

Kulturelle Grenzen Grenzüberschreitende Kulturen

**Internationales Forschungsseminar
veranstaltet vom Lehrstuhl
für Germanistik der Nikolaus–Copernicus–Universität
Toruń — 9.–14. Mai 1994**

Tagungsbeiträge

Toruń 1995

Redaktor naukowy

Małgorzata Kientak-Zabłocka

Projekt okładki

Mirosław Kocoł

Das Projekt und die vorliegende Veröffentlichung
wurden von der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit
aus den Mitteln der Bundesrepublik Deutschland
und von dem polnischen Ministerium für Volksbildung (DOT 855-H)
finanziell unterstützt

Konferencja oraz niniejsza publikacja
zaistniały dzięki finansowemu wsparciu
Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
ze środków Republiki Federalnej Niemiec
oraz polskiego Ministerstwa Edukacji Narodowej (DOT 855-H)

ISBN 83-231-0689-4

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Printed in Poland

UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA

Wydanie I. Nakład 360 egz. Ark. wyd. 9,0.

Skład: Usługi Komputerowe KONTEKST, Toruń.

Druk: Zakład Poligraficzno-Wydawniczy POZKAL, Inowrocław.

Inhaltsverzeichnis

Karol Sauerland: Eröffnung der Thorner Konferenz 1994	5
Heinz J. Drügh: „ <i>Diesseits und Jenseits</i> “? <i>Zum Grenzbegriff in der frühromantischen Subjekt-, Sprach- und Zeichentheorie</i>	11
Anne Brenner: <i>Funktionen und Mechanismen von Grenzziehungen in Michel Foucaults „Wahnsinn und Gesellschaft“ (1961)</i>	31
Michael Fassnacht: <i>Der Fremde als Wahnsinniger — Überlegungen zu Elias Canetti</i>	43
Maria Gierlak: <i>Zum Heimatbegriff in den Auseinandersetzungen polnischer Intellektueller in den neunziger Jahren</i>	57
Leszek Źyliński: <i>Deutsch-polnische Ungleichzeitigkeit oder über den gegenwärtigen Stand der Nationendiskussionen</i>	67
Thomas Schmidt: <i>Der „Modus zyklischer Erinnerung“ — Kälender als Apparaturen des kulturellen Gedächtnisses (Siebenundzwanzig Thesen und zehn Beispiele)</i>	77
Wolfgang Ranke: <i>Ausgrenzung und Eingemeindung. Ausländische Klassiker des Dramas in der nationalen Literaturgeschichtsschreibung des Georg Gottfried Gervinus</i>	93
Leszek Sobkiewicz: <i>Alexander Guttrys Botschaft der Bücher</i>	107
Endre Hás: <i>Entgrenzung des Kanons. Das Kanonproblem als Romanthema in Péter Esterházys „Das Buch Hrabals“</i>	119
Elisabeth Ehrenberger: <i>Zum Phänomen individueller Mehrsprachigkeit und ihrer neurophysiologischen Grenzen (Kurzreferat)</i>	133
Bernd Reifenberg: <i>Techniken und Konventionen der Darstellung fremder Sprachen in der deutschen Literatur</i>	141

Endre Hárs

**Entgrenzung des Kanons.
Das Kanonproblem als Romanthema
in Péter Esterházys *Das Buch Hrabals***

I.

Der Kanon stellt eine kulturelle und institutionelle „Grammatik“ von Erwartungen dar, ein System von Deutungsstrategien und Werturteilen, die zur Aufrechterhaltung eines gemeinschaftlichen Bewußtseins dienen¹. Er bezeichnet eine Gruppe von Texten, deren Beziehungssystem er repräsentiert. Jeder Deutungsakt setzt die Verfügbarkeit eines Kanons voraus, so daß man den Kanon als „eingeschränkte Intertextualität“ betrachten kann, die das Leserbewußtsein als einen Text in sich integriert². Der Text nimmt einerseits auf bereits vorliegende Kanons der Textgestaltung, der literarischen Formen und Themen Bezug. Andererseits repräsentiert er aber auch gleichwohl einen potentiellen neuen Kanon, der durch ihn aus dem Tradierten hervorgeht. Für die Identifizierung und zugleich vollzogene Gründung dieses neuen Kanons genügt nicht, alles bisherige einfach zu kennen. Schließlich gehört es zur Freiheit der Texte, sich außerliterarischen Faktoren auszuliefern, oder sich ihnen gerade entziehen zu dürfen. Es gibt einen literarischen Kanon der Konsumenten und auch einen der

¹ M. Szegedy-Maszák, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánontépződés a posztmodern korban*, Literatura (Budapest), 1992/2, S. 119, 121.

² F. Zsélyi, *Az irodalom (mint) a kánont kritikája*, Pompeji (Szeged) 1992/4, S. 44.

