

**Das herrschaftliche Haus und der kalte  
Blick der Erzählung  
Narration und Anthropologie in den  
*Parallelgeschichten***

Die in- und ausländische Rezeption des zweiten Großromans von Péter Nádas, der *Parallelgeschichten*, gilt sicherlich nicht als abgeschlossen. Gerade die Veröffentlichung der deutschen Übersetzung von Christina Virágh gab der kritischen Rezeption einen neuen Schub, der den Roman in die Nähe des Literaturnobelpreises rückte. Die zahlreichen, in unterschiedlichsten kulturellen Umfeldern entstandenen Kritiken und Meinungen lassen sich keinesfalls als ein einheitliches Bild wiedergeben. Dennoch sind aus den Unmengen kritischer Rezensionen einige Tendenzen und Problempunkte herauszulesen, die den Zugang zum Romantext erleichtern und mögliche Wege zu einer Textanalyse zeigen könnten.

Die ungarische Rezeption zeigte sich gegenüber dem lang erwarteten Meisterwerk des bereits etablierten Autors eher misstrauisch. Die kontroverse Beurteilung der *Parallelgeschichten*, die sich auf einer Skala von achtungsvoller Ablehnung bis grenzenlosem Enthusiasmus bewegte, mag auf bestimmte institutionelle Gründe zurückgeführt werden, von den Argumentationen her schien jedoch das narratologische Konzept der wichtigste Streitpunkt zu sein. Die scheinbar homogene, äußere Erzählperspektive sei in dieser Hinsicht ein Relikt älterer, längst verabschiedete Erzähltraditionen, ein später Nachkömmling der allwissenden und deshalb auf den heutigen Leser eher irritierend wirkenden Erzähler, was am Anfang des 21. Jahrhunderts wenig innovativ wirkt und die poetisch-literarische Komplexität, die Literarizität, die textuelle Verfasstheit des Romans – Aspekte, die bei der »Wende«, dem Paradigmenwechsel der jüng-

sten ungarischen Prosaliteratur, eine besonders wichtige Rolle gespielt haben – unreflektiert lässt.<sup>1</sup>

Im Ausland betrachtete man den Roman selbstredend aus einer größeren Distanz; hier ist die Beurteilung nicht selten auch von mehr oder weniger arbiträren Faktoren des Literaturbetriebs beeinflusst (hier könnte man u. a. die Wirkung des in englischer Übersetzung 2007 erschienen, äußerst positiv rezipierten Essaybands von Nádas<sup>2</sup> oder sogar den aktuellen Trend zu »dicken Büchern« auf dem literarischen Markt<sup>3</sup> erwähnen). Die allmählich in nüchternerem Ton gehaltenen angelsächsischen Rezensionen bringen gerne Parallelen aus der Literatur der klassischen Moderne und sprechen neben der »chaotischen« Architektur über die erhöhte Präsenz der Sexualität, des *sexus* im Roman (»it's like having your face jammed in someone's crotch«<sup>4</sup>) – bemerkenswert ist, wie schwer es den Kritikern fällt, die – tatsächlich unverkennbare – Körperpräsenz oder -politik der *Parallelgeschichten* zu benennen, zu beschreiben, denn die üblichen Ausdrücke wie »Sexualität«, gar »Erotik«, oder eventuell »Körperlichkeit«, »Sinnlichkeit« etc. geben wenig von der Gesamtatmosphäre des Romans wieder.

Im deutschen Sprachraum, wo der Roman mit etwas Verzögerung 2012 erschien, hat der stattliche Band lauten Erfolg geerntet; Kritiker lobten Nádas' schriftstellerische Leistung, das detaillierte historische Panorama des 20. Jahrhunderts, die enzyklopädische Breite des »Jahrhundertromans« *Parallelgeschichten*. Dabei zeigt sich der Autor als omnipotenter Erzähler, der den Leser in sein kulturgeschichtliches und -anthropologisches Wissensrepositorium führt. Zu diesem Zweig der Rezeption könnte wohl das Begleitbuch *Lesen. Bilder und Texte zu den Parallelgeschichten*<sup>5</sup> gerechnet werden. Die in diesem Band publizierten Privatbriefe, Notizenfragmente, Fotografien und Kommentare, die einen Einblick in die Werkstatt

---

<sup>1</sup> Zwei Positionen zu dieser Debatte: Margócsy 2007, 181–208, Selyem 2006, 449–463.

