

*Eszter Propsz (Szeged)*

**„Was sagst du? Ist dieses Haus ein schöner  
Volksbarockbau?“**

**Zur Konstruktion der narrativen Identität in István Elmers  
„Volksbarock“**

Die folgenden Untersuchungen setzen sich zum Ziel, die Identitätsfindung eines jungen Mannes ungarndeutscher Abstammung im Rekurs auf das Ricoeur'sche Konzept der narrativen Identität<sup>1</sup> zu identifizieren. Der junge Mann, der als Erzählfigur seine Identität von der Identität, d.h. Konsistenz des Handlungsplots her bezieht, ist Aladar Bischof aus István Elmers „Volksbarock“<sup>2</sup>.

Der Handlungsplot lässt sich soweit mühelos rekonstruieren, dass Aladar Bischof, der seit einiger Zeit getrennt von seiner Frau lebt, das Pfarrhaus kauft, das seine Ahnen erbaut haben, in der Absicht, dort mit der Frau eine funktionsfähige Familie zu gründen. Die Motive von Aladar müssen aber an einer Unmenge von Geschichtsfragmenten ausgearbeitet werden, die Aladar über sich und über seine Ahnen entwirft und die in einer zeitlichen, räumlichen und perspektivischen Unordnung vermittelt werden. Eine Ordnung in die narrative Unordnung bringt

---

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul: *Le soi et l'identité narrative*. In: Ders. *Soi-même comme un autre*. Paris 1990, S. 167-198; Ricoeur, Paul: *L'identité narrative*. In: *Revue des Sciences Humaines* 221 (1991), S. 35-47.

<sup>2</sup> Der Roman, 1987 in ungarischer Sprache geschrieben (Elmer, István: *Parasztbarokk*. Budapest 1991), wird konventionell nicht der ungarndeutschen Gegenwartsliteratur zugeordnet. In unseren Augen lässt er jedoch die gängigen Zuordnungskategorien dieser Literatur als überprüfungsbedürftig erscheinen. Die identitätskonstruierenden Strategien des Werkes operieren mit Inhalten eines ungarndeutschen Gedächtnisses und legen ein Identitätskonstrukt vor, das psychologisch weitaus authentischer ist als das vieler ungarndeutscher Werke, die vor 1989 den Weg einer vorgeschriebenen Identitätskonstruktion gehen mussten oder die die Last dieser Fremdbestimmtheit bis heute nicht ablegen konnten. István Elmer ist 1952 geboren, hat Heilpädagogik studiert, ist seit 1990 bei der katholischen Wochenschrift „Új Ember“ tätig. Literarische Werke publiziert er seit Anfang der 1980er Jahre. Seine weiteren Werke sind: „Ferenc József keserűvíz“ (Roman) 1989; „Strázsahegy“ (Roman) 1994; „A helyzet metszete“ (Roman) 1999; „A faljárom“ (Erzählungen) 2000.

für uns der Ansatz der narrativen Psychologie<sup>3</sup>, nach dem sich der Mensch seine Identität durch Geschichten erwirbt bzw. erschafft. Auf dieser Grundlage soll im Folgenden die Kohärenz des Handlungsplots gestiftet werden.<sup>4</sup>

Bis zu seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr weicht Aladar Bischof der Verantwortung, „Wir müssen doch erfahren, wer wir sind“ (S. 13), aus. Die Erklärung seines Gymnasiallehrers, warum er nicht zum Studium zugelassen wurde, hört er sich uninteressiert an: „Hast du noch nie daran gedacht, dass du selbst ein Schwabe bist?“ [...] „Ich? – er zuckte mit den Schultern. – Wieso wäre ich ein Schwabe?““ (S. 113). Der Beamte, der ihn anfährt, „Aladar Bischof? Was für ein Name ist das?“ [...] „Sie sind doch gar kein Ungar, mit diesem Namen, gar kein Ungar! Die uns Wohlgesinnten haben sich schon längst einen anständigen ungarischen Namen zugelegt!“ (S. 12), bringt ihn nicht aus dem Phlegma, „er sagte, dass er keine Zeit habe, eine gemeinsame Plattform zu finden, und keinesfalls im Kartoffelgemüse das Lorbeerblatt fehlen dürfe und ging“ (S. 13). Die Kinderlosigkeit, weswegen ihn seine Frau verlässt, erfährt er als „eine kultivierte Form des Selbstmordes“ (S. 134): „Ich werde dich verlassen, wenn du kein Kind willst, werde ich dich verlassen! [...] Sag mir aber doch, Aladar, warum willst du nicht weiter leben?“ „Weil ich es halt nicht will.““ (S. 160) Die Wiederbeerdigung seines Vaters<sup>5</sup> „fällt“ aber auf den ‚Identitätsabstinenten‘ als „eine Geschichte“ (S. 13). Sie wird zu einem ‚sinnbildenden Ereignis‘, das Aladar zum Neukonstruieren seines Wissens über sich selbst veranlasst.

