

RAUMPOETISCHE ASPEKTE DES TRANSITORISCHEN IN PÉTER NÁDAS' *PARALLELGESCHICHTEN*

ANNA KENDERESY

Eötvös Loránd Universität
kenderesy.anna@gmail.com

Der Aufsatz analysiert Péter Nádas' Roman *Parallelgeschichten* mit Blick auf die Poetik des Raumes. Die Frage nach der Behandlung von Raum und Zeit im Text wird anhand des Motivs des Durchgangs gestellt, der in der Darstellung der Wohnungen eine zentrale Rolle spielt. Durch die detaillierte Schilderung von Zwischenräumen wie dem Entrée und dem Vorraum setzt sich nämlich der Erzähler mit jenen historischen Bezügen von privaten Räumen auseinander, die auf die Wahrnehmungen und Erinnerungsprozesse der Figuren einwirken. Hier erscheinen die funktionslos gewordenen transitorischen Räume als Reste der allmählich entschwindenden bürgerlichen Welt und fallen aus dem einheitlichen Schema der Wohnungseinrichtungen, wodurch der vertraute, Sicherheitsgefühl verströmende Charakter der letzteren angegriffen wird. Es wird gezeigt, dass die Durchgänge im Roman somit zu bedrohenden, verstörenden Räumlichkeiten werden, in denen sich die hier orientierungslos werdenden Figuren gezwungen sehen, sich mit fernen Erinnerungen aus der unverarbeiteten Vergangenheit zu konfrontieren.

Schlüsselwörter: Péter Nádas, zeitgenössische ungarische Literatur, Raum, Gedächtnis, das Unheimliche, das Transitorische

Einleitung

Die Beschreibungen von Gebäuden sowie die detaillierte Schilderung des gegenständlichen Umfelds der Figuren stellen einen zentralen Aspekt des Romans *Parallelgeschichten* von Péter Nádas dar - eine Dimension, die in den letzten Jahren zusehends in den Fokus der literaturwissenschaftlichen Rezeption des Werks rückte. Dieser Gesichtspunkt erweist sich für die Untersuchung der in Budapest verankerten Handlungsstränge als ausschlaggebend, da der Erzähler das Stadtpalais am Teréz-Ring und das Wohnhaus in der Pozsonyi-Straße in enger Verbindung mit den beiden Architektenfiguren des Romans sowie mit ihren jeweils charakteristischen architekturtheoretischen Zugängen präsentiert. Parallel zur persönlichen Vergangenheit der Figuren wird somit die spezifische Geschichte der Wohnräume entfaltet, wobei die Systematisierung ihrer im Romanganzaen diskontinuierlich dargestellten Details es erlaubt, Prozesse der Entleerung und

des Verschleißes der Bausubstanz nachzuvollziehen. Der dem klassizistischen Symmetrieprinzip folgende Entwurf des Architekten Samu Demén setzt sich vom urbanen System des damaligen Pest ab (74f.)¹ und sein um die Jahrhundertwende gebautes Stadtpalais wird schließlich von den eigenen Erben umgestaltet und „proletarisiert“ (87). Im Wohnhaus auf der Pozsonyi-Straße, das aus der Zwischenkriegszeit stammt, erhält Alajos Madzar den Auftrag, die grundsätzlich fehlerhafte Raumstruktur, die der profitorientierten Attitüde der Planer und Investoren geschuldet war, zu korrigieren. Die neugestalteten Bauproportionen sowie die Einrichtung der Räume gehen 1944 mit dem Einbruch der Pfeilkreuzler verloren. In dieses Haus wird dann die den Holocaust überlebende Psychoanalytikerin Frau Szemző wieder einziehen, bei der am Anfang der 1960er Gyöngyvér Mózes als Untermieterin logieren wird.

Der Literaturwissenschaftler László Sári B. wies in seiner Kritik dezidiert darauf hin, dass die Geschichtlichkeit der Häuser und der Wohnungen (auch) deshalb so ausschlaggebend im Roman sei, weil sie als Bewahrer ihres ehemaligen kulturellen Umfelds, der allmählich schwindenden bürgerlichen Ordnung fungieren.² Die Spuren des kollektiven und persönlichen Gedächtnisses erscheinen hier konzentriert und spielen in die Gegenwart der BewohnerInnen hinein. Wie auch der Philosoph und Kunsttheoretiker Béla Bacsó in seiner Romananalyse zeigte, bestehe eines der wichtigen Verfahren der Figurendarstellung darin, dass die gegenständliche Umgebung stets die Ausformung der Figuren beeinflusse. Durch den Anblick, den Geruch und die taktile Wahrnehmung der räumlichen Elemente aus der Vergangenheit werden Gedächtnisprozesse in den Figuren in Gang gesetzt, wodurch „die Fremdheit oder eben die Vertrautheit“ der Körper der sich in den Wohnungen bewegenden Menschen „verraten [können], wer sie sind, wer sie waren und zu wem sie werden können.“³

In den privaten Räumen, die nach unterschiedlichen Prinzipien gestaltet sind, spielen die Entrées und die Vorräume mit ihren grundsätzlichen Funktionen des Durchgangs eine wesentliche Rolle. An mehreren Stellen des Romans werden diese als transitorische Räume, die ihre traditionellen Funktionen verloren haben, dargestellt, wobei die geschichtlichen Bezüge der jeweiligen Wohnungen durch die Beschreibung der hier befindlichen Einrichtungsgegenstände zum Ausdruck gebracht werden. Hier soll durch die Analyse des Motivs des Durchgangs die Frage beantwortet werden, welche spezifische Rolle diese funktionalen Räumlichkeiten mit von vornherein niedrigerem Status erhalten, welche gemeinsamen Charakterzüge sie auszeichnen und schließlich welchen Einfluss sie auf die sich hier bewegenden Figuren ausüben. Diese Fragestellung besitzt schon deshalb eine hohe Relevanz, weil die geschichtlichen Ereignisse nicht nur an den Körpern der Figuren, sondern auch an ihrem gegenständlichen Umfeld ihre Spuren hinterlassen, wodurch sowohl den öffentlichen wie auch den privaten Räumen eine eigenartige „geschichtliche Fülle“⁴ zukommt, die vom Erzähler durch die

