

Edit Király (Budapest)

**DER TRÜBE SPIEGEL EINER TOTEN ZEIT
BERLIN IM BUCH DER ERINNERUNG
VON PÉTER NÁDAS**

"...Schau alle Sachen an, diß alles ist in dir."
(An sich, Paul Fleming)

Was die Großstadt für den modernen Roman bedeutet, ließe sich schwer unter einen einzigen Begriff bringen, doch die Beziehung ist eine so offensichtliche, daß man sich zunächst fragen muß, ob die Großstadt nicht ein wesentlicher Bestandteil des Romans oder wenigstens einer bestimmten Art des Romans ist. Was bliebe von *Ulysses* ohne Dublin, von Doderers Romanen ohne Wien? Das Besondere dieser Beziehung liegt aber gerade in der Unauffälligkeit ihres Bezogen-seins, denn den Ort eines Romans nimmt man als selbstverständlich, ja, als etwas Gegebenes hin. Die Stadt jedoch, wie sie im Roman erscheint, ist alles andere als "gegeben" oder "selbstverständlich". Sie ist ein Gebilde (wie alles andere im Roman) und im Gegensatz zur Tatsachen-Stadt: eine Sprach-Sache, zu Laut geworden und in ihrer Verlautbarung: ein Zeichen. Zugleich weist sie aber auch auf etwas Reales hin, auf etwas tatsächlich Vorhandenes, nur ist dies eine Tatsache, die aus Orts- und Personennamen, aus Sprachwendungen und Anredeformen, und aus den Bezeichnungen von Gegenständen besteht. Was man aber als die Realität einer Roman-Großstadt empfindet, sind nicht so sehr diese Einzelheiten, als viel mehr etwas, was man die "Atmosphäre" oder das "Wesen" einer Stadt zu nennen pflegt. Denn die Großstadt im Roman ist nicht einfach Schauplatz einer Handlung, sondern sie stellt recht eigentlich die Fassung, den Rahmen dar; sie ist eine Ganzheit, ein ganzes Lebensgefüge, gleichsam ein gepflasterter Kosmos, der Ort und Bedeutung der darin enthaltenen Figuren und deren Schicksale bestimmt.

Im Falle des *Buch der Erinnerungen* hat man aber sofort mit zwei Welträumen zu tun, nämlich Budapest und Berlin (dazu das Ostseebad Heiligendamm), oder genauer anderthalb, denn neben Budapest erscheint Berlin eigentlich nur als östlicher Teil "der" Stadt, d. h. als Stadthälfte für Nádas. Zwei Städte, die für kurze Zeit der Geschichte, eben die in diesem

Roman "behandelte" Zeit, sich auf parallelen Bahnen fortbewegt haben, wie das hier in der Liebesgeschichte zweier Männer, eines Ungarn und eines Deutschen, zwei in jeder Hinsicht vergleichbarer Menschen, dargestellt ist. Und weil in den hier folgenden Betrachtungen die Rolle Berlins in diesem ungarischen Roman besprochen werden sollte, stellt sich natürlicherweise die Frage, ob es so etwas, wie einen literarischen "Charakter" von Berlin gibt. Diese Frage ließe sich freilich anhand einiger Unterscheidungsmerkmale verfeinern. Ob im 19. oder im 20. Jahrhundert? Ob vor oder nach dem Krieg? In der deutschen oder in der nicht nur deutschen Literatur? Ob Ost- oder West-? Für Döblin z. B. im *Alexanderplatz* ist Berlin dem nicht ganz unähnlich, was Manhattan für Dos Passos war: nämlich die moderne Großstadt schlechthin. Selbst wenn ihre besonderen "Farben", so z. B. die der "Hure Babylon", sich nur beschwerlich übertragen ließen. Das Einmalige an Berlin hat erst die Grenze eingeführt (buchstäblich erschlossen), denn "Die Grenze zerlegt den Begriff", wie Uwe Johnson im Jahre 1961 im Essay *Berliner Stadtbahn* schrieb, und: "Wenn diese Zustände ihren eigenen Begriff verlangen dürfen, so nicht, weil sie pittoresk und intensiv wären, sondern weil sie die Grenze der geteilten Welt darstellen: die Grenze zwischen den beiden Ordnungen, nach denen heute in der Welt gelebt werden kann. ... Berlin... ist ein Modell für die Begegnung beider Ordnungen."¹

Berlin als Schauplatz eines ungarischen Romans ist freilich in erster Linie eine fremde Stadt, und erst durch diese Tatsache gewinnt sie eine Bedeutung. Erst als fremde Stadt wird sie im *Buch der Erinnerung* zu einem Rätsel, das es zu lösen gilt, zu einer Art Fremdsprache, deren Sinn man kaum, deren Regel man aber umso deutlicher erkennen kann. Der ungarische Ich-Erzähler spricht von einer "Sprache der Steine und Gegenstände" ("a kövek és tárgyak nyelve")², die aber auch alles Belebte und Bewegte meint, genauer gesagt davon überhaupt nicht zu trennen ist, denn "egy idegen városban egyenletes, sűrű derengésben folyik össze lényeges és lényegtelen, íródik egymásba homlokzat és arc, hangerő és

¹ in: Uwe Johnson, *Berliner Sachen*. Suhrkamp - Frankfurt/Main 1975, S. 8, 10.

² S. 770. ; S. 315. Die Zitate sind folgenden Ausgaben entnommen: Nádas Péter, *Emlékiratok könyve*. Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1986, und Péter Nádas, *Buch der Erinnerung*. Rowohlt: Berlin 1991. Wo nicht anders angegeben, steht der Fettdruck für die Seitenzahl der ungarischen Ausgabe.

arckifejzés, villan össze lépcsőház és mozdulat, szín, illat, fény és csók, evés, öllekezés, semminek nem tudhatjuk pontosan az eredetét és a történetét, viszont annál erősebb a hatás³. Es ist aber gerade diese "Überlappung von Gesichtern und Fassaden" um die es dem Erzähler dieser Geschichte zu tun ist, und insbesondere um die darin angedeutete "haarsträubende Zusammenhänge"⁴.

Doch bei aller Bildhaftigkeit dieser Beschreibung möchte ich nicht von Péter Nádas Berlin sprechen, von seinem wie auch immer geratenen Bild dieser Stadt, mit ihren besonderen Zügen und Merkmalen, mit ihrer Auswahl von Berliner Häusern und Gegenden, denn es ist interessanter, was hinter dem Bild steht, worauf diese Bilder, wenn auch undeutlich, aber umso hartnäckiger hinweisen. Anstatt also Nádas Berlin-Bild zu bewerten, werde ich seinem Wink folgen und Berlin in seinem Roman als eine Sprache verstehen, deren Bezug auf die Stadt zwar eine reale, aber eine "trübe" ist, und die nur im Zusammenhang mit anderen Sprachen und Stimmen des Romans klar und sinnvoll wird. Ich werde einige Regeln dieser Sprache der "Steine und Gegenstände" in diesem Roman zu erfassen versuchen.