Produzenten der Texte. Sie können einander abdecken, oder völlig auseinanderfallen, oder beides tun in verschiedenen Übergängen. Im Leseprozeß wird jeder literarische Text zur Operationsfläche der Neu- und Umgestaltung der sich (immer nur) im individuellen Bewußtsein abbildenden Intertextualität des literarischen Kanons³. Letzterer stellt den Interpreten vor die Aufgabe, in der Deutungstätigkeit erkannt, akzeptiert oder wiederum negiert zu werden.

Es kann literarische Versuche geben, die die Konstitution von Kanons, sowie ihre Probleme, zu thematisieren versuchen. Péter Esterházy ist ein Autor, der sich in seinen Werken öfters mit Kanonfragen konfrontiert hat. Der Kanon literarischer Formen, der schriftstellerischen Autorität bzw. das Problem des Textcorpus eines nationalen Literaturkanons sind von ihm öfters bearbeitet worden⁴. Das vielleicht interessanteste Problem unter diesen ergibt sich aus der zwiespältigen Situation von Schriftstellern unter einem Regime, das ein scharf umrissenes Bewußtsein der Gemeinschaft verlangt und den Kanon geschriebener sowie zu schreibender Texte unter ständiger Kontrolle hält. Dieser primäre Kanon erzeugt unumgänglich einen zweiten, komplementären Kanon von Texten und Texttechniken, die den primär-obligatorischen Kanon mit dessen Mitteln zu umgehen versuchen. In einem Gesellschaftssystem, in dem „vieles in Halbworten und Nullworten gesagt werden soll“, ist die Folge eine chiffrierte und nicht weniger scharf umrissene komplementäre Texttradition, die nur im Spiegel der primären, offiziellen einen Sinn hat und mit deren Untergang selbst funktionslos wird. Wenn der ungarische Autor, meint Esterházy, den Satz „56 Wildgänse ziehen am Himmel“ niederschreibt, besagt der Satz

³ Vgl. W. Iser, *Der Akt des Lesens*, München: W. Fink, 1990(3), S. 115f.

⁴ Es sei an dieser Stelle nur an die vielbesagenden Titel seines Erstlings, des *Kleinen Produktionsromans*, oder den der seine Einzelwerke in ein neues Ganzes verbindenden, sie zu einem *Handbuch* etablierenden *Einführung in die schöngeistige Literatur* erinnert. Man kann nicht über die Ähnlichkeiten hinwegsehen, die Letztere — ein aus Büchern bestehendes Buch — mit dem die christlich-jüdische Kultur begründenden Kanonisierungsakt zeigt. Aber ebenso könnte man auch den im Frühling 1991 erschienenen *Esterházy-Führer* erwähnen, der Gespräche des Autors mit Marianne D. Birnbaum enthält, die zur Erhellung mancher Esterházy-Werke dienen sollen und von zahlreichen Zitaten begleitet werden. Ein Eckermannsches Gesprächswerk. Vgl. A. Bernáth, *Literatur der Postmoderne in Ungarn*. In: Neohelicon, *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, XVI/1, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, S. 151–170.

auf harmlose Weise mehr, als es den Anschein hat. Und nur auf diesem Umweg darf er dieses Thema ansprechen.

Ein solches Verfahren hat schließlich äußerst verwickelte Texte zur Folge. So daß es schließlich zur Parodie der eigenen Chiffrierung kommen kann. Im zweiten Teil des Doppelromans *Wer haftet für die Sicherheit der Lady* liest zum Beispiel der Hauptheld, der Lektoratsgutachter das Buch eines sogenannten „Ostfranzosen“, von dem es sich unmißverständlich herausstellt, daß es sich bei ihm um Erfahrungen eines Ostblockintellektuellen handelt, der zu einer Gastprofessur nach Westeuropa (Deutschland?) eingeladen wurde⁵. Es ist zwar mehr als eindeutig, was der Autor mit den „Ostfranzosen“ meint, trotzdem und bewußt scheint er die Entblößung seiner Heuchelei, die Durchschaubarkeit der komplementären Texttradition, deren Funktion gerade die Undurchschaubarkeit für Nichteingeweihte wäre, zu ignorieren, sich dumm zu stellen, als ob ihn die Ertappung noch überraschen könnte. Dem Leser wird die Rolle zuteil, als Nichteingeweihter, beinahe zufällig zwischen den Zeilen lesen zu können. Die Reflexionsform der komplementären Texttradition fällt demzufolge einer weiteren reflexiven Komplementierung zum Opfer, deren Ergebnis aber nie hinter die erste Reflexion, und das heißt nie auf das Bewußtseinsniveau des (diesmal primär-obligatorischen) Ausgangskanons zurückfällt. Das Autor-Ich der Esterházy-Werke vermeidet auf diese Weise so sorgfältig jedwede Festlegung seiner Schreibtechniken, daß es selbst das Image eines dem Regimewillen trotzenden Autors nicht lange aushalten kann. Er begeht wiederholte schriftstellerische Kanonbrüche (der Kanonbrüche).