Schilderung des Verhältnisses zwischen dem Raum und den ihn wahrnehmenden Figuren erschlossen wird.⁵

Die transitorischen Räume wie das Entrée und der Vorraum können als spezifische Typen der Grenze gedeutet werden: Sie schaffen eine Verbindung zwischen der Außenwelt und den geschlossenen Innenräumen sowie zwischen den einzelnen Zimmern der Wohnung. Für Jurij Lotman, der die Darstellung von räumlichen Grenzen in literarischen Texten analysierte, bedeuten diese Grenzen ein wesentliches Element im Textganzen insofern, als dass sie unterschiedliche Raumtypen mit jeweils eigenen Qualitäten hervorbringen. Gewöhnlich werden mit geschlossenen Räumen wie dem Haus, der Stadt oder der Heimat die Qualität der Geborgenheit, Verwandtschaft und Wärme assoziiert, während die Schauplätze in der Außenwelt meist durch die Merkmale der Fremdheit und Feindlichkeit geprägt sind. Doch diese beiden Merkmalsbündel können entlang der Abgrenzung auch ausgetauscht werden. In beiden Fällen bleibt jedoch die Grenze das wichtigste räumliche Element, das den kontinuierlichen Raum des sprachlichen Kunstwerks in unterschiedliche „Teilräume“ gliedert.⁶ Die Errichtung und die Akzentuierung einer Grenze werden durch jene Grenzverletzungen signifikant, die eine wesentliche Rolle in den jeweiligen Figurenentwürfen spielen. In den *Parallelgeschichten* liegen zahlreiche Fälle solcher Transgressionen vor – u.a. im körperlich-physikalischen, sprachlichen, ethischen Sinne –, doch hier soll der Fokus auf den in den Wohnungen vorhandenen, grenzartigen Räumlichkeiten sowie auf die Wahrnehmungen und psychischen Prozesse der sich hier aufhaltenden und bewegenden Figuren liegen.

Die Dysfunktionalität der Durchgänge

Der als Speisezimmer benutzte Durchgang in der Wohnung am Teréz-Ring, die sich in dem von Samu Demén entworfenen Haus befindet, bezeugt die Geschichtlichkeit des Wohnraums durch seinen Funktionsverlust: Der Vorraum „war übrigens die einzige Räumlichkeit der Wohnung, die einiges von den veränderten Zeiten und der unangenehmen Enge der Verhältnisse verriet“ (62).⁷ Der „halbdunkle[...] Durchgang“ (ebd.) stellt bei den zwangswise gemeinsamen Mahlzeiten eine Verbindung zwischen den Familienmitgliedern her, die sich sonst in ihren Zimmern voneinander isoliert aufhalten. Der Raum fungiert aber gleichzeitig als eine Schranke, die innerhalb der Wohnung das hierarchische System der gesellschaftlichen Differenzen abbildet, die jedoch vom Sohn des Dienstmädchens Ilona immer wieder durch symbolische „Grenzverletzungen“ aufgehoben wird, wenn er die Küche, die für ihn als Aufenthaltsort bestimmt ist, verlässt (ebd.). Dieser ‚innere Flur‘, der als Speisezimmer dysfunktional ist, lässt die

Familienmitglieder kontinuierlich mit der fehlerhaft verwirklichten Umgestaltung der Wohnräume konfrontieren:

Trotz Seidendrapieren, trotz Milchglas ging das Fenster des Raums doch nur auf einen engen Lichthof, und wenn es auch immer geschlossen blieb, war die Luft hin und wieder von durchdringendem Kanalisationsgestank oder dem nicht weniger aufdringlichen Geruch fremder Küchen durchzogen; ganz zu schweigen von den peinlichen Geräuschen aus fremden Aborten und Badezimmern. (63f.)

Als Extreme dieses Eindringens von unangenehmen und widerlichen Außenreizen lässt sich der Vorfall lesen, bei dem ein hinausgeschleuderter Milchtopf in den als Speisezimmer genutzten Vorraum fällt (63). Das Zimmer zerstört in mehrfacher Hinsicht jenes falsche Bild, das die Hausfrau Erna Demén als Camouflage für das einwandfreie bürgerliche und familiäre Leben zu bewahren versucht. Die alte Kredenz, der Esstisch, der Orientteppich, die wertvollen Bilder an den Wänden und der barocke Kronleuchter (62f.) lassen einen Raum mit Patina entstehen, der ein entsprechend eingerichtetes bürgerliches Leben *simuliert*, doch dieser Schein wird durch die von außen einbrechende Wirklichkeit in Form von körperlichen Geräuschen und Gerüchen entlarvt.

Diese Dysfunktionalität, die nicht ordnungsgemäße Nutzung des Durchgangs wurde auch in einem Essay von András Forgách thematisiert:⁸ Ihm zufolge zeigte sich in der Beschreibung des Durchgangs nicht nur der Anachronismus der bürgerlichen Ordnung, wie sie sich in den 1960ern artikulierte, sondern auch das fehlerhafte Funktionieren der familiären Beziehungen, zumal sich die Familienmitglieder stets in die anderen Räumlichkeiten der Wohnung zurückziehen. Die historischen Gemälde an den Wänden wiederum stellen das „Tableau der familiären Dysfunktionalität“ in einen breiteren geschichtlichen Kontext:⁹ Die Motive des Bildes einer Schlacht beschwören die Ansicht von Budapest, das gerade mit in Sturmböen flatternden Festtagsfahnen zum Nationalfeiertag geschmückt ist (59), und das Porträt des Honvédhauptmanns József Lehr, eines Kämpfers der Revolution von 1848–1849, stellt eine Verbindung zwischen dem Ursprung des Nationalfeiertags am 15. März und der Vergangenheit der Familie selbst her. Für den an Bewusstseinsstörung leidenden Professor Lehr sind die Bilder Mittel zur Wiedergewinnung der verlorenen Orientierung, da sie im allmählich unvertraut werdenden Raum der Wohnung als erkennbare und identifizierbare Anhaltspunkte dienen. Durch ihre Ansicht wird die Verlustempfindung des mental gestörten Lehr, der ein „anderes Fenster zur Außenwelt [...] wohl nicht mehr hatte“ (318), kompensiert, wobei der alte Mann nichts anderes tut, als dass er sich in einem transitorischen Raum, dessen einziges richtiges Fenster auf einen Lichthof geht, an die Vergangenheit der Familie und die vergangene Geschichte wendet. Dadurch hebt dieser dysfunktionale Durchgang nicht nur die prinzipielle Trennung von