<sup>2</sup> Vgl. Nádas 2007.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Literaturen 105 (Februar 2012), Thema: »Lob der dicken Bücher« (mit den *Parallelgeschichten* im Fokus).

<sup>4</sup> Zitiert von einer besonders enttäuschten Meinung: Fischer 2011.

<sup>5</sup> Graf/Schmidt 2012.

des Autors gewähren sollen, verstärken letztendlich das Gefühl der »Belegbarkeit«, das Gefühl, dass bei allen Sätzen der *Parallelgeschichten* die Ergebnisse der jahrelangen, mit Leidenschaft und lückenloser Präzision geführten kulturhistorischen Recherche verdichtet wurden. In den Essays und in dem Interview, die im Band *Lesen* erschienen sind, kommt Nádas selbst neben konzeptionellen und stilistischen Fragen immer wieder auf die Bedeutung der Vorstudien und der Zuverlässigkeit der historischen Fakten zurück.

Diese drei Fokuspunkte, die gewiss etwas willkürlich aus der kritischen Rezeption hervorgehoben wurden, bzw. die Fragen, die diese kritischen Beobachtungen stellen, sollen als eine Art Hintergrund für die folgenden Überlegungen dienen, die diese Fragen aufgrund einer Mikroanalyse des Romantextes miteinander zu verbinden und sie als potenziellen Folgen eines narratologischen Konzepts zu lesen versucht.

Das dritte Kapitel des Romans *Parallelgeschichten*, mit dem Titel *Ein herrschaftliches Haus*, gehört wohl zu den einleitenden Kapiteln, sofern bei dem gut 1700 Seiten langen Roman, der mit einer aus Kriminalromanen bekannten *in medias res*-Szene (eine Leiche wird im Berliner Tiergarten gefunden) anbricht, von einer Einleitung gesprochen werden kann. Zum ersten Mal lernt man wichtige, wenn nicht die wichtigsten Figuren der ungarischen Handlungsebene kennen, der junge Kristóf Demén, den wir im späteren Verlauf des Romans nicht nur als schizophrene Persönlichkeit, sondern als den einzigen Ich-Erzähler im Text wiedertreffen werden, seine Tante Erna Demén, die eigentliche Besitzerin der Wohnung und Enkelin des Baumeisters, bzw. Gyöngyvér Mózes, ein Waisenkind vom Lande, Geliebte von Ágoston, Ernas Sohn.

Der Erzählfokus schwenkt von einem Panorama des Handlungsortes – es ist der 15. März 1961, wir befinden uns auf dem Budapester Platz Oktogon, wo sich die Pester Ringstraße und die Andrásy-Allee, damals Straße der Volksrepublik genannt, kreuzen; ein heftiger Sturm scheint die Vorbereitungen für den Nationalfeiertag wegzufegen – zu den Personen, die sich in der Wohnung befinden und nicht ans Telefon gehen wollen. Dann beginnt eine Darstellung der Wohnung bzw. des Gebäudes, in dem wir uns befinden, die wiederum in eine Figurenbeschreibung mündet, und zwar in die des

Baumeisters Samu Demén. Von der kurzen historischen Episode kehren wir zu dem Gebäude, das im Jahr 1961 bereits deutliche Spuren des Verfalls trägt, und schließlich zu den Ereignissen des 15. März zurück, indem die Hausmagd, Ilona Bondor mit Namen, letztendlich ans Telefon geht. Die Narration ist nicht geradlinig angelegt, sie operiert auf erzählerischen Umwegen und mit heterogenen Fokalisierungen und bietet einen langsamen, breit perspektivierten Einstieg in die Handlung.