An seinen verstorbenen Vater erinnert er sich kaum. Er war erst vier Jahre alt, als dieser mit fünfunddreißig Jahren an den Folgen der Internierung starb. Zur Wiederbeerdigung fährt er mit dem Bruder seines Vaters in das Dorf seiner Ahnen bei Frankenstadt. Der Onkel hat 1956, als er Ungarn verlassen hat, nichts Wichtigeres zu tun gehabt, als seinen magyarisierten Namen abzulegen und den ursprünglichen deutschen wieder anzunehmen. In Kanada beginnt er „eine Familienforschung, schreibt Briefe in die weite Welt, kontaktiert Wiener Archive und Redakteure ungarischer geschichtswissenschaftlicher Zeitschriften, vielleicht kann jemand helfen,

<sup>3</sup> Unsere Analyse baut hauptsächlich auf: Berne, Eric: *What Do You Say After Say Hello?* New York 1972; Gergen, Kenneth J. u. Gergen, Mary: *Narrative and the Self as Relationship*. In: *Advances in Experimental Social Psychology*. Hg. von Berkowitz, L. California 1988, S. 16-56; MacAdams, Dan P.: *Power, Intimacy and the Life Story*. New York 1988; Pataki, Ferenc: *Élettörténet és identitás [Lebensgeschichte und Identität]*. Budapest 2001.

<sup>4</sup> Da das Bezugssystem der Geschichtsfragmente semantisch zu begründen ist, bedient sich unsere Argumentation zahlreicher textueller Einheiten. Auch ein Teil der Begrifflichkeit unserer Reflexion wurde am Text entwickelt. Das Werk liegt bisher in keiner deutschen Übersetzung vor, deshalb werden die Textstellen, die unserer Argumentation unterlegt werden sollen, in einer Rohübersetzung (mit den bibliographischen Angaben der ungarischen Originalausgabe) präsentiert.

<sup>5</sup> Der Friedhof, in dem der Vater ruht, wird aufgelöst, die Umbettung erlebt Aladar als die eigentliche Beerdigung seines Vaters.

mit Daten, damit er endlich [...] die Vergangenheit seiner Familie mit technischer Genauigkeit erzeichnet“ (S. 158). Jetzt auf der Fahrt fotografiert er alle Schauplätze seiner Jugend: „Du wirst mir, zum Teufel, nicht entgleiten – murmelte er und klickte emsig.“ (S. 32) Über diese reduktive, da stabilisierende ‚Identitätssucht‘ seines Onkels denkt Aladar: „Wir haben uns mit einer Menge von Symbolen umhängt.“ (S. 35) Aus dem Foto beim Grab, aus dem vom Onkel konstruierten Plot tritt er aus: „mich bitte nicht“ (S. 44), und konstruiert seinerseits, um die Wiederbeerdigung verarbeiten zu können, den Plot der Einweihung:

Auch du bist sicher mal in der Nacht allein geblieben, wach, als alle anderen schon geschlafen haben. Dann weißt du, wie es ist: Du hast ein wenig Angst, dass dir die Lebendigen den Tod zeigen, bewegungslos, mit langgewordenen Gesichtern im Bett, zugleich aber bist du glücklich [...] da du in etwas eingeweiht worden bist [...] (S. 41),

sagt er zu seinem Vater, als er dessen Urne in der Hand hält.