äußerem und inneren Raum auf, sondern verbindet durch die Häufung der Gegenstände die Vergangenheit des Kollektivs mit jener der Familie. Der Raum steht den Einbrüchen der Außenwelt schutzlos gegenüber, wodurch die Unhaltbarkeit eines Familienlebens, das die gesellschaftlichen Hierarchien und den Schein einer geordneten bürgerlichen Welt bewahren will, bezeugt wird. Die „familiäre Dysfunktionalität“¹⁰ wird von dieser falsch genutzten Räumlichkeit gleichzeitig produziert und entlarvt.

Ein vergleichbarer Funktionsverlust prägt jenen Durchgang in der Düsseldorfer Wohnung von Isolde Döhring, auf dessen einstige Bestimmung lediglich die überlieferte Bezeichnung „*pièce de dégager*“ (43) hinweist: Die Einrichtung dieses transitorischen Raums ähnelt der Möblierung des Vorraums am Teréz-Ring; auch dieser innere Flur sticht durch das eklektische Zusammentreffen eines riesigen barocken Kronleuchters und eines chinesischen Teppichs von der sonst aus „kahlen Räumen“ (42) bestehenden, transparenten Wohnung ab.

Eine vergleichbare Ambivalenz prägt die Wohnung in der Pozsonyi-Straße, in der Frau Szemző und Gyöngyvér Mózes leben: Die Einrichtung der beiden benachbarten Räumlichkeiten, des Entrées und des Vorraums, stehen während der Handlung in den 1960er Jahren im Kontrast zueinander. Das Entrée erscheint, ähnlich der Wohnung der Lehrs und Isolde Döhring, als Sammelsurium der geretteten Gegenstände aus der Familienvilla auf dem Orbán-Berg, während der Vorraum eine entleerte Räumlichkeit ist, in der die Plünderung der Pfeilkreuzler durch die fehlenden Möbelstücke, die vom Architekten Alajos Madzar entworfen wurden, bezeugt wird. Die Überfüllung des Entrées – wie jene der Durchgänge in den oben erwähnten Fällen – nimmt dem Raum seine grundlegende Funktion, zumal die dichte Aufstellung der unförmigen Möbelstücke in dieser engen Räumlichkeit gerade ihre Durchquerung erschwert:

Die Entrées der Budapester Wohnungen sind mit wenigen Ausnahmen formlos und mickrig. Offenbar sind die ungarischen Architekten der Meinung, dass es egal ist, wohin und wie man eintritt. Dieses Entrée war mit Möbeln vollgestopft, die zu den Maßen und Proportionen [der Räumlichkeit] nicht passten. Man konnte nur gerade zwischen ihnen durchschlüpfen, und jetzt warfen diese Möbel auch noch chaotische Schatten. Als stünde hier alles nur provisorisch, obwohl sich seit zehn Jahren nichts [verändert hatte]. (398)

Das gemeinsame Merkmal der überfüllten Durchgänge dieser Wohnungen besteht darin, dass sie blinde Flecken in den mit den Wohnungen verbundenen architektonischen Utopien und Theorien sind. Die privaten Räume erhalten ihre Sauberkeit und Transparenz entweder durch den Puritanismus eines Alajos Madzar, wie an der Pozsonyi-Straße, oder durch den Klassizismus eines Samu Demén, wie am Teréz-Ring, oder eben durch die Kriegszerstörungen und die Mode der

„moderne[n] Kahlheit“ (43) in der Wohnung von Isolde Döhring. Darüber hinaus erweisen sich die Türen als verbindendes Element: In diesen Wohnungen, die auf unterschiedlichen Zeitebenen des Romans geschildert werden, stehen die Türen stets offen, was die Vorstellung von einem einheitlichen, durchschaubaren Raum verstärkt. Das überfüllte Entrée sowie die inneren Fluren mit den angehäuften Gegenständen aus der Vergangenheit stehen im scharfen Kontrast zu den Strukturen der sie beherbergenden, entleerten Wohnungen.

Das Entrée befindet sich innerhalb der Wohnung und gleichzeitig eröffnet es den Weg zum Ausgang, aber durch die Präsenz der angesammelten Gegenstände zerstört es auch die klare Raumstruktur des 20. Jahrhunderts. Ein solcher Durchgang vermag es, in das transparente Raumgefüge der Wohnung jene Besonderheiten der Interieurs des 19. Jahrhunderts insgeheim zurückzuholen, von denen Walter Benjamin in seinem *Passagenwerk* treffend Folgendes anmerkte: „In ihnen [den Innenräumen] leben war ein dichtes sich eingewebt, sich eingesponnen haben in ein Spinnennetz, in dem das Weltgeschehen verstreut, wie ausgesogene Insektenleiber herumhängt. Von dieser Höhle will man sich nicht trennen.“¹¹ In einem höhlenartigen, geschlossenen Raum reißen sich die in einem Interieur verdichteten Gegenstände von ihren temporalen Schranken los und beginnen, als Spuren zu funktionieren, die die persönliche und geschichtliche Vergangenheit in sich bergen. Die sorgfältige Einrichtung des privaten Raums als „Futteral“ und „Gehäuse“ des Menschen beschwört die Heimlichkeit, das Gefühl des ursprünglichen Wohnens im Mutterleib herauf; sie dient nicht nur als Stimulus für den Eindruck der Vertrautheit und Sicherheit, sondern bewahrt auch das Gedächtnis und die Spuren der ihn bewohnenden Menschen.¹² Doch Frau Szemzó verzichtet darauf, die Möbelstücke anzuordnen, wodurch sie, gemeinsam mit diesen Einrichtungsgegenständen, in einer transitorischen, „provisorischen“ Position verharrt: Sie hebt zwar die für sie bedeutsamen Gegenstände auf, doch sie vermag nicht, diese gemäß ihrer Bestimmung zu nutzen; somit kann sie die Wohnung nicht als eine vertraute Umgebung wahrnehmen.