Nach der Veröffentlichung von seinem *Das Buch Hrabals* im Jahre 1990⁶ hat Esterházy zwei Bände publizistische Schriften herausgegeben, — eine von ihm nicht selbstverständliche Geste. Esterházy war ja immer „die Skandalnudel“ des Literaturbetriebs, einer, der sich hinter seinen chiffrierten Texten versteckte, und kaum etwas von sich selbst preisgab. Ein unmögliches Gesprächspartner in Interviews. Seine Publizistik repräsentierte die Wirkung der politischen Öffnung nicht einfach dadurch, daß sie die Sprache eines nun ohne Chiffrierung redenden und schreibenden Schriftstellers war. Vielmehr war sie von dem neuesten Problem geprägt, daß sich dieser Schriftsteller verpflich-

⁵ P. Esterházy, *Wer haftet für die Sicherheit der Lady?* Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 1986.

⁶ P. Esterházy, *Hrabal Könyve*, Budapest: Magvető Verlag, 1990.

tet gefühlt hat, bei der Herausbildung des neuen Systems mitzuwirken, was nicht ohne Rückbesinnung auf das eigene schriftstellerische Tun geschehen möchte.

Sein Hrabal-Roman ist der Roman der Übergangszeit — als solcher ein Übergangsroman, und besonders geeignet, aus dem Gesichtspunkt der Kanonproblematik untersucht zu werden⁷. Die Übergangszeit zeichnet sich dadurch aus, daß sie den krassen Widerspruch von Geschichte und Kanon ans Tageslicht treten läßt. Eine der wichtigsten Eigenschaften des Kanons ist nämlich seine Beziehung zur Geschichte. Er besteht in einer ständigen Überwindung, Bestätigung und gleichzeitiger Verleugnung von Geschichte. Als Wertsystem bildet der Kanon ein Bezugssystem, das immer als gültige Gegenwart präsentiert wird und keinen Prozeß anerkennt. Es können jederzeit mehrere Kanons nebeneinander existieren. Im „Normalfall“ handelt es sich aber um Kanons, die einander vertragen, und (den Sonderfall von autokratischen Kanons wie den der kommunistischen Kulturpolitik jetzt außer Betracht lassend) ein ausgeglichenes Kanonsystem bilden, in dem jeder seine Funktion erhält. Die Konflikte einer historischen Übergangsperiode entstehen dadurch, daß dieses System durcheinandergerät und Kanons in der Funktionsverteilung aufeinanderstoßen, sowie Redundanzen und Mängel der Funktionsträger auftreten. Esterházys *Das Buch Hrabals* scheint die Reflexion solcher Phänomene zu sein.

II.

Wie kann jemand bereits in seinem Leben zur Legende werden? Eine Legende erhebt normalerweise den Anspruch, geglaubt, ja sogar als vorbildhaft betrachtet zu werden. Der Einspruch von wirklichen Zeugen, ja sogar von der betroffenen Person selbst richtet sie zugrunde. Die Legende schafft Tradition, bildet die Grundlage zum Kanon des Glaubens. Hrabal wird in und durch Esterházys Buch zur lebendigen Legende, nämlich zum Romanhelden.

Esterházy schildert sich selbst sehr gerne in seinen Werken mitten in seinem Schreibakt. Alle seine Autorrollen und Schreibreflexionen gehen auf einen gewissen „Exhibitionismus“, auf eine schriftstellerische

⁷ Den Hrabal-Roman könnte man zugleich Esterházys „Benefizroman“ nennen, in dem er sich eine für ihn ungewöhnliche Auflockerung der Strenge des Erzählers erlaubt, sowie in bunter Fülle alle seine beliebten Probleme zusammenträgt. Nach schweren Werken schreibt er in diesem Buch eine „Esterházy-Bettlektüre“.

Selbstgefälligkeit zurück, die in diesem Buch nun zu voller Entfaltung kommt. Es wird über einen Schriftsteller erzählt, über dessen Frau Anna, und über Gott, der bereits zwei Engel auf die Erde geschickt hat, um das Ehepaar bei der Annahme des vierten Kindes positiv zu beeinflussen und eine Abtreibung zu verhindern. Die zwei Engel, Csocsó und Balázska, haben — um nicht aufzufallen — die Gestalt zweier Stasi-Leute angenommen, nicht ahnend, daß sie gerade dadurch auffallen, daß sie tagelang in einem LADA mit staatlichem Kennzeichen vor dem Haus des Schriftstellers sitzen und per Walkie-talkie mit dem Herrn reden. Im Laufe des Romans wird viel über das Leben und die Vergangenheit des Ehepaars erzählt, das unverkennbar an Esterházys eigene Familienverhältnisse und Herkunft erinnert. Nicht nur Hrabal, auch Esterházy ist Figur des Buches.