Das erlaubt uns, das ‚Spiel‘, in dem Aladars Identitätsbildung verläuft, und das wir wegen seiner reflektierten Fiktionalität und weltbildenden Funktion<sup>6</sup> bzw. seiner Festlegbarkeit als Ereignis zuliebe ‚Spiel‘ nennen werden, als ‚Einweihung‘ zu interpretieren: Aladar will in einem plötzlichen, auch sich selbst nicht erklärten Einfall das Pfarrhaus des durch die Bischofs gegründeten Kirchdorfes kaufen, und während er sich das Gebäude anschaut, stellt er sich vor, dass er mit seinem Großvater vom Turm der Franziskanerkirche in Frankenstadt springt und im Sprung die Geschichte seiner Familie von der Besiedelung der deutschstämmigen Ahnen an erlebt. Das ‚Spiel‘ sollte wohl eine Einweihung ersetzen, die nicht stattgefunden hat, das vor gut zehn Jahren vom Großvater angeregte Gespräch zwischen Großvater und Enkel, zu dem jener aber nicht mehr kommen konnte, da er am gleichen Tag starb.

Die ‚Einweihung‘ spielt sich im Produzieren und Rezipieren von Geschichten ab. Aladar baut seine Geschichten über sich und die Seinen nicht auf Belegbares. Den Brief des Wiener Staatsarchivs, der nicht seinem Onkel, sondern versehentlich ihm zugestellt wird, legt er weg. Ihn, den Kunsthistoriker, der sich seit langem mit einer Studie über den Übergang von Romanik zur Gotik abmüht, beschäftigen nicht die „Äußerlichkeiten“ (S. 9), sondern „was sich in den Köpfen abgespielt hat“ (S. 9). In den Geschichten über sich selbst erarbeitet er sein persönliches Verhältnis zu den Geschichten seiner Ahnen, wobei er so tut, als ob er diese Geschichten fertig bekommen hätte. Das ‚Spiel‘ gewinnt seine Legitimation als ‚Einweihung‘ aus seiner Ansicht, dass „wir uns die Vergangenheit nicht vorstellen können, höchstens unsere Vorstellungen über die Vergangenheit“ (S. 9). Im ‚Spiel‘ wird Aladar Bischof als Kofabulant in die kollektive Identität der Bischofs ‚eingeweiht‘.

<sup>6</sup> „er würde sein siebenarmiges Leben erzählen, alles, was ihm passiert ist: oder hätte passieren können.“ (S. 122)

Das Rezipieren der Geschichten dieser kollektiven Identität eröffnet Aladar den Raum der Identifikation, also der Identitätsbildung. Die Regeln des ‚Spiels‘ sind auf die Identifikation zugespielt. Die legt die Großvater-Imago fest:

Großpapa – Aladar zupfte am Strumpf seines Großvaters –, ich denke, ich liege dort auf dem Bett!

Ja, so seid ihr liederlichen Jugendlichen – wies der Alte seinen Enkel zurecht –, ihr denkt gleich an Projektionstests, an Lösungen, an die neuesten Ergebnisse moderner Wissenschaften. Blödsinn! Denk nicht, dass ich dich deshalb hergerufen habe. Und dann darf ich dich als verstockten Intellektuellen darauf aufmerksam machen, dass ich weder in expliziter noch in impliziter Form mit einem Herrn namens Mephisto zu identifizieren bin. [...] Willst du wissen, warum ich dich hergerufen habe? Damit du hier bist, nur damit du hier bist. (S. 62)

Das ‚Spiel‘ vermeint also die End-Gültigkeit von Sinnzuweisungen, die auf einer gemeinsamen Konvention beruhen und Identitäten in dieser stabilisierten Repräsentation festhalten zu können glauben. Der Zweck des ‚Spiels‘ ist eine private Sinn- und Identitätsbildung, die diesen Horizont durch persönliches Erleben und Rezipieren durchbricht.

In dem Falle von Aladar besteht die Schwierigkeit nicht darin, die Täuschung der Identifikation als solche abzuarbeiten, um über das Erworbene realitätsgerecht zu verfügen: Er war schon immer „Teilnehmer und Beobachter zugleich“ (S. 27), und wie gezeigt wurde („Wir haben uns [...] Symbole umhängt“ S. 35), sind ihm beruhigend stabil ausgebildete Signifikante zuwider.<sup>7</sup> Problematisch ist für Aladar die Identifikation als Gefühlsbindung. Seine stark ausgeprägte Reflexivität versagt als Übertragungs-Gegenübertragungs-Kontrolle, wenn er anfangs seine Gefühle, die sich in der Identifikation bemerkbar machen, abwehren möchte. Der Großvater-Imago schreibt er einmal eine Kommunikationsrolle zu, die u.a. auch die oben zitierte ‚Spielbeschreibung‘ widerlegt:

Ich hasse die Sentimentalität, das leere Posieren, die großartige Heldenhaftigkeit! – Aladar geriet in Wut. [...]