*

Das *Buch der Erinnerung* von Péter Nádas (*Emlékiratok könyve*, in wortwörtlicher Übersetzung: Das Buch der Memoiren) erschien 1986 im selben Jahr wie Péter Esterházy's *Bevezetés a szépirodalomba* (Einführung in die schöne Literatur), und wurde zusammen mit jenem als Meilenstein der modernen ungarischen Prosa, ein "Opus Magnum", ein - schon seinem Umfang nach - großes Werk einer (im Scherz auch "Zeitalter der Peter" genannten) literarischen Epoche begrüßt. Das Lob setzte gleichsam unisono,

³ "in einer fremde Stadt fließen Wesentliches und Unwesentliches wie im dichtem Nebel ineinander, überlappen sich Fassaden und Gesichter, Geräusche und Gesichtsausdrücke, Treppenhaus und Bewegung, Farbe, Duft, Licht und Kuß, Essen und Umarmungen, weil wir von ihnen weder Urprung noch Geschichte kennen, daher ist ihre Wirkung um so stärker;" S. 766-67; S. 314

⁴ "hajmeresztő összefüggések" S. 313, S. 766

die Interpretation nur mit einigem Zögern ein.⁵ Kein Wunder, wenn man die Ungewöhnlichkeit des Romans bedenkt, seine Monströsität in der Umfassung eines kulturellen Raumes, seine Minizität in der Beschreibung sinnlich-erotischer Konstellationen, die - mit István Dobos Worten - die übrigens sehr relativen Grenzen des in der ungarischen Literatur gewohnten Anstandes offensichtlich überschritten hat.⁶ Der Roman, charakterisiert vom Autor als "Parallele Erinnerungen verschiedener Personen, etwas verschoben in der Zeit. Ein wenig wie die Lebensbeschreibungen bei Plutarch"⁷, setzt sich aus drei Erinnerungsketten zusammen: eine, deren Held und Erzähler, Baron Thoenissen, im Deutschland der Jahrhundertwende seine Erinnerungen schreibt⁸ (Heiligendamm-Kapitel), eine, die in den fünfziger Jahren in Ungarn die Kindheit des ungarischen Schriftstellers und Memoirenschreibers erzählt (Budapest-Kapitel) und drittens aus den Erinnerungen an die Liebesgeschichte zweier Männer und einer Frau, die Anfang der siebziger Jahre in Berlin spielt (Berlin-Kapitel), anschließend (doch nicht am Schluß)

⁵ Vgl. z. B. "...idestova másfél éve övezi afféle méltányoló csodálkozással elegyes tanácsalanság." (Seit etwa anderthalb Jahren ist es von einer Art anerkennender Bewunderung umgeben, vermischt mit Ratlosigkeit) oder: "Túl nagy kihívás: idő kell hozzá, hogy birtokba vegyük." (Es ist ein zu großer Herausforderung: es braucht Zeit, bis wir es in Besitz nehmen.) schrieb Kis Pintér Imre 1987. K.P.I.: *Túl jön és visszön*, in: Jelenkor, 1987. 10. S. 937-947. Nicht viel später erschien ein Sammelband von Kritiken und Rezensionen über beide Werke (*Bevezetés a szépirodalomba* und *Emlékiratok könyve*) vgl. *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-88*. Budapest 1988. und ein wenig später auch die Beiträge zu einer Diskussion über den Nádas-Roman.

⁶ Vgl. "átlépi a szeméremnek azt a nagyon is viszonylagos határát, amivel magyar regényekben eddig találkozhatott az olvasó" Dobos István, *Válaki figyél*, in: *Diptychon* S. 194

⁷ Vgl. Péter Nádas, *Heimkehr*, Rowohlt - Berlin 1992. S. 26. Originaltitel: *Hazatérés, in: Játéktér*. Budapest 1988

⁸ Nádas verweist insbesondere auf Thomas Mann, u. a. auf eine Fußnotenbemerkung zu Manns Tagebüchern, aus der hervorgeht, daß Mann vor seiner Ehe ein Romanfragment über seine Liebesbeziehung zu einem Münchner Maler vernichtet hatte. "Es verlangte mich damals, etwas zu schreiben, was andere aus diesem oder jenem Grund nicht hätten schreiben wollen. Etwas, was ich an ihrer Stelle zu schreiben hätte."

Ich kam darauf, daß die Literatur des Jahrhunderts voll von solchen Defiziten ist." (*Heimkehr* S. 18)

ergänzt (im 18. Kapitel) um die Erklärung und Zusammenfassung eines aus der Budapester Kindheit auftauchenden Freundes. Was die drei großen Teile voneinander trennt, ist vor allem Ort und Zeit der Erinnerung, was sie miteinander verknüpft (außer den internen Handlungszusammenhängen) ist, daß alle drei bzw. vier Texte Schreiben als eine Beichte verstehen und das "Vehikel" dieser Beichte, dieses Bekenntnisses die Erinnerung selbst ist. Die Vergangenheit dient als Fläche der Reflexion, die Örtlichkeiten dagegen als Pole in einer komplizierten Konfiguration von Gegensätzen.⁹

Berlin, wie auch alle andere Schauplätze des Romans, ist ein wirklicher Ort, der östliche Teil des geteilten Berlins in den siebziger Jahren. Diese "Wirklichkeit" ist aus einigen Straßen-, Platz- und Personennamen gebildet. ("a Ryke utcai zsinagóga", "a Wörther téri ház", "Steffelbauer utcai lakás", "Friedrich utcai végállomás", "Kühnertné" usw.)¹⁰ Das wenige Konkrete ist sprachlich "verunsert" (und dadurch: verallgemeinert), jede Art von Couleur locale, alles "nur Tatsächliche" vermeidend. Wie der ungarische Ich-Erzähler der Berlin-Kapitel gleich am Anfang feststellt: "az itt következő leírás útirajz lenni nem tud és nem is kíván."¹¹ Diese scheinbar so negative Bestimmung läßt freilich offen, was das Buch eigentlich im Unterschied zu Reisenotizen zu sein wünscht. Doch eben das ist von besonderem Interesse. Deswegen möchte ich im folgenden anhand von zwei Textstellen statt einer Definition die Art und Weise zeigen, wie der Roman Gegenstände und Orte der fremden Stadt in seinem eigenen Kontext deutet.