Die Schriftstellerfigur des Romans ist selten zu sehen, sie ist beschäftigt, sitzt an ihrem Schreibtisch und will über Hrabal schreiben, und dies will nicht problemlos gelingen. Wesentlich mehr bekommen wir seine Frau Anna zu Gesicht, die über ihren Mann erzählt und über Hrabal, mit dem sie im Laufe des Textes ein imaginäres Verhältnis aufbaut, das im zweiten Kapitel die Form eines Briefromans annimmt. Von den drei Kapiteln des Romans erscheinen ihre Selbstgespräche im ersten, im *Kapitel der Treue*, als Zitate, die sich von den Gesprächen Gottes mit den Engeln, und von sämtlichen Gesprächen und Schilderungen auf der auktorialen Erzählebene abheben. Im erwähnten zweiten, im *Kapitel der Untreue*, ist ihr Selbstgespräch die einzige Erzählebene. Das dritte Kapitel, genannt *Drittes Kapitel*, kehrt wieder zur Erzählsituation des ersten zurück.

Das Hervortreten von Annas Figur als Erzählerin vor dem Hintergrund der auktorialen Erzählsituation ist nicht ohne Bedeutung. Durch dieses Hervortreten auf Erzähl- und nicht Figurenebene vollzieht sich erst der Kurzschluß der Erzählstruktur des Romans, und macht ihn zu einer Art „Möbius-Band“. *Das Buch Hrabals* ist ein Buch, das der Erzähler Esterházy über Hrabal geschrieben hat, und wie das zu verstehen ist, erfahren wir erst während des Lesens. Von dem Erzähler im Roman wissen wir, daß er ein Buch über Hrabal schreibt. Nicht von der Schriftstellerfigur hören wir über Hrabal, sondern von Anna. Die Schriftstellerfigur des Romans ist der auktoriale Erzähler selbst, der bereits an seinem Hrabal-Roman arbeitet, und die großen Schwierigkeiten, die er mit ihm hat, gerade damit überwindet, daß er sich als Nebenfigur in den Hintergrund stellt und statt dessen eine Frauenfigur über Hrabal sprechen läßt, seine Frau Anna. Der Akt des

Romanschreibens ist in den Roman verlegt. Das Buch wird gleichsam im Buch geschrieben.

Was wird im Buch über Hrabal gesagt? In welchem Zusammenhang wird er zum Thema eines ungarischen Romans?

Wenn es in einem Land seit Jahrzehnten oder noch länger regnet und gießt, strömt, tröpfelt, nieselt und alles an uns schon naß ist, sogar die Kleider, das Hemd, die Schuhe, die Augen, unser Verstand, die Knochen, unsere großen Zierden, Auszeichnungen, unsere Mythologien, wenn die Damenunterwäsche vor Feuchtigkeit schimmelt, und die BHs zu stocken beginnen, dann ist dieser Regen wirklich da — er kann nicht nicht da sein... er ist überall, ist in der Musik, in den Bildern, den Schriften, in jeder Szene; und es ist nicht etwa so, daß es in den Romanen unbedingt regnen müßte, dort kann auch die Sonne scheinen, aber sie hat ein anderes Licht, ein regnerisches Sonnenlicht. Bei Regen schreiben wir anders als bei Sonnenschein. Im Regen sterben die Romanhelden schneller⁸.

So könnte die Antwort in Esterházys chiffrierter Sprache lauten. Das Verbindende, dasverständnisvolle Blicke wechseln läßt und für andere nichtssagend ist, muß in der Kultur, im gemeinsamen Schicksal liegen. Über die Schriftstellerfigur heißt es:

Einerseits meinte der Schriftsteller, Hrabal sehr gut zu verstehen, und er stellte fest, wobei hier noch nicht von Eitelkeit die Rede sein kann, daß sie sich weitestgehend unterschieden. Konkreter gesagt: sie unterschieden sich grundsätzlich. Wie zwei Eier, so unterschieden sie sich. Doch gerade auch darum ging es, der Schriftsteller betrachtete sein eigenes Anderssein, seine eigene Fremdheit. Genauer: nun betrachtete er diese mögliche Fremdheit an sich. Und das könnte man vielleicht schon als Größenwahn gelten lassen. Diese Fremdheit, die der tschechische Kollege in ihm hervorgerufen hatte, wog er ab, er wog sie ab, und das heißt zugleich, daß er in allem auch das Bekannte suchte, das heißt, alles interessierte ihn wahrlich nur in dem Maße, wie es für die Produktivität nützlich war. Der Schriftsteller war ein solcher Schriftsteller, der zwischen Leben und Literatur ohne Bedenken die Literatur wählte, weil er meinte und sogar glaubte, das sei sein Leben. Die Fakten der Welt sind die Wahrheiten der Literatur. So sprach er und schämte sich dessen nicht. Und beinahe hätte ich es zu sagen vergessen, er war darauf auch nicht stolz⁹.