Die Episode mit Samu Demén, die also keinesfalls zu den auffälligsten, bemerkenswertesten Kapiteln des Romans gehört, wie das Haus am Oktogon, das »das vielleicht am wenigstens augenfällige Gebäude der Umgebung« (74)<sup>6</sup> gewesen sei, wird auf einen kaum durchschaubaren Komplex unterschiedlicher Gegensätzen, Spannungen und Ungleichheiten, auf Symmetrie und Asymmetrie, Harmonien und Dissonanzen aufgebaut. Das Gebäude selbst fällt, wie der Leser sogleich erfährt, zwischen die Kategorien Mietshaus und Stadtvilla, es lässt sich zwischen Klassizismus und Eklektizismus einordnen, hebt sich damit von anderen Gebäuden der Gegend ab und macht einen Mangel des Budapester Stadtbildes sichtbar. Der vielleicht wichtigste Unterschied zum Baustil der Epoche ist jedoch seine besondere *Proportionalität* – ein ganz wichtiger Begriff von Nádas, nicht nur in diesem Kapitel der *Parallelgeschichten* –, die ihrerseits eine grundlegende Unterscheidung der damaligen Ansprüche und Konstruktionen negiert, nämlich die Aufspaltung der Wohnungen in prächtige Räumlichkeiten der Straßenseite bzw. »dunkle Korridore, Kammern, Verschläge, Kabuse und Winkel« der Hofseite, d. h. auf die Abtrennung der »repräsentativen« Wohnräume vom »undurchsichtigen, unsauberen Gewirr der Großstadt« (80). Eine Unterscheidung also zwischen der schillernden Oberfläche und der Tiefe, die nicht nur dunkel, sondern schwer zugänglich (s. oben: »undurchsichtig«) sei – eine beachtliche Zweiteilung, die wohl nicht nur die Budapester Mietshäuser des späten 19. Jahrhunderts, sondern in gewisser Weise alle Romanfiguren von Nádas charakterisiert.

---

<sup>6</sup> Die in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die folgende Ausgabe: Nádas 2012.

Vom Baumeister Samu Demén erfährt man ganz am Anfang, dass er ein »friedloser, unverträglicher Mensch« gewesen sei. Zunächst scheint der Grund dafür zu sein, dass er vom Lande stammte und sein Kopf »nicht nach städtischen Maßstab funktionierte« (74). Kurz nach dieser Behauptung ergänzen jedoch weitere Faktoren das Kontroverse seiner Persönlichkeit; er ist der verwöhnte Benjamin seiner Familie, umgeben von lauten Frauenfiguren, von der Großmutter, zwei Tanten, sechs Schwestern; »Mademoiselle Le Vau und Fräulein Papanek, die französische und deutsche Gouvernante« (75) nicht zu vergessen; die Beschreibung macht außerdem deutlich, dass die jüdische Abstammung der Familie ebenfalls eine Irritation darstellt, denn obwohl das Ansehen der vermögenden Familie »immer gefestigter« war, hielt die Gemeinde in Jászberény »jüdische Zuwanderer beharrlich und ziemlich erfolgreich fern« (75). Demén ist zwar talentiert, kann sich aber als Architekt nicht richtig durchsetzen; er ist eigentlich ein Gesellschaftsmensch, in Wirklichkeit blieb er aber bis zu seinem Lebensende allein.