Der erste, überwältigende Eindruck, den der Leser des Romans von Berlin bekommt, ist zunächst etwas höchst Einfaches und höchst Eindeutiges, denn Ost-Berlin erscheint im Nádas-Roman vor allem als eine tote Stadt und - im Gegensatz etwa zu der Rolle, die Wien in der Literatur spielt was Karl Kraus auf die Formel: "Versuchsanstalt für Weltuntergänge" gebracht hat - scheint in diesem Berlin alles darauf abgestimmt zu verdecken, daß es da je eine Welt gab. Außer den wiederkehrenden

⁹ vgl. Die Gliederung wird von den meisten Interpreten auf ähnlicher Weise vollzogen, die Bewertung des Aufbaus geht desto stärker auseinander. Vgl. *Diptychon*. Als Gattung der "Schriften" wird auch von István Dobos das Bekenntnis bzw. die Beichte angegeben. Vgl. *Diptychon*. S.180

¹⁰ Die Synagoge in der Ryke Straße, das Haus am Wörther Platz, die Wohnung in der Steffelbauer Straße, die Endstation in der Friedrichstraße, Frau Kühnert

¹¹ S.8. "Reisenotizen nämlich will ich nicht schreiben." S. 10 (!)

Attributen "szürke", "vigasztalan", "sterilizált" und "halott"¹² kommen noch die Worte "húvös", "idegen", "távolság" und "arisztokratikus"¹³ besonders häufig vor, womit vor allem Berlins Verhältnis zu seiner eigenen Vergangenheit (und Gegenwart) und seiner Identität charakterisiert wird. Der Ich-Erzähler nimmt in seinen langen essayistischen Kommentaren zur Stadt mehrere male Anlauf, um zu einer entsprechenden formelhaften Bestimmung der Stadt zu gelangen: "egy háborús emlékművé nyilvánított kőhalmaz" (S. 329.), "a jóvátételten pusztulás emlékműve" (S. 328.)¹⁴

Doch ist diese als Denkmal bezeichnete Stadt keineswegs ein Ort der Erinnerung, und die Anwesenheit der Vergangenheit ist daher eher rätselvoll als vielsagend. Dies läßt sich auch aus der folgenden Beschreibung eines Platzes ersehen:

A Hannover utca, a pompás Friedrich utca, az egykori Elzászi utcának nevezett Wilhelm Pieck utca és a Chaussee utca kereszteződése, mely egykor csinos kis teret képezett, ma tetszhalott volt e szomorú föltámadásban, majdnem mindig élettelenül csendes, az egymásba átépült idők üres foglalata, olykor villamos esörömpölt rajta át a terecske közepén régről ittfelejtett hirdetőoszlop állt a repeszektől felszaggatott hasával, s a portól félvak kirakatok hályogos üvegén ott tükröződött a kiveret üvegű óra az oszlop tetejéről, mely úgy mutatta az időt e homályos tükrökben, hogy nem mutatta, helyesebben a megdermedt időt mutatta, a valamikori félötöt." (S.305)¹⁵

¹² u.a. S. 304., 316. "tostlos", "grau" S. 743. "das tote Bild" S. 744. "sterile Kreuzung" S. 771

¹³ u. a. S. 315-316. "kühl", "fremdartig", "sich abzusetzen"/"Entfernen", "aristokratisch" S.770-772

¹⁴ ein "zum Kriegsdenkmal erklärte(n)/r/ Steinhäufen" S. 803., "das seltsame Denkmal einer nicht wiedergutzumachenden Zerstörung" S. 801

¹⁵ Die Hannoversche Straße, die prächtige Friedrichstraße, die Kreuzung zwischen der ehemaligen Elsässerstraße, in Wilhelm-Pieck-Straße umbenannt, und der Chausseestraße, die früher einen hübschen kleinen Platz bildete, war in dieser traurigen Auferstehung zum Scheitern verurteilt, zu einem fast leblos stillen Dekor ineinander verschränkter Zeiten, durch die manchmal eine Straßenbahn ratterte; am Rand des kleinen Platzes stand eine seit langem hier vergessene Plakatsäule mit ihrem von Sprüngen zerrissenen Bauch, und in den staubblinden Schaufenstern spiegelte sich das zerschlagene Glas der Uhr am oberen Ende der Plakatsäule, die in diesem trüben Spiegel die Zeit anzeigte, indem sie sie nicht anzeigte, genauer gesagt, sie zeigte die tote Zeit einer vergangenen Halbfünf an." S. 744

Der Satz, zwischen einer Ortbeschreibung und einer Zeitbestimmung ausgespannt, geht vom Konkreten zum Abstrakten und dann wieder zurück zum Konkreten, (A Hannover utca... kereszteződése"; "szomorú föltámadásban", "egymásba átépült idők"; "villamos csörömpölt rajta át") /"die Hannoversche Straße...Kreuzung", "traurige Auferstehung", "ineinander verschränkter Zeiten", "eine Straßenbahn ratterte"/ ohne jemals einen richtigen Sprung gemacht zu haben, bis dann im Bild der Uhr zum Schluß die Paradoxität dieses Gegenstandes ("úgy mutatta, hogy nem mutatta") /"die Zeit anzeigte, indem sie sie nicht anzeigte"/ deutlich wird, indem der konkrete Zeitpunkt hier die Zeit zu einer (allerdings sinnlosen) Abstraktion macht. Der Satz verwandelt in einer für dieses Buch charakteristischen Weise Raum ("egykor csinos kis teret") /"einst hübscher Platz"/ in Zeit ("valamikori félötöt") /"vergangenes Halbfünf"/ und zwar so, als wäre die Zeit schon von vornherein im Raum, in den Gegenständen des Raumes enthalten. Die Verwandlung kommt durch eine ständige metaphorische Erweiterung der Bedeutung bestimmter Gegenstände zustande: élettelenül csöndes - (élettelen) - tetszhalott /leiblos still - leiblos - scheintot/ ("ma tetszhalott volt e szomorú föltámadásban") /geht in der Übersetzung verloren: war scheintot in dieser traurigen Auferstehung/ oder "tér" /Platz/ ("az egymásba épült idők üres foglalata") /eigentlich: eine leere Fassung "ineinander verschränkter Zeiten"/, "kivert üvegű óra" /"das zerschlagene Glas der Uhr"/ ("a megdermedt időt mutatta"). Besonders die Mittlere fällt auf, die Metapher "az ... idők üres foglalata" /etwa: eine leere Fassung der Zeiten/, die den Platz wahrscheinlich seiner Form wegen mit einer Fassung identifiziert, die jedoch leer ist. Gerade diese Art aber, wie die Leere zum eigentlichen Inhalt des Platzes wird, ist so kennzeichnend für die Berlin-Beschreibung des Buches. Es ist ein Prinzip der Leere, des Fehlens, des Verschweigens und Verhüllens, die sich in Einzelheiten wie im Gesamtentwurf "ausspricht". Man fragt sich freilich, warum, durch welches Ereignis die Zeit stehengeblieben ist, welches Geschehen eine "traurige Auferstehung" heraufbeschworen hat, ob es überhaupt ein einziger bestimmter Zeitpunkt ist, zu dem der Platz in solch verhängnisvoller Beziehung steht. Doch anstelle eines dramatischen Ereignisses ist der Platz nur von etwas zeitlos Banalem, anstatt der Vergangenheit von einem "Halbfünf" geprägt. Gerade darin liegt das Rätsel von Ost-Berlin, das Rätsel einer manifesten Struktur sozusagen, die zwar auf ein Geheimnis hinweist, davon aber nichts verrät ("úgy mutatta, hogy nem mutatta")