Wie oben bereits kurz erwähnt, stellt das Entrée eine zwischen der Außenwelt und dem privaten Raum vermittelnde Räumlichkeit dar, deren literarische Bedeutungen von Mihail Bachtin eingehend analysiert wurden. Für Bachtin seien die Schwelle und die damit verbundenen transitorischen Räume (wie das Entrée, der Flur und das Treppenhaus) motivische Chronotopoi, metaphorische und symbolische Elemente, die ein „Moment des Wendepunkts im Leben, der Krise, der das Leben verändernden Entscheidung“¹³ signalisieren. Neben ihrem Übergangsscharakter zeichnet sie auch eine spezifische Behandlung der Zeit aus: Sie sind mit dem Momenthaften jenseits der biografischen Zeit verbunden, das wegen seiner Signifikanz innerhalb der Handlung extrem verdichtet ist. Diese Schauplätze, die in Dostojewskis Prosa immer wiederkehren,¹⁴ stellen literarische Motive dar, die

auf die innere Krise der Figuren, die diese Räume passieren oder vor ihnen stoßen, sowie auf die Möglichkeit eines Wandels hinweisen.

In den *Parallelgeschichten* erlangen die Durchgänge eine besondere Akzentuierung in der Schilderung der Wohnräume durch die Tatsache, dass sie sich der Gestaltung der Gesamtwohnung nicht fügen, weil sie die Erinnerung an eine frühere Einrichtung konservieren, wodurch sie den Charakter einer Spur und einen geschichtlichen Bezug erhalten. Die während des Holocaust deportierte und ihre Familienmitglieder verloren habende Frau Szemzö konserviert ihre alten Möbelstücke und herumliegenden Handschuhe in ihrem Übergangszustand im Entrée. Sie wird nicht nur mit der Aufgabe der Systematisierung, sondern auch mit der Unübersichtlichkeit ihrer eigenen Erinnerungen konfrontiert: Der Durchgangsraum als potenzieller Schauplatz des Fortkommens lässt sich somit als eine räumliche Metapher für die Unmöglichkeit der Aufarbeitung der Vergangenheit interpretieren. „In Wirklichkeit verhielt es sich so, dass in ihrem Kopf alles gleichzeitig vorhanden war und sie überhaupt nichts vergessen konnte. Auch wenn sie sich nicht erinnerte, denn absichtlich rief sie sich nichts ins Gedächtnis zurück. Sie führte das Vergessen künstlich herbei.“ (396f.) Die Frau hält sich selbst permanent „unter scharfer Kontrolle“ (397) und somit erlangen die Möbelstücke und die Handschuhe im Entrée eine Ablenkungsfunktion: „Anstelle realer Gegenstände erfand sie welche, beschäftigte damit ihre Erinnerung [...]“ (ebd.) Die Anordnung der Möbelstücke, die eigentlich eine heimelige Gestaltung der Wohnung fördern sollte, würde also gerade diesen Ersatz annullieren und eine Konfrontation mit den schrecklichen Erinnerungen aus der Vergangenheit aufzwingen. So schiebt Frau Szemzö die zu erledigende Aufgabe des Aufräumens auf einen nie eintretenden *Morgen* hinaus (398).

Das Unheimliche des transitorischen Raums

Auf den *Transitcharakter* des Hauses in der Pozsonyi-Straße machte bereits der Literaturwissenschaftler Róbert Smid aufmerksam, der den Funktionswandel der Ordination und der Wohnung im Zusammenhang mit der Umsiedlung der Möbel aus der Familienvilla in der Dobsinai-Straße, mit ihrer dichten Aufstellung im Entrée und mit ihrer fehlgeschlagenen Adaptierung für den Wohnraum untersuchte. Für Smid führt diese Reihe der Ereignisse zu jenem Augenblick, in dem die Psychoanalytikerin, die ihre Handschuhe zu sortieren versucht, im Entrée stoßen bleibt und in dem schließlich der bis dahin streng kontrollierte und versperrte Erinnerungsprozess in Gang gesetzt wird.¹⁵ Somit kann Smid jenen komplexen Zusammenhang zwischen dem Raum, den ihn füllenden Gegenständen und der wahrnehmenden Person beleuchten, die das persönliche Gedächtnis und die kollektive Geschichtlichkeit gleichzeitig prägen.