Die Irritationen und Problempunkte, die sich bei dieser – erzähltechnisch traditionellen – Vorstellung der Person und seiner Laufbahn konstituieren, scheinen in einen ganz merkwürdigen Gegensatz zu münden, und zwar in den zwischen dem Visuellen und dem Akustischen. Samu Demén ist ein »Augenmensch«, seine äußere Erscheinung, seine Kleidung und Bewegungen sind elegant, »er wusste, was er der Harmonie schuldig war«, er kann die Maßeinheiten gut kalkulieren, »außerdem wusste er mit Farben, Formen, Materialien, Linienführungen umzugehen«. Auf der anderen Seite ist er »vollkommen unmusikalisch«, kann keine Fremdsprachen lernen, ist »krankhaft unsensibel auf auditive Eindrücke«, kann »die feinen Spannungen und Schattierungen des Tonfalls und der Bedeutung« nicht erfassen. D. h. er kann nicht richtig in Dialog kommen, er »übertönt« seinen Dialogpartner, schreit, redet in fremde Gespräche hinein. Der Erzähler zieht daraus das Fazit: »Ein schöner Körper, in dem es wahrscheinlich nie still war, der wahrscheinlich auch kein Bedürfnis nach Stille hatte« (78f).

Es ist nicht zu übersehen, dass die Beschreibung von Samu Demén nicht nur aus Gegensätzen, Irritationen und Inkongruenzen aufgebaut ist, sondern die Person von mehreren Seiten beleuchtet, Querschnitte aus unterschiedlichen Perspektiven gibt. Das Bemer-

kenswerte dieses Fazits, was vielleicht auch mit der in der kritischen Rezeption oft erwähnten spezifischen »Schönheit« des Stils der *Parallelgeschichten* in Verbindung gebracht werden kann, ist ein seltsamer Perspektivenwechsel, der nicht so sehr mit den heterogenen Fokalisationsstrategien des narrativen Blickpunkts zusammenhängt, als vielmehr auf der begrifflichen Ebene, in der Wortwahl der Beschreibung verankert ist.

Durch die Bezeichnung »ein schöner Körper, in dem es nie still wurde« beraubt der Narrator Samu Demén beinahe aller menschlichen Charakterzüge, indem er ihn »einen Körper« nennt; es ist nicht bloß eine äußere Perspektive, die dem Leser die Persönlichkeit und Charakterzüge des Samu Demén vermittelt, sondern ein äußerst kalter, ja unmenschlicher Blick, der, jenseits aller erzählerischen Neutralität, den talentierten Architekten und sein tragisches Schicksal auf einen »Körper« reduziert, auf einen Körper, der unartikulierte Geräusche (»beim Essen schnalzte und schmatzte«, 79) von sich gibt. Dieser Blick begründet letztendlich die seltsame Zerteilung von Samu Deméns Persönlichkeit in akustisches Minus und visuelles Plus, indem er diese Charakterzüge weniger als integrative Teile des Subjekts Samu Demén, denn als erfolgreiche bzw. gescheiterte Kommunikationsstrategien zeigt, die also nicht vom Subjekt beeinflusst und regiert, sondern immer von der Außenwelt her, durch das Verhältnis zur Außenwelt (Unmusikalität, Gesprächsunfähigkeit vs. räumliche Harmonie, elegantes Aussehen) definiert werden; das aktive Individuum wird als willenloser, sicht- und hörbarer »Körper« dargestellt.

Dieser kalte Blick führt die Beschreibung zu ihrem eigentlichen Objekt, zu dem Gebäude am Oktogon, zurück und schafft somit aus dem traditionellen Erzählschema, nach dem ein Ding (in diesem Fall das Haus) durch das Erzählen seiner Geschichte, insbesondere der Geschichte seines Herstellers, dem Leser näher gebracht, belebt wird, eine spiegelartige, chiasmatische Beziehung zwischen dem Gebäude und dem Baumeister, indem nicht nur das Haus die Spuren der Persönlichkeit von Samu Demén trägt, sondern der Architekt als eine Persönlichkeit dargestellt wird, die gebäudeähnliche Charakterzüge aufweist. Diese kalte Stimme füllt also nicht nur Gegenstände mit Geschichten auf, um sie so zu beseelen bzw. zu animieren, sondern produziert eine bis zur Ununterscheidbarkeit enge Verflech-

tung der dinglichen und der menschlichen Welten. Diese Perspektive, die stets zwischen der Verdinglichung des Menschlichen und der Beseelung des Leblosen oszilliert, kann die psychologische Komplexität der Figuren erst sichtbar oder zumindest spürbar machen, indem sie diese inneren Verhältnisse, Krämpfe und Kämpfe von der äußeren, von der »Stoffwelt«<sup>7</sup> abgeleitet, einander annähert.