Auf Hrabalsche Weise wird in diesem Roman auch Geschichte erzählt, Lebensgeschichte, mit kleinen bizarren Episoden; die ostmittel-europäische Schicksalsgeschichte. Von dieser heißt es,

⁸ P. Esterházy, *Das Buch Hrabals*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse, Salzburg/Wien 1991, Residenz Verlag, S. 102–103.

⁹ Ebd., S. 19–20.

... seit jeher waren das schon diese Geschichten, diese gleichen Geschichten, die Attribute sind unterschiedlich, die Farben, die Leidenschaften, aber es ist immer das gleiche Leiden...¹⁰.

In dieser Geschichte wird jetzt das Chaos eines Übergangszustands der Welt bis zu Gott hin dargestellt, ja beinahe zum Weltprinzip erklärt: Der Übergang bedeutet Kanonwechsel, der Kanonwechsel ist das zeitweise Nebeneinander der einander ausschließenden Werte und Gefühle. Diese Synchronizität bleibt nicht einfach das Thema des Romans, sondern wirkt auf die Struktur desselben hinaus, wie darauf im folgenden noch zahlreiche Hinweise zu machen sind. Ja noch mehr, sie kann auch das Äußere des Buches beeinflussen, wie dies von der Papierqualität in der ungarischen Ausgabe des Buches ganz „ostmitteleuropäisch“ veranschaulicht wird, in der am Anfang des dritten Kapitels ein Wechsel der Papierqualität erfolgt. Das ist eine Unzuverlässigkeit des kommunistischen Druckereiwesens, an die man gewohnt ist. Es könnte aber in diesem Fall auch bewußt so gestaltet sein. (Und vielleicht doch nicht ist, was wiederum einem Roman, der während der Übergangszeit erschien, nicht übelzunehmen ist. Der Wechsel der Papierqualität wirkt so oder so symptomatisch.) Das Papier wird nämlich im Laufe des Textes bei jener Stelle weißer und schöner, in der von der eigentlichen Zufriedenheit Gottes über die Schöpfung und Seiner Liebe zu ihr die Rede ist.

III

Die Zeit ist eine Abfolge von Weltbegebenheiten. Wenn die Zeit stehenbleibt, ist man an der Ewigkeit angelangt, die alles beinhaltet und nebeneinander bestehen läßt. Diese Folgerungen, auf die Gott im dritten Kapitel kommt, werden sorgfältig und ausführlich vorbereitet. Die dargestellte Welt bürgt für keine Sicherheit der Erkenntnis, weder auf horizontaler, d.h. auf sozialer, geschichtlicher, noch auf vertikaler, d.h. ontologischer Ebene. Auf allen Ebenen steckt hinter den Tatsachen eine andere, unerwartete, nicht mehr oder noch nicht einkalkulierte. Man kann sich auf nichts ruhig verlassen, da „sich hier ständig etwas Neues herausstellt“¹¹. Und nicht nur für die politische Ebene gilt es, wenn es heißt, „umsonst ist das Land in Stille eingewickelt, die Füße der Toten ragen hinaus“. Sämtliche kulturelle und soziale Umgangsformen sind mittlerweile in sich gespalten. Alter und

¹⁰ Ebd., S. 126.

¹¹ Ebd., S. 106.

neuer Kanon ist in ihnen gleichzeitig präsent. Das alte Haus der Familie des Schriftstellers wird umsonst umgebaut, im neuen Haus bleibt das Alte in den Reflexen der Bewohner beibehalten, man sucht den Lichtschalter ab und zu immer noch an der alten Stelle, wo man nur noch eine kalt und neu riechende Wandfläche antrifft. Das Haus selbst steht in einem Vorort der Hauptstadt, der sich seine Dorfreflexe trotz des Einverleibens in die Großstadt bewahrt hat. In der schon längst staatlichen Dorfkneipe hat der ehemalige Besitzer immer noch einen Stammtisch, ist im Dorfbewußtsein immer noch da, und bestellt nach der alten Maßeinheit immer eine Pinte Bier, obwohl es nur noch den Krug gibt. Die Familie des Schriftstellers, ehemals eine der größten adeligen Dynastien, bewahrt auch im kommunistischen System ihren Stolz, an den sich die Frau des Schriftstellers anpassen muß; sie bleibt darin in gewisser Hinsicht für immer eine Fremde.