Indessen ist der Struktur der Wohnung auch in diesem Fall eine eigenartige Dysfunktionalität eigen: Alajos Madzar erhält 1938 den Auftrag, den schon ursprünglich falsch gebauten Raum zu einer psychoanalytischen Praxis umzgestalten, doch nachdem die somit erschaffene *simulierte* Struktur von den Pfeilkreuzlern zerstört wird (664f.), sieht sich Frau Szemzö nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gezwungen, die Wohnung wieder als privaten Raum in Anspruch zu nehmen. Die sich kontrastierenden Qualitäten von Heimeligkeit und Fremdheit begleiten die Nutzung der Wohnung, was gleichzeitig jenen Effekt hervorbringt, der mit dem Unheimlichen, mit dem abgewandelten Eindruck von Vertrautheit einhergeht.¹⁶ Die ursprüngliche Architektur ist ungeeignet, eine intime Umgebung für die psychoanalytische Arbeit zu sichern, und ihre klaustrophobisch wirkende Enge und die stickige Luft bewirken, dass Madzar seinen eigenen Körper als schwebenden wahrnimmt (669). Dies wird von der Spannung zwischen Außenwelt und Innenraum ausgelöst: Die Wohnungen im Haus „imitierten Offenheit [oder] sie verbargen ihre Geschlossenheit“ (670). Madzar versucht das Problem zu lösen, indem er auf eine entsprechende Vermittlung des Lichts von außen setzt und den Raum nach seiner „asketischen Utopie“ (660) von den überflüssigen Einrichtungsgegenständen bereinigt. Madzars Arbeit verläuft in Analogie zum psychoanalytischen Prozess: Madzar und Frau Szemzö „schienen die Aufgabe zu haben, Hand an wunde Punkte oder unglückliche Voraussetzungen anzulegen, um neue Möglichkeiten zu schaffen“ (665). Sowohl der Architekt als auch die Psychoanalytikerin sind bestrebt, eine innere Weite und Ordnung in den Strukturen des Interieurs und der Psyche entstehen zu lassen, indem sie die Außen- und Innenwelt in Einklang bringen. Der Architekt will den Raum aus dem Halbdunklen herausheben, um mithilfe des Lichts „den toten, skandalös schlecht proportionierten Flur [zum Leben zu erwecken]“¹⁷ (719) und jene falsche Struktur zu manipulieren, in der gleichsam „ein Echo der Baracken[architektur] des Ersten Weltkriegs [widerhallte]“ (669 – Hervorhebung A.K.). Indem Madzar die *unheimliche* Präsenz des Weltkriegs verhüllt, verleiht er jenen Räumlichkeiten eine Heimeligkeit, denen eine „[entsprechende] Abgeschlossenheit und Wärme“ fehlte und die „kein Gefühl von Geborgenheit“ (675) gewährten.

In ihrem Essay definiert die Literaturwissenschaftlerin Kornélia Faragó die Öffnung der Wohnungen nach außen hin als die Bedingung für die Heimeligkeit des privaten Raums und bezeichnet sie als „das Paradoxon der geschlossenen Weite“.¹⁸ Faragó zufolge gewährleisten die Türen und Fenster jene Möglichkeit zur freien Bewegung, zum Fortkommen, zum Hinausgehen und zur Rückkehr, durch die der private Raum intim werden kann. Auf eine derartige paradoxe Konstellation zielt auch der Entwurf von Madzar in der Wohnung ab, in der „[weder der] Architekt [noch die] Bauherren [...] das Verhältnis von Innen und Außen [...] aufeinander abgestimmt“ (ebd.) hatten. Doch Madzar kann mithilfe seines „Kunstgriff[s]“ (670) lediglich den Schein einer Harmonie erwecken; mit der

Zerstörung durch die Pfeilkreuzler geht diese imitierte Heimeligkeit endgültig verloren und die Figuren sehen sich gezwungen, in einem mehrfach geschädigten Raum leben zu müssen.¹⁹

Die Schauplätze, die die Außenwelt und die geschlossenen Räume verbinden, bergen die Möglichkeit in sich, das Fremde sichtbar zu machen. In seiner Untersuchung zu Schwellenerfahrungen spricht Bernhard Waldenfels vom Phänomen der Schwelle als einer spezifischen Form der Grenze, die zwischen dem Eigenen und dem Fremden entsteht und eine raumzeitliche Ausdehnung, eine vermittelnde Zone darstellt, die mit der Bewegungsform des Hinübergehens verbunden ist.²⁰

In der im Roman geschilderten Sommernacht durchquert Gyöngyvér den Vorraum in der Pozsonyi-Straße, um eine Bettdecke zu suchen, als sie plötzlich stockt und sich an den einzigen Gegenstand im Raum, nämlich an das Klavier, setzt „wie eine [Schlaf]wandlerin, der eine Vision vorschwebt“ (671). Hier, in diesem transitorischen Raum zwischen den anderen Räumlichkeiten der Wohnung werden die Spuren der gestalterischen Tätigkeit Madzars durch das Fehlen der Einrichtung, die aus Bahnschwellen im Individualdesign angefertigt wurde, und durch den immer noch spürbaren Geruch des Füllstoffs der Bahnschwellen angezeigt (674). Gerade durch dieses wesentliche Element wird jener Zustand des Raums, den er 1938 erlangte, für Gyöngyvér, die ihn ja nicht kennen konnte, im Sommer 1960 wahrnehmbar:

Die geschichtsgeschwängerte Stille der *fremden* Wohnung, des *fremden* Hauses, der *ganzen* fremden Stadt übermannte sie doch. In der warmen Frühsommernacht machte sich zwischen den verlassenen Dingen die *gespenstische*²¹ Seele der fehlenden Gegenstände bemerkbar. [...] Da war ihr Leben, mitsamt allen ihren Vorleben, mit der Erinnerung an ihre fröhteste Kindheit. Ein Leben, das sie zwischen *fremden Wänden*, *fremden Gerüchen*, *fremden Gegenständen* zubrachte, deren Geschichte sie nicht kennen konnte, oder genauer, die noch vorhandenen Zeichen hatten in ihren Augen keinen geschichtlichen Inhalt. (671f. – Hervorhebungen A.K.)

Die Stimmen aus jener Vergangenheit, die der Wohnung anhaftet, doch für Gyöngyvér fremd ist, vermischen sich mit den Details aus Gyöngyvér's persönlicher Vergangenheit, während der Vorraum zur fremden Sphäre wird. Die unterschiedlichsten Zustände des sich permanent wandelnden Raums verbinden sich innerhalb des wirbelnden Erlebnisses von Gyöngyvér, wodurch der Prozess, in dem der Raum einmal seine Heimeligkeit erlangt und sie dann wieder verliert, nachvollziehbar wird.²² Dieser bringt die Qualität des Unheimlichen hervor, indem der Raum gleichzeitig als fremd und vertraut fungiert. In Gyöngyvér verdichten sich die Stimmen aus den unterschiedlichen Vergangenheiten, als es ihr gelingt, das Fis zu singen: Neben den Geräuschen, die mit der Zerstörung durch

die Pfeilkreuzler 1944 einhergingen, werden die Ratschläge der Gesangslehrerin ebenso heraufbeschworen wie die Grausamkeiten der ehemaligen Ziehmutter. Der nackte Körper Gyöngyvér am Klavier dient als Resonanzraum: „Ich bin ein klingender Raum [...]. Ich bringe die Töne des Hasses mit, dachte sie triumphierend. Die lebendige Seele der vernichteten Gegenstände fand ihre Stimme in ihr.“ (977)