/"anzeigte, indem sie sie nicht anzeigte"/. Es sind nur die überraschenden Gegensätze des Ortes, die seine Abgründe erahnen lassen. Es stehen Spuren von Zerstörung und Verfall ("élettelenül csöndes", "portól félvak"; "kivert üvegű óra", "hirdetőoszlop ...repszől felszaggatott hasával") /"leiblos still", "staubblind", "das zerschlagene Glas der Uhr", "Plakatsäule mit ihrem von Sprüngen zerrissenen Bauch"/ Gegenständen eines einstigen selbstverständlichen Lebensgefüges ("hirdetőoszlop", "kirakatok") /"Plakatsäule", "Schaufenster"/ gegenüber. Während aber die einstige Funktion dieser Gegenstände eine Art Mitteilung ("hirdetőoszlop", "óra", "kirakatok") /"Plakatsäule", "Uhr", "Schaufenster"/ war, sind sie jetzt zum Schweigen und Verhüllen verurteilt, wie schon die Attribute und Prädikate "csöndes", "félvak", "hályogos", "homályos", "nem mutatta" /"still", "staubblind", eigentlich: starblind - fehlt in der Übersetzung, "trüb", "nicht anzeigte"/ verdeutlichen. Es geht um Wörter, die die traditionelle Metapher der Erkenntnis, nämlich das Sehen, trüben bzw. unmöglich machen. Anstelle des Sehens-Erkennens steht hier eine Beziehung der Widerspiegelung ("tükrözödött" - "tükörben") /"spiegelte" "Spiegel"/, die zwar verdoppelt, aber doch nur etwas Unsinniges verdoppeln kann und dadurch nur eine Tautologie aber keine Aussage hervorbringt. Die Zeit, die an und in sich vom Geschehen und der Geschichte abstrahiert immer unfaßbar wird, erscheint als eine sinnlose Widerspiegelung ihrer selbst, als abstrakter Begriff, als ein ewiges Halbfünf.

Dieses Bild verdinglichter und solchermaßen aus ihrem Kontext aus ihrem Fluß herausgelöster Zeit gibt dem Platz ein gespenstisches Gepräge, als würde durch das Fehlen eines "vorher" und "nachher" dem Ort auch die Möglichkeit des Anfangens und Endens genommen. In der aufgehobenen Zeit ist auch alles Geschehen aufgehoben: dieser einst hübsche Platz, heißt es "ma tetszhalott volt e szomorú föltámadásban" /"war in dieser traurigen Auferstehung zum Scheitern"/, zum Scheitern verurteilt. Das oxymoronartige Aneinanderreihen von unterschiedlich konnotierten Wörtern (föltámadás-szomorú, föltámadás - halott, halott - tetszhalott) /Auferstehung - traurig, Auferstehung - tot, tot - scheintot/ hebt selbst die endgültige Unterscheidung zwischen Leben und Tod in ein Weder-Noch auf und kehrt ihr Verhältnis um, denn wenn die Gegenwart als tot, scheintot oder leiblos erscheint, so wird die Vergangenheit, bzw. die als ihr Zeuge "hier vergessene" Plakatsäule mit Metaphern beschrieben, die zwar auf zerstörte, verfallene, vergessene Zeiten, aber immerhin auf etwas

Lebendiges hinweisen. Es ist von einem "Bauch" der Plakatsäule die Rede, von "halbblinden Schaufenstern" ("portól félvak" in der Übersetzung: "staubblind") und vom "starblindem" Glas ("hályogos": in der Übersetzung fällt dieses Wort weg), von Attributen eines Körpers, dessen Verfall noch nicht vollendet ist ("félvak", "hályogos") /"halbblind", starblind/. Doch gibt es neben den Metaphern des endgültigen Verfalls ("halott") /tot/ und neben jenen eines fortgeschrittenen, aber nicht ganz zu Ende gekommenen Zerfalls ("félvak", "hályogos") auch eine, die sozusagen einen "vorübergehenden" Tod, einen Tod "mit Auferstehung" andeutet, nämlich die Metapher "megdermedt idő" /eigentlich: erstarrte Zeit/, die den ewigen Kreislauf der Natur, die Kette: fließen - erstarren - erfrieren - auftauen evoziert. Damit bildet sie einen Kontrapunkt zum Thema: Berlin als Denkmal der Zerstörung, was der Ich-Erzähler in einem essayistischen Kommentar im Kapitel "Beschreibung einer Theateraufführung" auf die geschichtliche Formel bringt, daß "auch die Zerstörung...in der Geschichte der Menschheit eine nicht weniger zusammenhängende Kette bildet als das Bauen"¹⁶. Im Gegensatz dazu wird auch ein Bild der Geschichte als Zeitstrom entworfen, das aber immer als nicht Vorhandenes im Text erscheint, "hiszen egy valóban élő város soha nem pusztá kövülete a tisztázatlan múltnak, hanem a tradíció köves medréből minduntalan kilépő és mindig újra megszilárduló, évtizedekre és évszázadokra, a múltból a jövőnkbe áthömpölygő áradás, kikövesedett lökés és lüktetés, olyan folyamatosság, mely önnön végsőnek nevezhető célját nem ismeri ugyan, de éppen e sok tekintetben felelőtlen, a jelen pillanat igényeivel nyereszkedő, kísérletező, hemzsegő, romboló és építő, csillapíthatatlanul falánk életkedvet szokás így vagy úgy, elítélőn avagy helyeslően a városi lét belső természetének, lelkiségének nevezni; ez a város azonban, vagy legalábbis a városnak ez az általam ismert fele, ezekből a jellegzetesen városi erotikáról tanuskodó tulajdonságokból immár semmit nem mutatott"¹⁷. Und eben

¹⁶ "Vagy akár a pusztulást is, mely éppen olyan összefüggő láncolatot alkot az emberi történelemben, mint az épülés..." S. 304. S. 743

¹⁷ S. 328. "denn eine wirklich lebendige Stadt ist niemals nur die bloße Versteinering einer nicht bereinigten Vergangenheit, sondern ein aus dem steinernen Becken der Tradition ununterbrochen austretender und sich immer von neuem für Jahrzehnte und Jahrhunderte verfestigender, aus der Vergangenheit in die Zukunft wälzender Strom, ein versteinertes Vorwärtsdrängen und Pulsieren, eine Kontinuität, die ihr endgültiges Ziel zwar nicht kennt, und doch ist man gewohnt, gerade diese in vieler Hinsicht verantwortungslose, den

diese Nicht-Anwesenheit, dieses Nicht-Vorhandensein werden unablässig betont, mit dem Motiv der Starre, des Frostes ("szörnyű jégkorszak", "megdermedt idő") /"schreckliche Eiszeit", erstarrte Zeit/ und der Häute (als Melchior von sich spricht und weint, heißt es: "Évek szakadtak fel az idő hártái alól."¹⁸)