Der Fall des Architekten Samu Demén ist in dieser Hinsicht ein spektakuläres, aber keinesfalls singuläres Beispiel. Am Anfang des dritten Kapitels, bei der ersten Vorstellung der beiden Protagonisten Kristóf Demén und Gyöngyvér Mózes, kurz vor der Episode mit Samu Demén, lässt sich diese markante, zugleich subtil wirkende narrative Strategie ebenfalls beobachten. Bei dieser ersten Begegnung wird nur angedeutet, was dem Leser später noch ausführlich mitgeteilt wird: Beide sind sozusagen Waisenkinder, sowohl Kristóf als auch Gyöngyvér sind stark gespaltene Persönlichkeiten; Kristóf entspricht – das gibt sogar Nádas selbst in einem Interview zu – dem, was man grob psychologisierend einen Schizophrenen nennen könnte, Gyöngyvér ist hingegen eine, die nirgends ihre Ruhe, ihr Zuhause findet, eine Ewig-Heimatlose. Außerdem konstituiert sich diese Begegnungsszene im dritten Kapitel für beide durch die Abwesenheit eines Anderen; Kristóf versucht vergeblich, durchs Fenster die Kellnerin des Cafés auf der anderen Straßenseite zu erblicken, Gyöngyvér liegt im Bett, von Ágoston, mit dem sie die ganze lange Nacht zusammen verbracht hat, verlassen.

Bei Kristóf wird ganz genau beschrieben, wie er sich gegen das Fensterbrett drückt, dann kommt die Erzählung zu der Beschreibung seines Inneren; hier wird er zunächst wiederum als ein bloßer

---

<sup>7</sup> Vgl. Benjamin 1991, 253. Benjamin ist wohl nicht der Einzige aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der in diesem Zusammenhang als eine Infragestellung der Subjektpositionen zitiert werden könnte. In den Texten der *Berliner Kindheit* wird jedoch mehrmals – oft durch die Geste eines doppelten Heraufbeschwörens des Erinnerens und einer seltsam kindlichen Wortmagie – der Identitätsverlust mit der starken Präsenz und Wirkung der stofflichen, gegenständlichen Umgebung in Zusammenhang gebracht, s. z. B. etwa in dem beachtenswerten Text *Die Mummerehlen* (Ebd., 160–163).

Körper beschrieben, um dann sein »seelisches Durcheinander« von den äußeren Verhältnissen aus fassbar zu machen:

Man hätte nicht einmal sagen können, dass er über etwas nachdachte. Er dachte nicht nach. Er antwortete mit dem Körper auf den Takt der Windböen, dadurch ordnete er alles, was ihn als Gedanke oder als namenloses Gefühl durchlief, unwillkürlich diesem Rhythmus unter. Als hätten die Elemente auch in ihm die Herrschaft übernommen, so wie an diesem Tag über die ganze Stadt. (65)

Bei Gyöngyvér, die im Halbschlaf liegt, wird eine Fähre imaginiert, die von einem Ufer zum anderen schwimmt, aber nirgends Anker werfen kann:

Aber ich müsste es sehen, dachte sie halb wach, in der Erinnerung ans verlassene Ufer, aber unmöglich, das ist nicht möglich. Gleichzeitig wusste sie nicht genau, was sie hätte sehen müssen. Leer rumpelten die Wörter in ihrem Kopf, sie verstand ihren Sinn auch im Wachen nicht. (67)