Die oszillierende Präsenz der verschiedenen Stimmen verstört und verrückt die Zeit- und Raumwahrnehmung der jungen Frau, die nicht sicher sein kann, welche Stimmen sie in der Tat wahrnimmt und welche nur durch ihre Gedanken hervorgebracht werden: „Wie jemand, der nicht entscheiden kann, wo in Raum und Zeit er unterwegs ist, was vorher, was nachher geschieht.“ (954)²³ Eben diese Verwirrung, diesen räumlichen und zeitlichen Orientierungsverlust definiert der Kunsttheoretiker und Philosoph Georges Didi-Huberman als eine mögliche Erfahrung des Unheimlichen, wobei er den Begriff der *Desorientierung* verwendet. Der dem Aufsatz von Freud aus dem Jahr 1919 entlehnte Ausdruck bezeichnet einen Zustand, bei dessen Erfahrung „wir nicht mehr genau wissen, was vor uns ist und was nicht, oder ob der Ort, auf den wir uns zubewegen, nicht bereits das ist, worin wir immer schon gefangen sind.“²⁴ In der Interpretation von Didi-Huberman sei das Unheimliche (im Französischen: die „beunruhigende Fremdheit“), bei dem das Subjekt seine Orientierungsfähigkeit verliert, in einem Umfeld zu erfahren,²⁵ das den ontologischen Kontrast des Außen und des Innen erzeuge. Auch Bernhard Waldenfels weist darauf hin, dass bei einem Schritt vom Eigenen hin zum Fremden unvermeidlich ein „Schwelleneffekt“ erzeugt werde, der eine Art Zögern und Beklemmung mit sich bringe. Diese Unsicherheit und innere Spannung entstehen dadurch, dass man vor der Konfrontation mit einem bisher unbekannten, fremden Objekt stehe.²⁶ Doch, so Didi-Huberman, könne die Desorientierung nicht nur als ein Defekt in der Wahrnehmung der Außenwelt ausgelegt werden, sondern auch als eine innere Wandlung des Subjekts, im Zuge derer das Subjekt sich von der Außenwelt absetze und seine innere Spaltung wahrnehme:

[U]nsere Desorientierung des Blicks impliziert hier gleichzeitig, vom anderen und von uns selbst losgerissen, in uns selbst zerrissen zu werden. In beiden Fällen verlieren wir dabei etwas, in beiden Fällen sind wir dabei von *Abwesenheit bedroht*. Doch paradoxe Weise beginnt sich diese offene Spaltung in uns – die in dem, was wir sehen, durch das entsteht, was uns anblickt – dann zu manifestieren, wenn die Desorientierung von einer verwischten, schwankenden Grenze herröhrt, von der Grenze zwischen der materiellen und der psychischen Realität zum Beispiel.²⁷

Der französische Philosoph definiert die Motive der Tür und des Tors in Literatur und bildender Kunst als Orte einer desorientierenden Ansicht, wo das dialektische Bild, das einen Zustand „zwischen einem Davor und einem Darin“²⁸ fixiert,

entstehen kann. Derartige räumliche Elemente vermögen es, durch die Setzung der Möglichkeit eines Zugangs gerade den Zustand einer ewigen und unüberwindlichen Distanz zu erzeugen, d.h. sie bieten die potentielle Durchquerung an, während sie doch ihre Verwirklichung auf immer aufheben.²⁹ Die offene Tür oder ihr Bild steht als Schwelle vor dem Subjekt, was den Eindruck eines drohenden, angsteinflößenden Element erweckt, doch gleichzeitig behauptet sie die in sich vorhandene Potenz.

In meiner Auslegung kann der Durchgang in der Wohnung in der Pozsonyi-Straße als schwellenartig definiert werden, da er Merkmale des dialektischen Bildes der Tür trägt. Diese offene Struktur, die im Dazwischen des Innen und des Außen fixiert ist, macht die fremden Stimmen der vertrauten Wohnung in einem transitorischen Zustand der Präsenz und des Verborgenseins wahrnehmbar, während sie auch die Erinnerungen aus Gyöngyvér persönliche Vergangenheit heraufbeschwört. Es ist auch kein Zufall, dass das Klavier genau an der Stelle steht, wo während der Umgestaltung der Wohnung der Architekt Madzar einen Paravent aufstellte, damit „[s]obald jemand die Praxis betrat, [...] er sicher sein können [musste], in dem zu hellen Raum [gegebenenfalls] einen Schutz zu finden“ (973f.). Gyöngyvér erlebt also die Fremdheit der Wohnung genau an dem Ort, wo die für das Sicherheitsgefühl zuständige Grenze auf künstliche Weise aufgestellt wurde. Die als Spuren fixierten vergangenen Ereignisse werden an diesem räumlichen Schnittpunkt wahrnehmbar, wodurch die Wohnung selbst als ein vertrauter und gleichzeitig fremder Raum erscheint. In der Schilderung dieses Prozesses verlangsamt sich der Rhythmus der Erzählung und er wird auch, wie dies Bachtin mit Blick auf den Chronotopos der Schwelle anmerkt, verdichtet. Gleichzeitig aber wählt der Erzähler eine zusätzliche Strategie: An unterschiedlichen Stellen des dreibändigen Romans werden die Raumwahrnehmung der jungen Frau am Klavier sowie ihre inneren Wandlungen parallel zu anderen narrativen Strängen widerkehrend dargestellt.³⁰