Aber ich male mir gerne die Szene aus, — sagt Anna — in der ich, sagen wir vor hundert Jahren, meinem Schwiegervater, dem eiskalten, wenn auch aufgeklärten Burgherrn, vermelden würde: Vater! Mein soeben geborenes Kind, Ihr Enkelsohn, wird, so habe ich es beschlossen, und mein Beschuß ist unumstößlich, den ruhmreichen Namen Hrabal tragen. Oh, ohne auch nur einen Gedanken zu verlieren, würden sie mich verstoßen. Sie würden nicht erst danach fragen, was *hrabal* sei. Es wäre reine Routine. So eine aristokratische Familie ist schon sehr liebenswert, wie sie sich selbst beschützt. Vor sich selbst. Mit meinem Mann und dem Sproß in den Armen, einem echten Hrabal, würden wir unsere Besitzung bettelarm verlassen. Wir würden uns in Prag niederlassen, das wir nun ein Quentchen hassen würden¹².

Aber in Analogie zu dieser Logik der Vielfalt gesellschaftlicher Verhaltens- und Rechtskanons ist auch der Schriftsteller ein Verlierer, wenn er mit den Maurern handeln muß, deren Sprache eine ganz andere als seine ist. Hinter den Worten stecken verschiedene Inhalte. Und nicht nur auf sozialer, menschlicher Ebene, auch vertikal, ange-sichts Gottes ist das Problem gültig. Engel, wie es im Buch heißt, sprechen nicht Gottes Sprache, so daß sich Gott entschließen muß, die Sprache der Engel aufzunehmen, um sich verständigen zu können. Gott, der Allmächtige, kennt sich in der Schöpfung auch nicht so gut aus, muß selber einiges dazulernen.

¹² Ebd., S. 39.

IV

Verwechslungen, die aus dem Nebeneinander resultierenden Mißverständnisse können nicht nur zwischen den Objekten erfolgen, seien sie menschliche Handlungen oder Gegenstände. Die Identität einzelner Objekte als solcher ist nicht weniger unklar. Es werden Überlegungen über die Frage zitiert, welche Identitätskrise die Engel wohl durchmachen sollten, nachdem sie die Gerüchte über Gottes Tod wahrgenommen hatten. Csocsó und Balázska sind ohnehin allzu männliche Engel, die der Versuchung menschlichen Daseins nicht oder kaum widerstehen können. In der Erzählstruktur des Romans werden öfters Figuren miteinander verwechselt. Annas Rede geht zum Beispiel unbemerkt in die der zitierten Mutter des Schriftstellers über, und die Worte, die der Schriftsteller an seine Mutter richtet, sind die Gottes. Wäre Annas Mann, die Figur des Schriftstellers, der am Hrabal-Buch arbeitet und der dadurch auch andererseits der auktoriale Erzähler ist, auch noch Gott selber? (Oder ist das eine Selbstverständlichkeit?) Der Leser muß immer wieder verwirrt zurückblättern.

Anna (das gelesene Wort) gelangte zum Ende des Gebetes. — Aber natürlich, meine liebe Tochter, liebe ihn nur ruhig, antwortete der Herr auf die unmittelbare Frage im Gebet ohne Bedenken, doch war er, wegen der erwähnten Struktur der Welt, nicht in der Lage, davon Anna unmittelbar in Kenntnis zu setzen. Auf den strafenden Blick seiner Mutter hin (einerseits sei das eine merkwürdige Art der Allmächtigkeit, andererseits, was wird der Vater zu diesem Leichtsinn wohl sagen) schrie er sofort los, was müssen Sie sich in alles einmischen, Mutter, und im selben Atemzug entschuldigte er sich, verzeihen Sie, Mutter, aber da war es schon zu spät, seine Mutter warf das Kreuzworträtsel hin, beleidigt ging sie davon, und er wusch das Frühstücksgeschirr noch einmal ab, in dieser Angelegenheit vertraute er niemandem, am wenigsten seiner Mutter.

Von Taten war er nicht manisch besessen, aber er wollte etwas für Anna tun, eine Frau muß zu Ende komponieren, wiederholte er sich selbst. Lustlos plantschte er im Spülwasser. Wenn er lustlos war, betrachtete er gerne den Turmbau des Ulmer Münsters, tat es immer wieder, kontrollierte, aber nur so von oben herab, die Arbeiten, die Qualität des Materials, die Kunstfertigkeit, die steinernen Spitzen. Das steinerne Spitzwerk, das außer ihm und den Steinmetzen niemand auch nur irgendwoher sehen konnte¹³.