Du hasst es?! – lachte der Großvater. – Du bist ja doch selbst nichts anderes, als ein kleiner sentimentaler Affe. Hat dich gerührt, was du gesehen hast? [...] Oder bist du einfach feige? [...] Siehst du nicht, dass jede Epoche sentimental ist?

Wieso bist du so klug? So verdammt klug? [...] Was bist du? Die Verkörperung der Bergpredigt? Was willst du mir vorführen, in einer Parabel versinnbildlicht? Maria ist gestorben. Am zweiten Tag nach der Geburt. Zeig mir das nicht, Großvater! (S. 64-65)

<sup>7</sup> Hinsichtlich des Signifikant-Signifikat-Verhältnisses sind die Spielbedingungen wie die der Psychoanalyse, wenn man diese im Oszillieren zwischen Moderne und Postmoderne begreift.

Aladar lernt allmählich, seine Perspektive zu artikulieren:

Als ich Kind war [...], so erinnere ich mich, räumte meine Mutter das Haus oft auf. Am Abend wurde es kühl, aber die Türen und die Fenster waren geöffnet, die Möbel noch abgerückt, die Teppiche zusammengerollt, es roch nach Bohnerwachs, man durfte nicht auf den Boden treten. Ich sah zum Fenster hinein und mich überkam die Kälte: Ich war da und doch nicht da, ich wollte endlich in die Wärme, mir war es doch bange, da uns dann die schlechten Nachrichten erreichten. Solch eine Angst empfinde ich auch jetzt ... ich möchte alles und mir schaudert es vor allem. (S. 109)

In dieser Perspektive offenbart sich ein Verdrängungsmechanismus, der Aladar als ein Kind seiner Familie identifiziert. Seine ambivalente Emotionalität wird durch die ‚Bischof-Lebensdrehbücher‘ als soziales Konstrukt ausgewiesen.

In dem narrativen Identifikationsspiel stellt sich Aladar den vorgestellten Varianten seines Ich. Die Episoden der Lebensgeschichten seiner Vorfahren und die Episoden seiner Lebensgeschichte werden dabei vermengt, sogar verwischt. Eine Vermittlung zwischen den Episoden schaffen rekurrierende semantische Einheiten, die die episodischen Informationen ordnen, d.h. abfiltern, integrieren und kontextualisieren. Das sekundäre Ordnungsmuster, zu dem sich diese Einheiten fügen und das als kognitives Schema Verarbeiten, Rekonstruieren und Reflektieren des Episodischen ermöglicht, nennen wir ‚Lebensdrehbuch‘. In der semantischen Vermittlung zwischen den Episoden entsteht also ein ‚Dialog‘, in dem die Sinnbildung, d.h. Aladars Persönlichkeitsdeutung, verläuft. Durch diese Vermittlung, durch die Vermittlung der ‚Anderen‘ wird Aladars Ich re-konstruiert oder besser konfiguriert: Sein erzähltes Selbst schöpft aus den internalisierten Haltungen, Wertungen, Verhaltensdispositionen der ‚Bezugspersonen‘ und soll sich zugleich an diesen bewähren. Über den Prozess der Internalisierung konstituiert sich sein Verantwortungsgefühl, sein Gewissen. Das Bewusstwerden seiner sozialen Identität lässt Aladar zu dem werden, was er ist.