Diese »nicht so verständlichen« Wörter »rattern« auch ein Paar Seiten später im Text immer noch,<sup>8</sup> wo wir schon vieles über Gyöngyvér's Familie, Geschichte, über die Art und Weise ihres »Unbehagens« wissen, nicht zuletzt stellt sich heraus, dass das »Rumpeln« der Wörter von pulsierenden Kopfschmerzen verursacht wurde. Aus den Wörtern werden also wiederum Geräuscheffekte, die den Sinn verloren haben. Sofern diese narrativen Gesten selbstreflexiv lesbar sind, behauptet damit die Erzählstimme die eigene Unmöglichkeit oder Ortlosigkeit, indem diese Geräusche niemand, nicht einmal der Sprecher selbst hören kann. So heißt es bei Samu Demén: »vielleicht deshalb hörte er [S. D.] die anderen nicht, so wenig wie sich selbst.« (78)

Ebenso wie die Figuren kann auch die Erzählstimme nicht ins Gespräch kommen, kann sich nicht diskursiv, kommunikativ positio-

---

<sup>8</sup> Im ungarischen Original steht für »rumpeln« und »rattern« dasselbe Verb, es lässt sich ausdrücklich mit der Bewegung eines Zuges assoziieren.



nieren, d. h., der Narrator spricht notwendiger- oder konsequenterweise aus einer »äußeren« Perspektive, genauer gesagt, die Erzählstimme ist kaum lokalisierbar, sie ertönt aus dem Nichts – daran ändert sich kaum etwas dadurch, dass, wie viele Kritiker hervorheben und als eine Art Wendepunkt der *Parallelengeschichten* auszuweisen versuchen, um die Mitte des Romans plötzlich zum Ich-Erzähler gewechselt wird; Kristófs Erzählung erweitert einerseits die narratologische Struktur des Romans um die Ich-Perspektive einer schizophrenen Persönlichkeit, die also nicht mit sich selbst identisch sein kann, die ihr »Ich« gerade anderswo, in anderen, äußeren Impulsen sucht, andererseits differiert die stilistische, sprachliche Architektur des Kapitels kaum von den anderen Teilen des Romans.

Die Erzählstimme scheint in dieser Hinsicht die Kommunikationsstrategien ihrer Figuren nachzuahmen, die nie richtig ins Gespräch kommen können, so wie Gyöngyvér und Ilona im vorliegenden Kapitel, die zwei unterschiedliche Dialekte sprechen und sozusagen aneinander vorbeireden; die Hausmagd Ilona Bondor spricht Gyöngyvér in der dritten Person Singular an, um dialektale, aber auch soziolektale und selbstredend idiolektale Risiken der Sprache zu vermeiden oder verhüllen (72f).

Die scheinbar homogene, allwissende Erzählstimme, die die diskursive Ebene des Romans prägt und eine der wichtigsten Traditionen der abendländischen Romanliteratur in Bewegung setzt, reflektiert also in gewisser Hinsicht die Figuren und Ereignisse der thematischen Ebene; die meistens subtilen Gesten des Narrators findet man im Plot stets wieder. So lässt sich etwa die Autopsie-Szene im ersten Kapitel *Vatermord* als ein Sinnbild des narrativen Projekts des Romans lesen, oder so wird die kühle, präzise, Äußerlichkeiten und psychologische Determinationen verbindende Darstellung von Professor Otmar Freiherr von der Schuer im Kapitel *Ein feines Uhrwerk* dem ähnlich, was der Professor als Leiter des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik<sup>9</sup> mit

---

<sup>9</sup> Als einen möglichen Hinweis auf die Bedeutung, auf die Insistenz der historischen Wirklichkeit im fiktionalen Raum des Romans ändert Nádas nur punktuell den Namen der historischen Figur, des Direktors des tatsächlich existierenden Instituts, Otmar Freiherr von Verschuer.

