die Türken geführten – gemeinsamen Kämpfen jene his-

⁵ Edvard Beneš: *Detruisez l'Autriche-Hongrie! Le Martyre des Tchéco-Slovaques à travers l'histoire*. Paris 1916.

⁶ Dem Werk war Wilhelm Kaulbachs Fresko über die Schlacht auf den Catalaunischen Feldern (Campus Catalaunicus) 453/454 vorausgegangen. Das Fresko inspirierte Franz Liszt zur Komposition seines Orchesterwerkes „Hunnenschlacht“.

⁷ Der Aspekt der deutsch-ungarischen Antinomien im 20. Jahrhundert veranschaulicht in den Pamphlets des vom Expressionismus angerührten Romanschriftstellers Dezső Szabó (1879-1945) die Rückkehr der Terminologie.

torische Schicksalsgemeinschaft aufzuweisen, die durch die Bewusstmachung der nationalen Ausschließlichkeiten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht mehr auftauchte. Während die Hunyadis in der Volksdichtung, bei Kačić Miošić (1704-1760), noch das gemeinsame Vaterland verteidigten, und auch die Kämpfe der Zrínýis das *Aufeinanderangewiesensein* demonstrierten, enthielt das im Kreis der Kroaten entstandene Ungarnbild nicht die Züge, wie sie bei den kroatischen Romanschreibern des 19. Jahrhunderts erscheinen. Das erste Beispiel ist der ungarische Bezüge aufweisende Roman „Urota Zrinjsko-Frankopanska“ (*Die Zrínýische-Frankopansche Verschwörung*) von Eugen Kumičić.⁸ Obwohl seine romantheoretischen Hypothesen sein Interesse für den naturalistischen *Experimentalroman*, das heißt, für Zolas *Methodologie* widerspiegeln, folgt der kroatische Autor in seinem Werk den Traditionen des romantischen Historismus. Bei der Erzählung einer gemeinsamen kroatisch-ungarischen Aktion im 17. Jahrhundert bemüht er sich, die kroatisch-ungarischen politischen Verhältnisse seiner Zeit gewissermaßen zurück zu projizieren. Nach dem kroatisch-ungarischen Ausgleich von 1868 verfestigten sich nämlich die abweichenden Richtungen zur Interessenverwirklichung, und man wollte sogar aus der Vergangenheitsanschauung alles tilgen, was auf die positiven Beziehungen hinweisen konnte. So gerieten unter anderem der gemeinsame Auftritt des kroatisch-ungarischen Adels gegen den Josephinismus sowie der Gedanke der ehemaligen Schicksalsgemeinschaft in Vergessenheit. Das von den Kroaten als organisches Element ihres Selbstverständnisses entworfene Ungarnbild modifizierte sich bereits in der Ideologie des Illyrismus und bestimmte den Charakter der kroatisch-ungarischen Beziehungen in der Deutung der historisch umstrittenen *pacta conventa* – ein Standpunkt, von dem die ungarische Geschichtsforschung abwich und für die ungarische Seite keine Verhandlungsbasis darstellte. Folglich setzte der kroatische Historismus die Darstellung des Österreichers (Habsburgers) und des Ungarn unter dem Stichwort des *Fremden* an. Dieses Fremde wird aber aus dem Verständniskreis des *Eigenen* ausgeschlossen, da die Gegensätze wegen der Eigenschaften und Ziele des Fremden unauflösbar sind. Hierdurch kann der gegenüber den Österreichern, den Habsburgern allein gebliebene Kroat seine Volksbeziehungsweise nationale Persönlichkeit erst dann bewahren, wenn er zwischen dem Eigenen und dem Fremden eine scharfe Grenzlinie zieht und mit Misstrauen behandelt, was als Scheindialog funktioniert. Kumičić lässt die Verschwörung des kroatischen und ungarischen Adels gegen die Habsburger am perfid-verräterischen Verhalten der Ungarn scheitern. Im Übrigen projiziert sein Roman die kroatische (und ungarische) romantisierende Nationsauffassung des 19. Jahrhunderts

⁸ Eugen Kumičić: *Djela 2. Urota Zrinjsko-Frankopanska*. Zagreb 1968. Vgl. Ivo Frangeš: *Realizam*. In: *Povijest hrvatske književnosti*. IV. Hg. Ivo Frangeš. Zagreb 1975, 387-394; *Ders.*: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb/Ljubljana 1987, 199-200, 481.

und nicht weniger die Ansichten derjenigen *Rechtspartei*, von der der nationale Widerstand organisiert und ideologisch begründet wurde, ins 17. Jahrhundert zurück und degradiert sich dadurch mitunter zu einer Illustration der politischen Alltagskämpfe.