Die ‚Bischof-Lebensdrehbücher‘ lassen sich folgenderweise segmentieren: 1. Fortsehen als Ausbruchversuch aus der sozialen, geschichtlichen (mithin emotionalen) Eingebundenheit 2. Illusionsverlust 3. bewusste Entscheidung für das unerreichbare Ideal als Katalysator des Lebens. Als narratives Deutungsschema gibt es Aladar die Großvater-Imago an die Hand:

Ich beobachte dich schon seit langem, Aladar, seit langem. Ich habe gesehen, wie du Illusionen gesammelt hast. [...] Du bist wie ich beim Kastaniensammeln, wenn ich endlich in den Park darf: Ich stopfe meine Taschen mit den braunen Kugeln voll, meine Hand ist auch voll, aber ich sammle weiter, was zur Folge hat, dass mir die gesammelten braunen Kugeln entrollen. Ich greife nach ihnen, es entrollen mir neue. Es kostet immer mehr Anstrengung und ich gewinne nichts. Trotzdem höre ich nicht auf. [...] Na, hör zu! Ich sehe, du verstehst es nicht so leicht. Die Kastanien versinnbildlichen die Illusionen: Du sammelst sie, sie entrollen dir, aber du sammelst sie weiter. Warum? Die Illusion ist bloß ein Versüßungsmittel, wie der Sekt

im Trubel der Bälle, wie der Schnaps oder der Wein, [...] den mein Freund einfach nur Weltschmerzstillmittel nennt. Aber eins darfst du nicht vergessen, mein Kind: Illusionen kannst du erst haben, nachdem du sie verloren hast. (S. 59-60)

Für unsere Zwecke reicht es aus, das Wirken des Drehbuches an Lebensgeschichten zweier Bischof-Imagines zu veranschaulichen, an der des Kirchenbauers und an der des Pfarramtgründers.

Der Ansiedler Stefan Bischof hofft sein Fortkommen, reichen Ackerboden, zehn Jahre Steuerfreiheit zu finden, als er 1764 (nach den Ermittlungen des Wiener Staatsarchivs 1767), durch eine von Jammern laute, pestverseuchte Nacht in seiner Entscheidung endgültig bekräftigt, mit seiner schwangeren Frau auf der Donau bis zum von den Türken verödeten Ungarn hinunterrudert: „Komm, Maria, gehen wir hier weg [...] irgendwohin, wo man zumindest leben kann.“ (S. 57) (1)<sup>8</sup> Bei der Geburt des ersten Kindes, das sie mit der neuen Heimat verbinden sollte, verliert er seine Frau, dann bis auf eins alle Kinder aus seiner zweiten Ehe, und er muss auch noch die Flucht seiner Erstgeborenen aus dem Land, in dem ihre Mutter gestorben ist, erleben. (2) Er hadert mit Gott, dann aber entdeckt er, dass er „allein die Verfügungsgewalt über sein Leben hat“ (S. 76) und dass er „keine Angst mehr hat vor etwas“ (S. 76). Bei der Hochzeit seines nunmehr einzigen Sohnes geht er, da ihm Gott geholfen habe, „die zahlreichen Schläge zu ertragen“ (S. 78), die Verpflichtung ein, eine Kirche zu bauen, „so eine, die wir in Deutschland hinterlassen haben und in der sich Gott mit uns verträgt“ (S. 78). (3)

Sein Urenkel, der ebenfalls Stefan heißt und regelmäßiger Besucher des Bordells und des Kasinos in Frankenstadt ist, entscheidet sich bei seiner Hochzeit, den Kirchenbau, den eine Seuche unterbrochen hat, „zur Ehre Gottes“ (S. 91) zu beenden. Nicht weil er seine Seele retten will. Für Aladar ist er die Verkörperung der Weisheit des Buches der Weisheit<sup>9</sup>, so sieht er schon am Tage seiner Hochzeit, wie er seinen Ältesten im Ersten Weltkrieg verlieren wird, wie seine Tochter nach dem Zweiten Weltkrieg „in den Hungertod getrieben“ (S. 92) wird, er sieht die Desillusionierungen seiner Nachkommen voraus. (2) Er beendet den Kirchenbau und lässt ein Pfarrhaus bauen. (3) Am Tag vor dessen Einberufung nimmt er seinen Sohn ins Bordell mit. „Er hat sich so sehr weggesehnt, dass er daran beinahe wahnsinnig geworden ist.“ (S. 95) (1) Vergebens sucht er aber den Trost des Ertragenkönnens im Sekt und in der Bibel, die er wie die Hand der Prostituierten küsst, die ihm die Heilige Schrift ins Zimmer bringt. Die Irrationalität des Krieges

<sup>8</sup> Einer besseren Überschaubarkeit zuliebe nummerieren wir die Segmente des Drehbuches, die sich in ihrer angegebenen Reihenfolge auch wiederholen können, durch.