Figuren fallen miteinander zusammen, werden mehrdimensional, die Geschichte verwirrt sich. Sie findet am Ende des *Kapitels der Treue* ihr Ende, indem die Frage des vierten, unerwarteten Kindes,

¹³ Ebd., S. 173.

gegen die Abtreibung entschieden wird, und die Engel, ihre Aufgabe beendend, mit ihrem LADA in den Himmel steigen. (Besser gesagt nur der eine, weil sich der andere inzwischen in einen Menschen verwandelt hat)¹⁴. Nun aber fängt die Geschichte im *Kapitel der Untreue* wieder von neuem an, nur diesmal aus Annas Sicht und von ihrem Monolog aus, der sich an Hrabal richtet. Die Untreue ist Annas Untreue, indem sie Hrabal, den Schriftstellerkollegen mit ihrem Mann verwechselt, und sich ein Idyll mit ihm vorstellt, ein ostmitteleuropäisches Idyll. Das sogenannte *Dritte Kapitel* wiederholt wiederum dieselbe Geschichte, aber von Gottes Gesichtspunkt aus. Hier bemüht sich Gott in Gedanken um die Lösung des Problems mit dem vierten Kind.

„Ach, die Historie fragen oder das Sein?“¹⁵. Die Zeit steht. Der Herrgott kann nicht umhin, alles zu überblicken, und dieses sein Können stört ihn. Die Synchronizität der Weltbegebenheiten ist dramatisch, besteht aus Konfrontation und verursacht Verwirrung. Gott mag, wie es heißt, keine Widersprüche in der Schöpfung. Er möchte wieder Ordnung sehen, einen normalen Ablauf der Dinge der Welt. Gott hat ja immer einen epischen Charakter gehabt, er mag keine Dramatik. Er will kein Nebeneinander, sondern eine Auseinanderfolge. Die Trennung von Form und Inhalt, daß sich hinter den Worten unüberschaubare Bedeutungen verstecken können, ist das Werk Satans.

Jedenfalls zog ihn alles an, was er nicht konnte. Letzten Endes ist das der Beweggrund der ganzen Schöpfung (der erste Beweger). Die Wahrheit ist immer konkret, bemerkte — etwas später — ein Deutscher: Der Herrgott fühlte sich durch die Geschichte angezogen. Die Geschichte; er wollte die Geschichte¹⁶.

Eine durch den ganzen Roman motivisch durchziehende Antithese der von Gott angestrebten Geschichte und der damit verbundenen Zeitlichkeit ist der Jazz. Die Jazzmusik vertritt die große Versuchung der Schöpfung, die Möglichkeit, aus der Zeit herauszubrechen. In der ontologischen (vertikalen) Perspektive des Romans symbolisiert sie für Sterbliche die Zeitentbundenheit unsterblicher Wesen, und als solche

¹⁴ Kaum zu übersehen ist der Hinweis auf Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*.

¹⁵ Übersetzung von mir. In der Übersetzung von Zsuzsanna Gahse: „Oh, muß da die Geschichte oder das Leben befragt werden?“ *Das Buch Hrabals*, a.a.O., S. 26.

¹⁶ Ebd., S. 175.

versinnbildlicht sie trauervolle Sehnsucht. Anna singt durch den ganzen Roman hindurch Jazzmelodien. Im Schlußkapitel geht Gott bei Charlie Parker in die Lehre. Er will Saxophon spielen und gerät mit Charlie, der ihn einfach Bruno nennt, über die Metaphysik des Saxophons in Diskussion: „Ist das Saxophon das Nichts? Am Anfang war der Logos, am Schlusse das Saxi?“¹⁷ Die Schöpfung ist durchtrunken von Jazzmusik, die ist aber wiederum Zeitlosigkeit. Die Klagestimme des Saxophons ist Auflösung des zeithaften Charakters. Charlie spielt und vergißt sich darüber. Gott aber will gerade nicht aus der Zeit heraustreten, er will in sie hinein. Deshalb besucht er Hrabal — schließlich sollte man Geschichte bei den Schriftstellern holen — und wechselt mit ihm tschechische Worte¹⁸. Die Tatsache, daß ihr Gespräch als Dramen-dialog gestaltet wird, ist ein gutes Zeichen dafür, zu welchem Ergebnis die Befragung Hrabals über Möglichkeiten der Geschichte führen kann: Gott wird nicht klüger. Weil und wie auch der Schriftsteller nicht klüger wird über den Schriftstellerkollegen. So überblickt Gott nochmals die Welt in ihrer ganzen synchronen Vielfalt und wird hoffnungslos und traurig. Er legt seinen Kopf in den Schoß der Mutter, bläst ins Saxophon und läßt die Welt in diesem falschen, mißglückten Ton ertönen. Diesen Ton hört Anna bereits am Ende des zweiten Kapitels und hält ihn für das Tuten eines Schiffes auf der Donau, ihrerseits auch über die Schöpfung nachdenkend:

Was soll ich ändern, wenn doch alles in Ordnung ist? Alles ist in Ordnung, nur das Ganze ist nicht in Ordnung, und wenn das Ganze nicht in Ordnung ist, bin auch ich nicht in Ordnung. Ich schließe die Augen: das ist schlecht. Meine Wimpern zittern: das ist schlecht. Ich kratze mir die Stirn: das ist schlecht. Ich tue etwas Schlechtes: das ist schlecht. Mit weit geöffneten Augen schaue ich starr ins Leere. Was wird sein? Das ist der schreckliche Augenblick der nicht zu befriedigenden Sehnsuchtslosigkeit¹⁹.