Es ist sozusagen das Abwesende, was in dieser Stadt regiert, und alles Tatsächliche und Gegenwärtige ist erst in Bezug auf dieses Abwesende bedeutungsvoll. In diesem Sinn werden auch die sogenannten Berliner "Geisterbahnen", jene Westberliner Untergrundbahnen, die unter Ost-Berlin verkehren, beschrieben: "hogya valami van itt az úttest alatt, ami nincs, helyesebben úgy kell tekintenünk, mintha nem lenne."¹⁹ Was in der Kluft zwischen Sollen und Sein begraben liegt, ließe sich leicht als West-Berlin, oder wie es im Buch heißt, "a város másik, nyugati fele"²⁰ /"Westteil der Stadt"/ bezeichnen. Doch wird dieser, eine einfache politische Erklärung aufdrängende Name durchgehend vermieden, und es herrscht eine ungewiss-allgemeine Art der Benennungen vor, die die komplizierte Beziehungen zwischen Ost- und West-Berlin durch die einfache Bezeichnungen eines fast kindlichen Sprachgebrauchs umschreibt: "odaátról", "a város másik, nyugati fele", "a falnak, melyről ritkán beszélünk"; "nem hozzánk tartozik"; "speciálisan itteni" usw. /"von drüben", "Westteil der Stadt", "an jene Mauer, von der wir nur selten sprachen"; "nicht zu uns gehöre"; "für hier charakteristisch"/²¹. Die Sprache beschränkt sich darauf, unmittelbare örtliche Relationen abzubilden und, statt als Chiffre für geographische und politische Verhältnisse zu stehen, macht sie die geographisch politischen Verhältnisse zu Chiffren für etwas Anderes. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür ist die Krabben-Geschichte:

Forderungen des Augenblicks profitgierig zugewandte, experimentierende, überbordende, zerstörerische wie aufbauende, unstillbar gefräßige Lebensgier so oder so, verurteilend oder zustimmend, als die innere Natur einer Stadt zu bezeichnen, als ihre Mentalität: diese Stadt jedoch oder zumindest die mir bekannte Hälfte hatte nichts mehr von diesen als typische Stadt-Erotik geltenden Eigenschaften..." S. 801-802

¹⁸ S. 327. "Unter den Verkrustungen der Zeit brachen Jahre auf." S. 799

¹⁹ S.305. "daß es hier unter dem Fahrdamm etwas gibt, was es eigentlich nicht gibt, das heißt, wir haben so zu tun, als existiere es nicht" S. 746

²⁰ S. 154. S. 374

²¹ S. 154.; S. 316.; S. 305. S. 373-374.; S. 771; S. 745

Mintha valami mélyhűtött rákocskákat kapott volna odaátrol; odaátrol tehát a falon túlról, a város másik, nyugati feléből, s e furcsán megtekert szó olyanná tette a délelőtti próba előkészületeitől zajos teremben az elhangzó mondatot, akárha semmi valóságoshoz nem lenne köze, egy meséből, egy neveléses rémregényből csúszna elő, arra kényszerítette az ember, hogy elképzelje, amint kilépve e teremből azonnal egy falnak ütközik, a falnak, melyről ritkán beszéltünk, a fal mögött pedig a szögesdrótok akadály a tankcsapdák és alattomosan földbeásott aknáknak, hogy az első óvatlan lépéstől robbanjanak! elképzelni a határzár senkiföldjét, s azon túl a várost, az odaáti várost, egy csodavárost, egy szellemvárost, amely számunkra mégse létezett, s ahonnan gépfegyveres katonák és embervérre idomított kutyák szigorú ellenőrzésétől kísérve mégis áthozták ezeket a mélyhűtött rákocskákat, valami barát hozta, akinek nem értettem a nevét, ám éreznem kellett, hogy odaát ő fölöttébb fontos ember, őt pedig különösen tiszteli, és amikor a zacskót fölvágtá, tartalmát kifordította egy tála, hirtelen olyan volt neki, mintha rózsaszínű hernyókat látna és amikor éppen begubóztak szegények, akkor jött egy szörnyű jégkorszak, nem most lát először rákokat, de valamiért, nem tudja, miért, elundorodott tőlük, fölfordult a gyomra, azt hitte hányni fog, egyébként se tudta még, mit csináljon velük, mert valóban nem undorító-e, hogy mindent fölzabálunk! nem lenne-e például szebb, vizilónak lenni, és fényes, ropogós, ízes füveket enni? ám az ember nyelvén az izlelés bimbócskái tele vannak értelmetlen kis vágyakkal, erőset akarnak, savanyút akarnak, keserűt, locsogta megállíthatatlanul, majdhogya szétrobbannak, annyi bennük a vágy és több bennük a vágy, mint amennyi íz egyáltalán van a világban...²²

22

S. 154. "Sie hatte wohl eine Art tiefgekühlter Krabben von drüben bekommen, von drüben, also von jenseits der Mauer, aus dem Westteil der Stadt, und dieser seltsam gekünstelte Ausdruck verlieh dem Satz, der in dem von den Vorbereitungen zu den Vormittagsproben geräuscherfüllten Saal verklang, eine Irrealität, als habe er nichts mit dieser Wirklichkeit zu tun, als käme er aus einem Märchen, einem lächerlichen Schauerroman, und er zwang einem die Vorstellung auf, als stieße man, sobald man aus dem Saal hinausträte, sofort an eine Mauer, an jene Mauer, von der wir nur selten sprachen, und dahinter auf Sperren von Stacheldraht, Panzerfallen und hinterhältig in der Erde vergrabenen Minen, die beim ersten unvorsichtigen Schritt hochgehen!, die Vorstellung von einem Niemandsland hinter der Grenzsperrre und jenseits von ihr die Stadt, eine Wunderstadt, eine Geisterstadt, die für uns nicht existierte, aus der man trotz der strengen Bewachung durch maschinenpistolenbewehrte Soldaten und auf den Mann dressierte Wolfshunde diese tiefgekühlten Krabben herübergeschmuggelt hatte; irgendein Freund hatte sie hergebracht, dessen Namen ich nicht verstand, von dem ich aber annehmen sollte, daß er drüben ein überaus wichtiger Mann war, der sie, Thea, besonders verehrte, doch als sie den Beutel aufgeschnitten und seinen Inhalt in eine Schüssel geleert habe, habe sie plötzlich den