Obwohl es sich nicht um eine historisch-prosaische Epik handelt, verdeckt diese Tendenz in mehreren Werken von Feliks Šandor Đjalski (1854-1935) ebenfalls die *Idee*, und der Thesenroman / die Thesennovelle siegt über den Ideenroman / die Ideennovelle – dies im Bachtinschen Sinne –, geschweige denn, dass man aus einigen dieser Werke ein Wörterbuch von Stereotypen zusammenstellen könnte. Der auf das Jahr 1898 datierte „Životopis jedne Ekcellencije (1816-1870)“ (*Lebenslauf einer Exzellenz*)⁹ ist die Karikatur des sich den Umständen anpassenden Kroaten, ein Zerrbild der zu *magyaron* werdenden Herrschaft, die dann, tragisch umgezeichnet, in Krležas Roman „Zastave“ (*Flaggen*) bei der Charakterisierung des alten Emericzy neue Züge erhält. Die literarische Namengebung (Stjepan Dobrojević-Löwenburg Kleinberški i Lopacki) erinnert gleichfalls an Krležas Figuren. In der Rhetorik des 1906 entstandenen „Za materinsku riječ“ (*Für die Muttersprache*) kommen die schematisierenden, homogenisierenden Züge zur Geltung, wodurch bei der Nebeneinanderordnung des Eigenen und des Fremden die kontrasthaften Elemente betont werden. Die undifferenziert betrachteten und dargestellten Charaktere entsprechen mithin teils den vermeintlichen Erwartungen der öffentlichen Meinung; teils werden Stereotypen popularisiert, die ihre eigenen Erscheinungsformen illustrieren: Sie enthalten Äußerungen »über einen bestimmten Menschentyp, ein bestimmtes Phänomen, eine bestimmte Lebensführung«. Die summierte und in die Romanhandlung gefasste Feststellung verweist darauf, »wie der Ungar, der Deutsche, der Zigeuner, der Jude, der Katholik, der Priester, der Fresser, der Dumme, der Tölpel, der zerstreute Professor, der schlaue Advokat sind.«¹⁰ Eine andere Erörterung: »Stereotypen sind nach den sozialpsychologischen Beobachtungen im menschlichen Denken zu erfahrende klischeeartige, schematische, sich auf Menschengruppen, Völker

⁹ Abgedruckt in: Feliks Šandor Đjalski: Janko Borislavić. Pripovijesti ilirske. Minijature. Priredio Petar Šegedin. Zagreb 1964, 236-270. Die Vorstellung der Hauptfigur nimmt ebenfalls Krležas Methode vorweg: »[...] začasni gradjanin slobodnog i kraljevskog glavnog grada Zagreba i kraljevskih slobodna gradova Varaždina, Karlovca, Rijeke i Novoga Sada, član utemeljitelj Glazbenog zavoda u Zagrebu i književnog madjarskog društva *Kisfaludy* u Pešti, začasni član dobrotvornoga društva *Pietas* u Innsbrucku, društva njemačkih rodoljuba u Gracu i pokrovitelj dobrovoljnoga vatrogasnog društva u Kamenici i Kruškovcu itd, itd.« (S. 236.) [Ehrenbürger der königlichen Frei- und Hauptstadt Agram sowie der königlichen Freistädte Warasdin, Karlstadt, Fiume, Neusatz, Gründermitglied des Musikvereins in Agram und der *Kisfaludy*-Gesellschaft in Pest, Ehrenmitglied des Wohltätigkeitsvereins *Pietas* in Innsbruck, der deutschen Patriotengesellschaft in Graz, Gönner des freiwilligen Feuerwehrvereins in Kamenica und Kruškovac, usw., usw.] Vgl. Miroslav Šicel: Gjalski. Zagreb 1984, 156-158.

¹⁰ Vilmos Voigt in: Világirodalmi lexikon. XIV. Budapest 1992, 766-767.

oder verschiedene andere soziale Kategorien (beispielsweise Berufe, Glaubensbekenntnisse) beziehende Ideen.«¹¹