Aber nicht die Schöpfung, vielmehr Gott selbst bedarf der Erlösung, und die kommt nicht. Sie läßt sich nicht bei den Schriftstellern holen, bei den Schöpfern der Geschichte, denn die müssen auch dasitzen und ertragen, wie die Schöpfung, das Werk in ihren Händen zerfließt, wie sich die qualvolle Glückseligkeit des Lebens nicht fassen läßt. Die Lebensorgie eines Hrabal-Buchsclußes endet bei dem reflextionsbeladenen Esterházy im Mißglücken der eigenen Geschichte. Man

¹⁷ Ebd., S. 178.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 188–190.

¹⁹ Ebd., S. 157.

muß dabeibleiben, Erlösung gibt es keine, aber so ist es auch gut. Die Annahme eines unerwarteten Kindes ist Kapitulation vor dem Leben, das sich ohne die Führung einer narrativen Teleologie fortsetzt, nicht um jemandes Willen, nur für sich selbst. Einen Sinn des Lebens gibt es nicht, aber deshalb ein Ende zu setzen, wäre sinnlos. Es bleibt allein die Hrabalsche Katharsis über die tragische Schönheit, die sich nicht in Worte fassen läßt. Das Leben ist ein Drama, und der Epiker muß vor dieser Tatsache den Kopf beugen:

... das ist das letzte, schwingende Wort des Romans, dieser unheimlich verdorbene, gemeine, erschreckende, schlechte, besänftigende Ton, diese Talentlosigkeit, Einmaligkeit und Ganzheit²⁰.

Jetzt erst ist die Frage berechtigt, wie man eigentlich den Titel verstehen sollte. Der ungarische Titel läßt zwei Möglichkeiten zu: *Hrabals Buch* und *Das Buch Hrabal(s)*. Nach der ersten Möglichkeit ist das ein Buch von Hrabal, in Hrabals Manier, wie von ihm geschrieben. Kanonisierung der ostmitteleuropäischen Gattung „hrabal“, die eine Mischung von Autobiographie und Elegie ist. Wiederum nach der ersten Möglichkeit ist das ein Buch an Hrabal zugleich, nicht einfach ihm gewidmet, eher ihm, dem geistigen Vater persönlich geschrieben. So wie Esterházy einmal schon einem in Deutschland nicht unbekannten Schriftsteller, Géza Ottlik, zum Geburtstag die Abschrift des berühmten Ottlik–Romans *Schule an der Grenze* geschenkt hat. Die 300 Seiten waren auf ein einziges DIN A3–Blatt geschrieben, ein völlig verschwommen–graues Blatt und doch ein ganzer Roman. Nimmt man dagegen die Möglichkeit *Das Buch Hrabal(s)*, so ist der Roman als ein Apokryph der Bücher Gottes zu betrachten. Diese Möglichkeiten des Titels stehen im eigentlichen Sinne in einem Kontext und sind miteinander leicht zu verbinden. Hrabal ist ein „Prophet Gottes“, ein geistiger Vater, von dem eine Gattung stammt, ein Anlaß zur Nachahmung durch die (falschen) Jünger. Diese Gattung ist eine Art Lobpreisung Gottes, Beschreibung dessen, wie man der Versuchung widerstehen, der Heimsuchung des Bösen nicht erliegen soll. Damit geht der Roman gleichzeitig über die spezifisch osteuropäischen Bezüge hinaus, er ordnet sie als variable thematische Motive ein und wirft eine über sie hinausgehende Frage auf. Das Dilemma nämlich, ob sich die Übergangsperiode bereits nicht festgefahren hat. Ob nicht gerade mit ihr der reelle Zustand der Welt nachgeholt wurde, von dem aus keine

²⁰ Ebd., S. 195.

Geschichte mehr weiterführt. Ob nach der abgelaufenen Periode der Schilderungen der Welt, wie in Form der in der Zeit verwurzelten Museen, nicht nur noch die Möglichkeit besteht, die Welt im bloßen Nebeneinander einer aufzählenden Inventur zu fassen. Wie darüber Peter Greenaways im Herbst 1992 in Wien veranstaltete Ausstellung *Hundert Gegenstände, die die Welt repräsentieren* Zeugnis abgelegt hat. Möge uns Péter Esterházys *Das Buch Hrabals* zur Begleitung im Posthistoire-Labyrinth der Welt dienen.