<sup>9</sup> Aladar zitiert (Buch der Weisheit 8,8): „Wenn aber jemand auch reiches Wissen begehrt, sie [die Weisheit] weiß das Vergangene und erschließt das Zukünftige. Sie versteht sich auf sprichwörtliche Redewendungen und Auflösung von Rätseln; Zeichen und Wunder erkennt sie im voraus, und was die Verhältnisse und Zeitläufe bringen werden.“ (S. 99-100)

und des Kriegstodes vermag keine Irrationalität ‚anderer Art‘ aufzulösen: Als er frühmorgens am Bett seines Sohnes und der Prostituierten aus der Bibel über den freien Willen vorliest, beginnt er zu weinen, und er verspürt Wärme, „keine Wärme, die das Herz erfüllt“ (S. 99), sondern die Wärme der Kugel, die das Leben des Sohnes auslöschen wird: „wie der Körper eines Mädchens, der sich auf dem Bettlaken reibt, es wälzt sich und wimmert vor Lust, wenn man es nicht sieht, denkt man, vor Schmerz, aber es ist angespannte Lust, so wimmerte die Kugel, schmerzbringend, in der Luft.“ (S. 99) Nach dem Tode seines Sohnes verspielt Stefan sein Hab und Gut. (2) Viele Jahre später, als er eine größere Summe in seiner Tasche findet und schon viel zu alt ist, um dafür im Bordell Illusionen zu kaufen, schafft er sich ein Grammophon an. Er lässt immer nur dasselbe Lied spielen, so dass auf der verbrauchten Platte nur Folgendes zu hören ist: „Leben muss man auch dann, wenn schon ... ssssssr, leben muss man auch dann, wenn schon ... ssssssr“ (S. 160). (3) Er stirbt beim Hören dieses Liedes.

Die dialogische Dimension der Identitätsbildung soll im Folgenden am semantischen Paradigma ‚Sentimentalität‘ – ‚Leben‘ – ‚Glauben‘ – ‚Spiel‘ veranschaulicht werden, in dem das Sem ‚Illusion‘ konstant gehalten wird. Die Textstellen, die die stete Neubeladung bzw. Neubewertung der Illusionssemantik, der zentralen Kategorie der ‚Bischof-Identität‘, illustrieren sollen<sup>10</sup>, werden in ihrer narrativen Abfolge präsentiert, um die Offenheit der Identitätsbildung zu betonen, die den Variationen der Vergangenheit ebenso einen Platz einräumt wie den Möglichkeiten der Zukunft.

Ich hasse die *Sentimentalität*, das leere Posieren, die großartige Heldenhaftigkeit! – Aladar geriet in *Wut*. [...]

Du hasst es?! – lachte der Großvater. – Du bist ja doch selbst nichts anderes als ein kleiner *sentimentaler Affe*. [...] Siehst du nicht, dass jede Epoche *sentimental* ist? (S. 64)

Aladar sprang neben [Johann in den Schützengraben E. P.] [...]

„... rette meine *Illusion* [...], diese Kleider kannst du nicht mitnehmen, aber meine *Illusion*, nimm sie mit! Du weißt, was mein Vater im Bordell zu Frankenstadt gesagt hat, mit der Bibel in der Hand: Am Anfang schuf der Herr den Menschen und übergab ihm seinem eignen Willen. Du kannst, wenn du *gewillt* bist, die Gebote halten, nur *Treue* braucht es, seinen Willen zu erfüllen. *Feuer* ist und *Wasser* vor dich hingeschüttet; was dir *gefällt*, danach streck deine Hände aus! Es liegen vor

<sup>10</sup> Die Kursivierung markiert die Rekurrenz des dominant gesetzten Sems ‚Illusion‘ und Elemente des sekundären semantischen Textbildungsverfahrens, d.h. die indirekte Weise des Bedeutungsaufbaus (Verhaltensweisen, Haltungen, Handlungen bzw. Reaktionen von Aladar sowie der Dialogpartner), die gemeinsam die jeweils homogene Bedeutungsebene ± [Illusion] zustande bringen.