In Anbetracht all dessen grüßt eine interessante Variante der kroatisch-ungarischen *Klischees* zurück beim Lesen des 1911 erschienenen Romans „Emberek a kövek közt“,¹² verfasst von Cecil Tormay (1875-1937), der in der Zwischenweltkriegszeit von der offiziellen ungarischen Literaturkritik in den literarischen Kanon eingereihten, daraus aber heute verdrängten Schriftstellerin. Nach der zeitgenössischen Kritik stellt Tormay »das Treffen der Rassen« »in der Liebe ihrer auf der untersten Kulturstufe stehenden Individuen dar«.¹³ In den allegorisierenden Tendenzen des Romans erschließt sich aber die Klischeeartigkeit, die slawisch-ungarischen Antinomien erscheinen als Naturkräfte, thematisiert nach der zur Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen romantischen Anschauung. Die *rassische* Bestimmung wird durch die Berg-Tiefland-Dichotomie zum Schicksal der schematisch erstarrten Gestalten, nach einem der Kritiker deutet die Schriftstellerin »hinter den beiden individuellen Leben den großen Kampf der Naturkräfte, der kühnen slawischen Berge und des flachen, verschwiegenen ungarischen Tieflands«¹⁴ an. Nach einer weiteren zeitgenössischen Würdigung stellt sie »die ungarische Rasse der kroatischen, die individuelle Bestrebung der rassischen Notwendigkeit gegenüber« und »will mit ihrem Roman zeigen, mit welcher tragischen Gesetzmäßigkeit der Geist der Rasse die individuellen Bestrebungen überwältigt«.¹⁵ Die Kritiker waren sich darin einig, dass das Mädchen »ein leibhaftig gewordenes Symbol der Berge« sei,¹⁶ ihm stehe der Bursche vom Tiefland gegenüber, der dem tragischen Ausgang letztendlich entgeht. Es wäre aber ein Fehler, für den Roman von Cecil Tormay die Formel der sich im 20. Jahrhundert in der österreichisch-deutschen Literatur organisierenden Heimatkunstabewegung anzuwenden, obwohl die klischeeartige Darstellung der slawisch-ungarischen Antinomien auch in diese Richtung weisen könnte. Die neueste Forschung hat nachgewiesen,¹⁷ dass die ethnozentrisch betonten Unterschiede zwischen der kroatischen und ungarischen Mentalität die Kroaten und Ungarn in einem dichten Nebeneinander aufweisen, wobei auch die Unmöglichkeit des Ausgleichs, des Aufeinanderwirkens der Mentalitäten sowie die Un-

¹¹ Béla Buda in: Ebenda.

¹² Deutsch: Menschen unter Steinen. Berlin 1912. Französisch: Au pays des pierre. Paris 1914, ²1918. Die deutsche Übersetzung erfolgte in mehreren Auflagen. Hier wurde die dritte ungarische Auflage (Budapest 1918) herangezogen.

¹³ János Horváth: Tormay Cécile. In: Budapesti Szemle 166 (1916) 473, 311.

¹⁴ Ebenda, 312.

¹⁵ Ella Pankotai: Tormay Cecile (!). Eger 1938, 16.

¹⁶ Károly Sebastyén: Regények és regényírók. In: Magyar Figyelő (1911) 2, 165-166.

¹⁷ Amália Kerekes – Alexandra Millner: Was ist das „Ins Heu gehen“? Ansätze zur Übersetzungspolitik in der deutschsprachigen Presse der Doppelmonarchie. In: Verflechtungsfiguren. Intertextualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns. Hgg. Endre Hárs [u. a.]. Frankfurt am Main 2003, 225-226.

wandelbarkeit der nationalen Identitäten gezeigt werden. Bei alledem war der Roman dank der exotischen Landschaftsschilderung und der traditionellen, auf das 19. Jahrhundert zurückgehenden Erzählkunst geeignet, als Unterhaltungslektüre zu dienen, im deutschsprachigen ‚Pester Lloyd‘ als Fortsetzungsroman zu erscheinen; und trotz seiner Einordnung in das nationale Narrativ haben sich auch die sentimentalischen Leser der Tageszeitung nicht in ihren Erwartungen getäuscht.

Andere Probleme sind beim Lesen des einst sehr populären, heute vergessenen Romans „Elnémult harangok“ (*Verstummte Glocken*, 1903) von Viktor Rákosi (1860-1923) feststellbar.¹⁸ Sein zweiter Teil konzentriert sich auf die sich verschärfenden rumänisch-ungarischen Gegensätze und erzählt den Kampf der stereotypisch charakterisierten gegensätzlichen Kräfte in den Aktionen des für sein eigenes Unglück verantwortlichen ungarischen Pfarrers und des schlaun, im Dienst ausländischer Kräfte stehenden griechisch-orthodoxen rumänischen Popen. Die Probleme der ungarischen Diaspora in Siebenbürgen erscheinen im Zeichen des aus dem 19. Jahrhundert geerbten Gedankens *Wir sind allein!*, während das Vordringen des rumänischen Kapitals und die Tätigkeit des griechisch-orthodoxen Popen die Unzugänglichkeit des Fremden, die Dialogunfähigkeit bewusst zu machen helfen. Auf diese Trennung verweist die Liebesbeziehung zwischen dem ungarischen Pfarrer und der Tochter des Popen, die ebenso unerfüllt bleibt wie jene zwischen den beiden Gestalten des Romans von Cecil Tormay. Die omnipotenten Erzähler dieser Romane und ihre (Haupt)figuren fassen ihr Leben nicht als Problem, sondern als Berufung und darin sich selbst als nationale Repräsentanten auf. So kann sich das im Eigenen eventuell erscheinende Fremde nicht einmal aufwerfen, die Welt ist entweder eigen oder fremd, die Identität wird nicht durch Suchen, sondern durch *Einswerden* erlangt. Die unterhaltende und *die Nation erziehende* Funktion der Literatur trennen sich nicht. Folglich wurde die zeitgenössische Aufnahme durch jenen Umstand erleichtert, der die Rezeption durch die Nachwelt erschwert – durch die Unreflektiertheit des *Selbst-Lesens*.