Die kleine Geschichte, als deren "Gattung" Märchen bzw. Schauerroman angegeben ist, wird von Thea im Theater vor der Probe erzählt, sie ist eine kleine Rede, als indirekte Rede wiedergegeben. Sie wird mit einem Ausdruck der Ungewißheit ("Mintha" - "als ob") eingeleitet, das sich sowohl aus der Unsicherheit des Zuhörers als auch aus dem Unerhört-Wunderbaren des Erzählten herleiten läßt. Auch im Weiteren werden Zeichen für das Unbegreifbare, Waage, Rätselhaftigkeit der Geschichte gesetzt ("akárha semmi valóságoshoz nem lenne köze"; "a falnak, melyről ritkán beszéltünk"; "nem értettem a nevét"; "valamiért, nem tudja miért") // "als habe er nichts mit dieser Wirklichkeit zu tun", "an jene Mauer, von der wir nur selten sprachen", "dessen Namen ich nicht verstand", "sie wisse selbst nicht warum"/. Dies ist umso überraschender, als es sich letztendlich doch nur um eine Kochgeschichte handelt, wie sie unter Frauen üblich ist, nur wird sie in einem Theater erzählt, zwischen zwei Proben und von einer Schauspielerin, die das Ganze in eine Art Ars poetica auslaufen läßt: "mennyei volt! egyszerű és mégis mennyei! közönséges és mégis a legválasztékosabb, száraz, fehér borral!"²³ und damit eine Beziehung zwischen Krabben-Zubereitung und ihrer eigenen Art, Leidenschaften in ihren verschiedenen Rollen an- und aufzunehmen, herstellt, mit der selbstverständlich implizierten Schlußfolgerung, daß Theater selbst nur eine Kunst des Auftischens, ein kunstvolles Servieren roher Leidenschaften ist. Doch ist das noch lange keine Erklärung für das geheimnisvolle "Servieren" der Krabben.

Eindruck gehabt, lauter rosarote Raupen vor sich zu sehen, als sei, als sich die Ärmsten gerade einpuppen wollten, eine schreckliche Eiszeit über sie gekommen, zwar habe sie nicht zum erstenmal solche Krabben gesehen, aber diesmal, sie wisse selbst nicht warum, habe sie sich vor ihnen geekelt, der Magen sich ihr umgedreht, sie habe geglaubt, sich erbrechen zu müssen, sie habe nicht gewußt, was sie damit anfangen sollte, sei es nicht ekelhaft, was wir alles in uns hineinfressen? wäre es nicht viel schöner, ein Nilpferd zu sein und glänzende, knackendfrische, duftende Gräser zu verzehren? aber die Geschmacksnerven der menschlichen Zunge sind voller unsinniger, kleiner Wünsche, sie wollen Scharfes, Saures, Süßes, Bitteres, plapperte sie weiter, sie bersten geradezu vor Wünschen und haben mehr Wünsche, als es Geschmacksrichtungen gibt auf der Welt... S. 373-5

23

S. 155, "es sei himmlisch gewesen! einfach und trotzdem himmlisch! und dazu trockenen Weißwein! "wie ich's nun mal liebe!" S. 375 (!)

Denn der Inhalt von Theas Rede scheint alles andere als ein Geheimnis zu sein (sie schwätzt ja!). Es ist vielmehr, als ob sich alles Geheimnisvolle im Wort "odaátról" ("von drüben") konzentrieren würde, das durch seine zwiespältige Richtung (át-ról), durch seine komische "Verdrehtheit" ("megtekert" in der deutschen Übersetzung heißt es "gekünstelt!") den ganzen Satz hervorgleiten läßt ("csúsza elő" - in der Übersetzung: "käme er aus"). Dieses Verb "előcsúszik" läßt die zum Satz gehörende Handlung, die "Sprachhandlung", als etwas Schlüpfriges erscheinen und läßt durch sein Hervorgleiten an ein ungewollt verratenes Geheimnis denken. Schlüpfrig ist also die kleine "Erzählung" nicht durch das Thema, sondern durch den Ort und die Art des Erzählens, durch die Ambivalenzen, die es in sich birgt, durch ihre "Verdrehtheiten", die zwar in erster Linie Merkmale des Wortes "drüben" sind, die aber gleichsam aus diesem Wort herauschwärmen und vom ganzen Text getragen werden. Getragen und verdeckt. Der Text läßt sie "herausgleiten" wie ein Nebenprodukt als Nebengeschmack, als einfache Konnotationen bestimmter Wörter, doch eben diese ihre Konnotiertheit macht die Doppelbödigkeit der Sprache deutlich, das Versteckspiel, das die Sprache hier spielt. Die allgemeine Bezeichnung Märchen wird z. B. sofort als Schauerroman spezifiziert, aber als ein lächerlicher usw. Theas Plädoyer für ein Paradies der Nilpferde ("Nem lenne-e például szebb, vizilónak lenni,...") /"wäre es nicht schöner, ein Nilpferd zu sein..."/ ist durch die Art, wie sie hervorgebracht wird, durch ihre verspielte und phantastische Art, "verdreht". Den Beschreibungen der blutigen Grenzanlagen folgt das Wort "Freund" ("barát"), wo es sofort seine Parole-Ergänzung: "Feind" evoziert. Kaltes und Hartes ist mit Weichem und Unfertigem ständig vermischt und gekoppelt ("mélyhűtött", "szörnyű jégkorszak", "fal", "aknák", "szögesdrót" - "rákocskák", "rózsaszín hernyók", "az ízlelés bimbócskái") /"tiefgekühlt", "schreckliche Eiszeit", "Mauer", "Stacheldraht"; Krabben - aber mit Diminutivsuffix gebildet, "rosarote Raupen", "Geschmacksnerven" - eigentlich: Knospen/ mehr noch, sie werden gerade in einem Wort wie "robbanás" - "explodieren": eins, es explodieren nämlich die Minen ("óvatlan lépéstől robbanjanak") und es bersten die Geschmacksnerven ("majdhogy szétrobbannak") /"hochgehen", "sind voller..." - in der deutschen Übersetzung geht dieser innere Reim verloren).

Die geteilte Stadt stellt ein räumliches Äquivalent der sprachlichen Ambivalenz dar. Auch die "Steine und Gegenstände" sind "Teilnehmer" des