Das transitorische Raumelement, das in Didi-Hubermans Interpretation als dialektisches Bild mit Erkenntnispotential ausgelegt wird, lässt sich auf die erkenntnistheoretischen Notizen aus Walter Benjamins *Passagenwerk* zurückführen. Der deutsche Philosoph und Kulturtheoretiker sieht im dialektischen Bild eine Konstellation, die die Spannung entgegengesetzter Kräfte in einen Augenblick einfängt und die Vergangenheit in ihrem Zusammenhang mit Gegenwart und Zukunft lesbar,³¹ d.h. erkennbar macht: „Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild.“³² Didi-Huberman vergleicht dieses Moment mit dem Bild der Tür, die sowohl das Eintreten und das damit einhergehende Erkennen wie auch ihren Ausschluss in sich vereint. In den *Parallelgeschichten* selbst zeigt sich im Zuge des Hervorbrechens der vergangenen Stimmen des Gebäudes in der Zwischenposition des Durchgangs und seinem metaphorischen Bild jene Erkenntnis, die sich

in einem transitorischen oder Grenzzustand ergibt. Die Gegenwart der am Klavier sitzenden Gyöngyvér wird nämlich durch jene bislang unbekannte Geschichte des Gebäudes durchdrungen, die durch die Empfindungen einen Prozess des Erkennens und Deutens in Gang setzt: „[In diesem Augenblick] aber ahnte sie, dass es in der überwältigenden, weil unfasslichen Welt etwas gab, das sich jenseits des Gebrauchswerts der Gegenstände befand, jenseits ihrer Namen und ihres Daseins, jenseits der persönlichen Gefühle.“ (672) Somit lässt sich „[das Erleben des] Zusammenfinden[s] der verschiedensten Dinge“ (968) als eine spezifische Form der erwähnten Konstellation deuten, zumal es nicht nur Gyöngyvér’s Wahrnehmung verstört, sondern auch Erkenntnisprozesse mit Bezug auf ihre eigene Gegenwart und Kindheit generiert.³³ So wie diese Erkenntnis bei Benjamin eine „blitzhaft[e]“³⁴ ist, stellt sie sich auch als etwas Elementares, Unerwartetes und Augenblickliches ein: „Wie ein *Blitzschlag* durchleuchtete da eine elektrische Entladung [das] Hirn.“³⁵ (964 – Hervorhebung A.K.) Darüber hinaus spricht Benjamin in zahlreichen Notizen zum *Passagenwerk* das Bild der Schwelle an, die er, vom Begriff der Grenze scharf absetzend, als eine vermittelnde Zone definiert. Anhand der Verbalform des Wortes („schwellen“) wird somit das Substantiv mit den Bedeutungen des Übergangs, des „Auf und Nieder“, der Fluten verbunden und somit auf die räumlichen und zeitlichen Referenzen des Begriffs verwiesen.³⁶ Die Schwellen als räumliche Elemente finden sich auch in Wohnungen und in der Stadt,³⁷ und als solche sind sie wie die Passagen Träger vom Transitorischen und vom Übergangscharakter. Benjamin nähert sich außerdem auch den Übergangsritualen (*rites de passage*), die die Wandlungen und Wendungen des menschlichen Lebens wie Geburt, Erwachsenwerden und Tod begleiten, mithilfe der metaphorischen Bedeutung des Begriffs der Schwelle, wobei er den allmählichen Schwund dieser Rituale in der Moderne diagnostiziert.³⁸

Fazit

Die Durchgänge im Roman, die entweder dysfunktional sind oder Sammelsurien ähneln, erhalten eine Akzentuierung, indem sie von der einheitlichen Einrichtung der Wohnungen abstechen und somit die Qualitäten der Heimeligkeit, der Geborgenheit und der Sicherheit, die traditionell den privaten Räumen eigen sind, verstören und beschädigen. Die Gegenstände werden hier räumlich und zeitlich konzentriert, wobei sie durch das Erfahren- oder Gebrauchtwerden eine Aktualität für die Figuren erlangen, doch so, dass ihre geschichtliche Distanz aufrechterhalten bleibt. Die Durchgänge lassen sich gleichzeitig als räumliche Repräsentationen eines zwischen Vergangenheit und Gegenwart stockenden, transitorischen und ambivalenten Zustands deuten, in denen die für die Struktur des Textes wesentlichen Verbindungen zwischen den einzelnen Zeitebenen her-

gestellt werden. Als Zonen, die zwischen der Außenwelt und dem privaten Raum vermitteln, sind sie potentielle Schauplätze für den Einbruch des Fremden, sie erscheinen den kranken, traumatisierten Figuren als Hindernis, indem die Figuren hier stocken und die Orientierung in Zeit und Raum verlieren. Auch in weiteren Episoden der *Parallelgeschichten*, in denen halböffentliche und öffentliche Orte geschildert werden, lässt sich das romanpoetologisch wesentliche Element des transitorischen Raums festmachen: so die Einfahrt und das Treppenhaus des Gebäudes in der Dembinszky-Straße oder die Margaretheninsel als topografischer Zwischenraum.

Die Analyse von derartigen räumlichen Elementen im Roman, die Spuren der Vergangenheit tragen, kann eine Lesart fördern, die – neben den Interpretationen zur körperlichen Wahrnehmung der Figuren – Schnittstellen in der komplexen Raumstruktur des Texts aufzeigt und die Auseinandersetzung mit den Bewusstseinsformen der Figuren, die sich in diesen Räumen bewegen und sie wahrnehmen, verfeinert.

Übersetzt von Katalin Teller

Quellen

Primärliteratur

Nádas, Péter: *Parallelgeschichten*. Übers. v. Christina Viragh. Reinbek b.H.: Rowohlt 2012.

Fachliteratur

- Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskij's*. Übers. von Adelheid Schramm. München: Hanser 1971.
- Bacsó, Béla: (Olvasási kísérlet). In: Rácz, I. Péter (Hg.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek* című műveiről. Budapest: Kijárat 2007, 129–147.
- Bazsányi, Sándor – Wesselényi-Garay, Andor: „...olykor egyetlen műfogás...”. Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*. In: dies.: *Kettős vakolás. Terek – szövegeterek*. Pozsony: Kalligram 2013, 323–368.
- Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 194–199.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Binotto, Johannes: Tat/Ort: *Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich, Berlin: diaphanes²2013.
- Borsò, Vittoria: Transitorische Räume. In: Dünne, Jörg – Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin – Boston: de Gruyter 2015, 259–271.

- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes.* Übers. v. Markus Sedlaczek. München: Fink 1999.
- Faragó, Kornélia: A zárt tágasság paradoxona. In: uő: *Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai.* Újvidék: Forum 2005, 5–10.
- Forgách, András: Egy nyitány anatómiája. In: *Jelenkor* 2002/10, 1020–1033.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: ders.: *Studienausgabe.* Hg. v. Alexander Mitscherlich u.a. Bd. IV: *Psychologische Schriften.* Frankfurt a.M.: Fischer 1982.
- Jentsch, Ernst: Zur Psychologie des Unheimlichen [I]. In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 1906/22, 195–198.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993.
- Radics, Viktória: Hogyan van jelen a történelem és más szenvédések. *Jelenkor* 2015/7–8, 850–856.
- Sári, B. László: Egy anakronisztikus regény. In: Rácz, I. Péter (Hg.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről.* Budapest: Kijárat 2007, 263–270.
- Smid, Róbert: Az alaprajz tapasztalata. Miért lehetséges a Párhuzamos történetek diagrammatikus olvasata? In: Kalligram 2015/3, 45–53.
- Waldenfels, Bernhard: Fremdheitsschwellen. In: ders.: *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung.* Berlin: Suhrkamp 2005, 210–229.

Anmerkungen

- 1 Die in Klammern angegeben Seitenzahlen beziehen sich auf Nádas 2012. Wo notwendig, wird die deutsche Übersetzung des Romans in eckigen Klammern korrigiert.
- 2 Sári 2007, 268.
- 3 Bacsó 2007, 141.
- 4 Radics 2015, 852.
- 5 Vgl. den theoriegeschichtlichen Kontext in Borsò 2015.
- 6 Lotman 1977, 327–329.
- 7 Im Gegensatz zu der hier verwendeten Terminologie ('Entrée' für 'előszoba' und 'Vorraum' für 'hall') sind in der Romanübersetzung die Bezeichnungen der Räumlichkeiten nicht konsequent durchgehalten.
- 8 Forgách 2002, 1026.
- 9 Forgách 2002, 1026.
- 10 Forgách 2002, 1026.
- 11 Benjamin 1982, 286 [I 2, 6].
- 12 Benjamin 1982, 291–292 [I 4, 4].
- 13 Bachtin 2008, 186.
- 14 Vgl. die Analyse von Raskolnikows Traum: Bachtin 1971, 188–191.
- 15 Smid 2015, 47–48.
- 16 In diesem Kontext ist der Hinweis Freuds wichtig, die Etymologie des Wortes nicht nur im Zusammenhang mit Fremdheit und Vertrautheit zu deuten, sondern auch in seiner räumlichen Semantik, die auf das Wort ‚Heim‘ verweist; Freud 1982, 245–250, vgl. dazu auch Binotto 2013, 19–54.
- 17 In eckigen Klammern wird die Romanübersetzung ergänzend korrigiert.
- 18 Faragó 2005, 5.
- 19 Bazsányi – Wesselényi-Garay 2013, 344.
- 20 Waldenfels 2015, 216–218. o.
- 21 Im Ungarischen sind 'gespenstisch' (kísértő) und 'unheimlich' (kísérteties) eng verwandt.

- 22 In diesem Kontext ist die Zielsetzung von Madzar, der die Umgestaltung des Raums in Angriff nimmt, bemerkenswert: „Die unmittelbaren Lichter dämpfen, aber die Außenwelt in keinem Fall ausschließen, sie vielmehr hereinholen, den Rhythmus der dauernden Veränderung vermitteln.“ (718 – Hervorhebung A.K.)
- 23 Anzumerken ist jedoch, dass sich dieser Satz mit dem unbestimmten Subjekt („man“) nicht nur auf die am Klavier sitzende Gyöngyvér, sondern auch auf eine andere Figur, Kristóf, der genau zum gleichen Zeitpunkt von der Margaretheninsel über die Árpád-Brücke nach Hause unterwegs ist, beziehen lässt.
- 24 Didi-Huberman 1999, 223.
- 25 In seiner vor Freuds Aufsatz entstandenen Studie deutet Ernst Jentsch das Unheimliche als ein psychologisches Phänomen, das v.a. durch die Verunsicherung entsteht, die der intellektuellen Unsicherheit des Menschen entspringt, d.h. als Orientierungsverlust auszulegen sei; vgl. Jentsch 1906.
- 26 Waldenfels 2015, 214f.
- 27 Didi-Huberman 1999, 223.
- 28 Didi-Huberman 1999, 226.
- 29 Didi-Huberman 1999, 233f.
- 30 So in den Kapiteln *Eine brandneue Zivilisation* und *American Dream* des Zweiten Buchs sowie im Kapitel *Anus mundi* des Dritten Buchs.
- 31 Benjamin 1982, 577f. [N 3, 1].
- 32 Benjamin 1982, 595 [N 10 a, 3].
- 33 Vgl. z.B. „So weit war also das Médilein mit seinen tückischen skandierten Worten [in] ihr vorgedrungen, sie war überrascht von dieser Entdeckung.“ (955) Später erkennt Gyöngyvér in der Gesangslehrerin Médi Huber ihre eigene Ziehmutter: „Aus den Tiefen dieser Nacht schien die Erkenntnis zu kommen, dass ihre erste Ziehmutter, [...] diese überlebensgroße Frau in ihrem früheren Leben das Médilein gewesen war. [...] Die haben sich ineinander verwandelt, die wird sie nicht mehr los.“ (962)
- 34 Benjamin 1982, 570 [N 1, 1].
- 35 Der Satz kann wegen des oben bereits erwähnten narrativen Verfahrens sowohl auf Gyöngyvér als auch auf Kristóf bezogen werden.
- 36 Benjamin 1982, 617f. [O 2 a, 1].
- 37 Benjamin 1991, 196.
- 38 Benjamin 1982, 617f. [O 2 a, 1].