der menschlichen Rasse als Forschungsgegenstand bzw. mit den Versuchspersonen vorhatte. Damit wird also die traditionsschwere »allwissende« Erzählstimme in einen breiten kulturgeschichtlichen Kontext eingebettet, in einen Kontext, der verschiedene Diskurse und Praktiken um das sich verändernde Menschenbild, um die neue Anthropologie des 20. Jahrhunderts versammelt.<sup>10</sup> Ohne die kulturgeschichtliche Spur dieser meist quasi-wissenschaftlichen Praxen und Diskurse – von der psychoanalytischen Praxis über die forensische Kriminaltechnik bis hin zur meist mit der Rassenpolitik des dritten Reiches assoziierten Eugenik – weiter zu verfolgen, lässt sich also feststellen, dass der Erzähler der *Parallelgeschichten* – im Gegensatz zum *Buch der Erinnerungen*, wo die bekenntnishaft Grundstruktur des Textes trotz einer Multiperspektivität der variierten Erzähler und der komplex fokalisierten Beschreibungen eine gewisse Innerlichkeit bzw. einen Egozentrismus bewahrt hat – eine äußere Perspektive entwickelt, die drauf und dran ist, die Grenze zwischen dem Inneren und Äußeren zu verwischen; sie vergegenständlicht die Figuren, während sie die Gegenstände mit einer persönlichen Geschichte, mit einer »Seele« füllt.<sup>11</sup> Diese Stimme fungiert etwa wie »das zweite Bewußtsein«, das Ernst Jünger – wohl gemerkt in den 1930er Jahren – als eine Art Zeitgeist empfand. »Dieses Zweite und kältere Bewußtsein«, behauptet Jünger in seinem berühmten Essay *Über den Schmerz*, der dieses Phänomen von der technischen Entwicklungen der Industrialisierung und der Erfahrung des Weltkrieges ableitet, »deutet sich an in der sich immer schärfer entwickelnden Fähigkeit, sich selbst als Objekt zu sehen.«<sup>12</sup> Der beinahe bedrohlichen Radikalität, mit der Jünger diese Denkfigur versieht, lässt sich auch in Nádas' scheinbar traditioneller Erzählposition nachspüren, wodurch der Roman *Parallelgeschichten* als eine bemerkenswerte Fortführung und Reinterpretation der modernen Romantradition betrachtet werden kann.

---

<sup>10</sup> Vgl. Nemes 2012, 103–116.

<sup>11</sup> Wie das »herrschaftliche Haus«, in dessen Wände man »die Würde« der Gäste »mit einplante« (84–85), erhalten mehrere Gegenstände eine besondere Bedeutung im Roman, wie etwa die aus »Imprägnierte Schwel len« (860ff) zusammengesetzte Möbel von Frau Szemző.

<sup>12</sup> Jünger 1980, 181.

## Literatur

- Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders.: *Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt a. M. 1991.
- Graf, Daniel/Schmidt, Delf: *Péter Nádas Lesen. Bilder und Texte zu den Parallelgeschichten*. Reinbek bei Hamburg 2012.
- Fischer, Tibor: Parallel Stories by Péter Nádas. In: *The Guardian*, 11. November 2011.  
(<http://www.theguardian.com/books/2011/nov/11/peter-nadas-parallel-stories-review>, abgerufen am 14. 08. 2013)
- Jünger, Ernst: Über den Schmerz. in: Ders.: *Sämtliche Werke Bd. 7, Essays I*, Stuttgart 1980, 143–191.
- Margócsy, István: Margináliák [Marginalien]. In: Péter I. Rác (Hg.): *Testre szabott élet: Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről* [Auf den Leib geschneidertes Leben: Über *Der eigene Tod* und *Parallelgeschichten* von Péter Nádas], Budapest 2007, 181–208.
- Péter Nádas: *Fire and Knowledge. Fiction and Essays*. New York 2007.
- *Parallelgeschichten*. Deutsch von Christina Viragh, Reinbek 2012.
- Nemes, Z. Márió: Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája – Megjegyzések a Párhuzamos történetek antropológiai dimenziói kapcsán [Der Abdruck des Menschen und die Ästhetik des Überrestes]. In: *Enigma* 70 (2012), 103–116.
- Selyem, Zsuzsa: Liaisons politiques dangereuses: Nádas Péter Párhuzamos történetek I–III. In: *Jelenkor* 49 (2006), 449–463.