Versteckspiels (die Geisterbahn, die es gibt und doch nicht gibt; die Fassaden, die die Vergangeheit bewahren und entfernen, die Uhr, die die Zeit anzeigt, indem sie sie nicht anzeigt), aber recht eigentlich ist es doch die Mauer, worin das alles konzentriert ist, als jener Gegenstand, woran die phantastische Jenseitigkeit der anderen Stadthälfte geknüpft ist. Stacheldraht, Panzerfallen und Minen usw. sind bloß Steigerung und Konkretisierung jener Grenze, die recht eigentlich die Stadt drüben zu einer "Wunderstadt" und "Geisterstadt" macht, indem sie sie in eine Projektionsfläche verdrängter Wünsche verwandelt, in eine Gegenstadt, in eine Verkörperung und den Idealtyp der Städtlichkeit, in den Traum von einer wirklich lebendigen Stadt, in ein Jenseits zu Ost-Berlin. Dieses "Jenseits" existiert nur als selbstdefinitives Moment der "mir bekannte(n) Hälfte" der Stadt²⁴, weil dieser sich durch Verdrängung jener anderen Stadthälfte bestimmt. Was aber das "Wesen" dieser verdrängten Stadt ausmacht, läßt sich nur mittelbar aus ihrem Gegensatz zu der östlichen Stadthälfte erschließen. Es heißt von ihr, daß sie lebensvoller sei, und daß die Starre sich auf sie nicht bezieht. Doch die Art dieser beziehungsvollen Fremdheit ist am deutlichsten im Bild der Krabben enthalten. Denn der harmlose Krabbenbeutel wird durch das Hinüberschmuggeln über die mit Minen und Hunden geschützte Grenze zu einer Botschaft, die zugleich Sinn und Chiffre ist. Sinn ("verbotene Frucht") in Bezug auf die Grenze, Chiffre jedoch gerade in ihrem Mißverhältnis zu deren "Ernsthaftigkeit". Den Schlüssel zu dieser Chiffre gibt Theas körperliche Reaktion, eine Mischung aus Ekel und Appetit, die bei Nádas wiederkehrende Begleiterscheinungen der Lust sind²⁵. In diesem "Transport", der aus lauter ineinander verschlungenen Krabbenleibern besteht, in deren aus der Verwesung herausgehobenen Frische, die aber nichts anderes als die Vernichtung bedeutet, ist der Gegensatz beider Stadthälften und das Paradoxon dieser aus Wollust und Schießbefehl gekneteten Beziehung verkörpert. Das Erotische dieser Botschaft ist freilich im weitesten Sinne verstanden, als "gefräßige

24 S. 802. S. 328

25 Vgl. z. B. "élvezettel szálltam alá az önszerelmeinek és öngyűlöletnek ebbe az undorába" lautet des Ich-Erzählers Kommentar beim Küssen Melchior's. "lustvoll stieg ich hinab in dieses eklige Gemisch von Selbstliebe und Selbsthaß" S. 168. S. 406

Lebensgier" ("falánkság" und "életkedv")²⁶, die der Ich-Erzähler an anderer Stelle als Merkmal einer "typische(n) Stadt-Erotik" ("jellegzetesen városi erotika") bezeichnet, im Gegensatz zu der Sterilisiertheit der ihm bekannten Hälfte der Stadt, deren Einwohner als zum Fernseh-Voyeurismus verurteilt erscheinen: "az összevont függönyök mögöl csak a televíziók kéken vibráló fényesugárzott elő; annak a kicsi, belső ablaknak a fénye, melyen át lakói azért valamelyest mégis átláthattak egy élettelibb világba, át a falon."²⁷

Lust in ihren mannigfaltigsten Spielarten und Varianten, wie sie im Roman dargestellt wird, hat aber auch einen utopischen Zug, indem sie echte und unvermittelte Erfahrung ist (wenn diese auch rückblickend vom Ich-Erzähler als Selbsttäuschung verworfen wird²⁸): "az érzékeim becsap-hatatlanok és megvesztegethetetlenek, előbb érzek és csak aztán tudok, mert nem vagyok gyáva, szemben azokkal akik előbb tudnak és csak azután engedik meg maguknak, hogy a fennálló szabályok szerint érezzenek, én tehát végső soron és megfellebbezhetetlenül tudom, hogy mi a jó, mi a rossz, mit szabad és mit nem szabad"²⁹. Zugleich hat Lust aber auch einen deterministischen Zug, denn sie ist untrennbar von der Vergangenheit und gerade diese Unzertrennbarkeit ist ein Leitthema des Romans: "emberi érzékeink és ebből következően az érzelmeink, túlságosan durvák ahhoz, hogy minden újban ne éreznénk a hasonló régít, hogy a jelenben ne a jövőt sejtenénk, s ezért minden testre korlátozott történésben ne sejdítenénk a

²⁶ S. 802. S. 328

²⁷ S. 328-329. S. 802. "hinter den zugezogenen Vorhängen war nur das blauviolette Licht der Fernseher zu sehen; das Licht jener kleinen, inwendigen Fenster, durch die ihre Bewohner irgendwie in eine lebensvollere Welt sehen konnten, über die Mauer hinüber".

²⁸ "én se fogadhattam el helyzetünk reménytelenségét, hiszen akkor tévedhetetlennek hitt érzékeim tévedését, erkölcsi bukásomat kellett volna bevallanom." S. 333. "auch ich konnte die Hoffnungslosigkeit unserer Situation nicht akzeptieren, hätte ich mir doch damit den Irrtum meiner unbeirrbar geglaubten Gefühle, mein moralisches Versagen eingestehen müssen." S. 813

²⁹ "daß meine Gefühle nicht zu täuschen und unbestechlich sind, erst fühle ich und dann denke ich, weil ich nicht so feige bin wie jene, die zuerst denken und sich erst hinterher erlauben, den geltenden Regeln entsprechend zu fühlen; daher weiß ich in letzter Instanz und unwiderruflich, was gut und was böse, was erlaubt uns was nicht erlaubt ist" S. 333. S. 813

testnek egy régebbi történetét."³⁰ Lust entspringt aus den Geheimnissen der Eltern, aus den Ungewißheiten der Herkunft. Um die Schulden der Väter herum entstehen Bündnisse und Gemeinschaften der Nachkommen. Es ist fast wie ein innerer Reim, wenn Melchior und der ungarische Ich-Erzähler beide in Ungewißheit sind, wer ihr leiblicher Vater ist: Ob Freund oder Feind? Beide Väter stehen sozusagen an einem neuralgischen Punkt der deutschen und der ungarischen Geschichte. Melchiors tatsächlicher Vater war ein "Feind": ein französischer Kriegsgefangener im 2. Weltkrieg, und seine Zeugung deshalb "Rassenbeschmutzung". Der ungarische Ich-Erzähler hingegen wird nie erfahren, ob sein Vater ein Opfer oder ein Mitwirkender der Gesetzwidrigkeiten der 50-er Jahre war, ein "einker-kernder" oder ein "eingekerkerter" Kommunist. Es ist eine Spaltung des Vaters (in einen "guten" und einen "bösen"), die auf die Folie der Geschichte übertragen wird. Denn beide Geschichten gehen auf eine Haßliebe zurück, die ihrerseits in den historischen Tragödien ihres jeweiligen "Vater"-landes wurzeln. Die ambivalente Beziehung zum Vater entspricht einem zwispältigen Verhältnis zur Vergangenheit und ist umgekehrt in jenem enthalten. In dem uralten Paradigma des Vater-Sohn Konfliktes ist der Gegensatz zwischen Gesetz und Auflehnung eingeschrieben. Wenn Melchior und der Ich-Erzähler das Gesetz ihrer Persönlichkeit über das ihres Geschlechts stellen, überschreiten sie ein väterliches Gebot, denn mit der Liebe zum anderen Mann heißt es: "mintha minden elmúlta belőlem általa, amitől rettegnem és szoronganom kellene, a szó szoros értelmében az apám hulláján léptem át..."³¹ Das historische "Vor"-Bild ihrer Geschichte, von Melchior erzählt, macht die Frage der Identifikation besonders deutlich. Es ist die jener Liebe zwischen dem jungen Friedrich (dem späteren Großen) und Leutnant Katte, welcher auf Befehl von Friedrichs Vater vor den Augen des Sohnes hingerichtet wird. In Melchiors Erzählung leitet diese tragische Liebesgeschichte nahtlos in die spätere Laufbahn Friedrichs, des Neuerers