Es ist kaum zu bestreiten, dass der romantische Historismus sowohl in der kroatischen als auch in der ungarischen Kultur- und Ideengeschichte eine Periode bildet, und zwar eine, deren *Sprachlichkeit* zu einem in sich geschlossenen System wird, während sie die auf das Eigene und das Fremde bezogene Terminologie ausklammert, wenn sie nicht in den national geprägten kultur- und ideengeschichtlichen Wortschatz passt. In dieser Periode, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in gewissen traditionsgeschichtlichen Prozessen mit einer fast bis heute reichenden Gültigkeit, trennen sich die

¹⁸ Der Roman erschien zuletzt 1943. In Anbetracht des Erfolgs bearbeitete ihn Viktor Rákosi mit einem Schriftstellerkollegen für die Bühne, die Premiere fand 1905 statt. Die als charakteristisch empfundene Figur des rumänischen Popen wurde von den Schauspielern besonders gern gespielt. Das Theaterstück endete aber statt des tragischen Schlusses mit einem Happy-End – zur nicht geringen Freude des Publikums.

literarische und die geschichtswissenschaftliche Darstellung nicht deshalb voneinander, weil über beide behauptet werden kann, dass sie *Narrative* sind, sondern weil beide, im wesentlichen voneinander abhängig, bei der Ausbildung, Annahme und Popularisierung der Stereotypen mitwirken. Der Prozess der Schaffung der Volks- beziehungsweise nationalen Persönlichkeit verstärkt sich nach den Vorläufen in der Renaissance und im Barock im 19. Jahrhundert teils durch Spracherneuerungen/Sprachschöpfungen, teils durch die sich emanzipierenden wissenschaftlichen Disziplinen. Der Anspruch der Schaffung der Nationalsprache bildet sich parallel mit dem nicht weniger nationalen Anspruch der Identitätssuche heraus, wobei die Abgrenzung, die Selbstüberschätzung, die dichotomische Aufführung des voneinander eindeutig unterscheidbaren/zu unterscheidenden Eigenen und Fremden grundsätzliche Bedeutung erlangen können. Kunst und nationales Bewusstsein formen sich in einer Wechselwirkung, in deren Verlauf die von der Kunst popularisierten Stereotypen etwa in der Geschichtswissenschaft eine weitere Bestätigung erhalten, um dann aus der historiographisch erzählten Nationgeschichte in die sprachlichen Kunstwerke zurück zu gelangen.

Mehrere Gelehrte und Künstler des 20. Jahrhunderts durchleuchten beziehungsweise aktualisieren die Struktur der nationalen Vorurteile und Stereotypen. Einige optimistische Forscher fassen die imagologische Forschung als Mittel zur Herausbildung eines Europa-Bewusstseins auf.¹⁹ Andere sehen, vielleicht realistischer, die zweckmäßige Art der Interpretation der Stereotypen im historischen Lesen, das die Pluralität der Deutungen mit der Erkenntnis der kulturellen Vielfalt als Wert verbindet. Im historischen Gedächtnis werden die Stereotypen, sogar die Vorurteile gerade durch die vermittelte Deutung um ihre hegemonische Situation gebracht. Und die Interpretationen, die Konfrontationen der Stereotypen, die den Vorurteilen gegenübergestellten kulturellen Erfahrungen können dazu verhelfen, dass die Aufteilung in das Eigene und das Fremde von der Bewusstwerdung der kulturellen Nachbarschaft abgelöst wird.²⁰

¹⁹ Hugo *Dyserinck*: Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur. In: Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hgg. Hugo *Dyserinck*, Karl Ulrich *Syndram*. Bonn 1988, 13-37; Daniel-Henri *Pageaux*: Image/imaginaire. In: Ebenda, 367-379. Zur Definition der Stereotypen vgl. Pavle *Sekeruš*: Les Slaves du Sud dans le miroir français (1800-1850). Beograd 2002, 97.

²⁰ *Kulturelle Nachbarschaft. Zur Konjunktur eines Begriffs*. Hgg. Gerhard *Koffler* [u. a.]. Strutz. Klagenfurt [u. a.] 2002, 7-24, 237-249.