³⁰ "daß unsere menschlichen Sinnesorgane und damit unsere menschlichen Gefühle viel zu grob sind, als daß sie in jedem Neuen nicht das ähnliche Alte zu spüren, im Gegenwärtigen das Zukünftige zu ahnen und jedem auf den jeweiligen Körper beschränkten Geschehen eine frühere Geschichte dieses Körpers zu vermuten vermöchten." S. 1056. S. 434

³¹ S. 168. "weil durch ihn alles in mir zu gesunden schien, was mich erschreckt und geängstigt hatte, im tiefsten Sinne des Wortes hatte ich die Leiche meines Vaters damit hinter mir gelassen..." S. 406

und Berliner Bauherren über, der sämtliche "während die Regierung seines allzu nüchternen und tödlich gehaßten Vaters" hoch-gezogenen Bürgerhäuser abreißen ("einfach von der Erdoberfläche ausra-dieren") läßt, um "nach dem Muster venezianischer Palazzi einheitliche fünfstöckige, prächtige Fassaden zu errichten"³². Die Überlappung von Gesicht und Fassade kommt in seiner Person zur völligen Deckung, indem er nämlich seine tragische Liebesgeschichte in eine Stadt verwandelt. Doch gerade in seiner Bauwut und seinem Ausradierungsdrang wird er seinem Vater, dem Soldatenkönig, ähnlich. Auch von seinen Bauten gilt, daß durch deren Neuheit das verhaßte Alte durchschlägt. Seine ganze spätere Art, die Tatsache, daß er wenn möglich nur französisch sprach, und seine Muttersprache vermied, oder daß er ständig Stiefel trug, erscheint in der Erzählung Melchiors als Folge der grausamen väterlichen Disziplinierung. Durch ihre Erzwingenheit wirken seine Bauprojekte und "seine" Sprache trotz ihrem programmatisch sinnlichen und grazilen Charakter fremd und spröde und zeugen neben der Verleugnung des mächtigen Vaters auch von der Identifizierung mit ihm. Die Berliner Fassaden aber lassen sich demzufolge als eine Architektur des Selbsthasses verstehen.

Der Ich-Erzähler bezeichnet die Sprache dieser Architektur als ein "verrutschtes System"³³, dessen Wesen auf Distanz und Konservierung beruht; nämlich auf einer Distanz gegenüber allem Gegenwärtigen und auf einer Konservierung ihrer Distanziertheit ("ez pedig igen következetes építőművészi ötlet, elpusztítva megőrzi a múltat, a rideg és csúnya szabályosságot őrzi meg belőle és így a legtökéletesebben megfelel a tágasabb környezet csupán a legcsupaszabb emberi igényeket kielégítő általános hangulatának, és itt különben is minden, mintha valami titkos ragálytól kellene tartani, mondtam, valamilyen fertőtlenítőszer szagától bűzlik. A múlttól való félelemnek, a megőrzésnek és az eltávolításnak ezeket a stílárís csúszásait látom a lakásokban is, és ilyen értelemben nem gondolom, hogy bármitől el tudhatná szigetelni magát"³⁴. - nämlich

³² S. 768. S. 314

³³ "félrecsúszott rendszer" S. 316. S. 771

³⁴ S. 316. "eine durchaus konsequente baukünstlerische Idee, die die Vergangenheit zugleich bewahrt und zerstört, indem sie ihre abweisende und häßliche Uniformität, die so am vollkommensten der allgemeinen, die primitivsten menschlichen Ansprüche befriedigenden

Melchior) Auch der weiße Fußboden in Melchiors Zimmer hat eine Farbe (oder genauer eine Farbkombination: "die Farbe makelloser Reinheit") über diesen Unrat getüncht, "mely akár szerencsés szimbóluma is lehetne a szétvert németiség nemzeti karakterének"³⁵ - und gliedert sich damit in diese Geschichte, die man eine Tradition der Traditionsbrüche und der Selbstverneinung nennen könnte, ein. In diesem Sinne ist Melchior ein später Nachkomme Friedrichs, nur wählt er statt der Gewalt die Flucht.

Die Fremdheit, die Selbstentfremdetheit Berlins wird jedoch nicht einfach als "deutsche Misere", sondern als eine europäische beschrieben³⁶: "Mondhatnám a személyesség európai méretű tragédiájának díszletei között jártunk"³⁷ - bemerkt der Ich-Erzähler. Die Tragödie des Persönlichen verwandelt Berlin in einen dramatischen Raum. Doch ist das Drama längst aus. Es bleibt nur die Stadt als Hintergrund eines Theaterstückes und der außerhalb der Bühne durchgeprobten Möglichkeiten eines Liebesdreiecks - eine Kulisse, die Wirklichkeit und Transzendenz, Tatsache und Sinn, Zeit und Sein voneinander trennt: als Verlogenheit ist sie aufrichtig, als Lüge glaubhaft als Abwesenheit gegenwärtig. Die Bühne jedoch ist leer, es bleibt nur der Körper und jene Einsamkeit, "die die pure Existenz des Körpers verursacht", das Gefühl "der lebendigen Form in einem als tot empfundenen Raum!"³⁸

Stimmung der weiteren Umgebung entspricht, konserviert: außerdem herrsche hier überall der Gestank eines Desinfektionsmittels, sagte ich, als sei eine ansteckende Krankheit im Anzug. Diese Angst vor der Vergangenheit, diese Stilverwerfung im Bewahren und Entfernen, beobachte ich auch in den Wohnungen, daher glaube ich nicht, daß er sich auch von irgend etwas abkapseln könne." S. 772

³⁵ S. 148-149. "daß dieses Weiß ein treffendes Symbol für den Nationalcharakter der zweigeteilten Deutschen sei." S. 361

³⁶ Im Gegensatz dazu erscheint Budapest als eine noch in der Vergangenheit steckende Stadt. In Melchiors Beurteilung war schon der "ungarische Aufstand" von 56, wie er ihn nennt, "sehr heldenhaft aber ebenso töricht", und Budapest vertrat laut Melchior ein inzwischen längst veraltetes-verspätetes Prinzip der Selbstbestimmung. vgl. S. 312. S. 761-762

³⁷ S. 329. "Man könnte behaupten, daß wir uns zwischen den Kulissen einer Persönlichkeitstragödie von europäischen Ausmaßen bewegten." S. 804. (Die Übersetzung geht hier fehl, denn hier ist nicht von Persönlichkeit sondern vom Persönlichen die Rede.)

³⁸ S. 408. Az a magány, "amit a test pusztja léte okoz, az élő forma érzete egy halottnak érzett térben." S. 168