dem Menschen *Tod und Leben*; was ihm gefällt, wird ihm gegeben werden.<sup>11</sup> Verstehst du? – fragte Johann leise – es liegen vor dem Menschen *Tod und Leben*. Was ihm gefällt, wird ihm gegeben werden. ... Und was wird uns gegeben, Aladar, sag mir, was wird uns gegeben? Du antwortest nicht, du drückst nur diese *schmutzige, stinkende Soldatenuniform an dich, drück mich an dich, Lieber*, hören wir uns diese *Melodie an, serbische Musik, serbische Volksmusik, süß [...]*. Was uns gegeben wird, ist allein die *Illusion!*“

„Warum mussten wir hierhin kommen, warum?“ – Aladar fing zu weinen an, er bemerkte die *Kugel ganz nah in der Luft*.

„Aber diese Station des Denkens haben wir schon hinter uns, lieber Aladar! [...] Dies ist nicht die Frage, Aladar! – Johann schüttelt den Kopf. Die *Illusion*, ob du sie retten kannst [...], nimm sie mit und bewahre sie und wenn dir das Wort, *Illusion*, nicht gefällt, wenn du in einer Zeit lebst, wo es die Leute anwidert [...], dann sag statt seiner: *Spiel, Spiel, Spiel* und es wird jemanden geben, der es versteht und dem du es mal ins Ohr flüstern kannst. [...] Die Frage ist nicht die, Aladar! Wo wir in der Welt zu Hause sind? Ich darf es sagen, ich sterbe: *Wo die Illusion mit uns bleibt.*“ (S. 102-104)

Ich bin ein *Ungläubiger*, bin ein *Ungläubiger*, ich kann mir *Gott nicht vorstellen*. [...] Johann ist gestorben, *vergebens wird um ihn gebetet*, Johann ist gestorben, ihm kann *keine Ölung, kein Sakrament mehr helfen*. (S. 109)

Ich saß im zuckelnden Bus [...] neben einer Bekannten. [...] Wissen Sie, Icuka, was hier *im Leben fehlt?*

Sie hat [...] an ein *Viertaktauto* gedacht, das in sechs Sekunden auf hundert Stundenkilometer beschleunigt, an eine *Kleinküchenmaschine*, an *Raffinessen*, mit denen die Kapitalisten *sexuelle Lüste* erwecken, an *DDTfreie Kartoffeln*, nur an das eine nicht.

Das *Spiel*, Icuka, das *Spiel fehlt in unserem Leben*, sagte ich. Der blaue Bus fuhr gerade an einem *Spielplatz* vorbei. Als ich das sah, *lachte* ich beinahe auf. Man wird mich noch zum Aussteigen auffordern und *in den Buddelkasten treiben*. [...] Hier hast du das *Spiel [...]*! (S. 122)

Aladars Ich wird als eine Reihe dialogischer Beziehungen, als pluralistisch und fragmentiert konstruiert: Das Konstruieren, mithin Bewerten von ‚Illusion‘ ist situativ und reaktiv. Aladars Identität ist eine temporalisierte, eine sich ständig ändernde, Aladar besteht aus Interpretaten gewisser Momente.

Die unterschiedlichen, diffusen oder gar einander widerstrebenden Identitätsmomente werden dadurch zu einem Kontinuum vermittelt, dass dem Rezipieren sowie dem Konfigurieren der temporalisierten Identität die semantisch-syntaktische Folie des Wassers (des Regens, des Flusses) unterlegt wird. Identität und Identitätskonfiguration erscheinen als fluid.

Die identitätskonstitutiven Ereignisse spielen sich im Regen ab: Es regnet, als Stefan Bischof mit seinem Floss in Ungarn landet; Johann geht mit seinem Vater

<sup>11</sup> Jesus Sirach 15, 14-17 Nachweis im Text.

vor seiner Einrückung in dem (und zugleich auch vor dem) strömenden Regen ins Bordell; es regnet, als Aladar von seiner Frau weggeht; es regnet, während er sich das Pfarrhaus anschaut usw. Der Regen „verwischt“ (S. 8) in Aladars Tasche den Brief, der über die Auflösung der Grabstätte seines Vaters berichtet, und manchmal spürt er verunsichert, „dass sich sein Leben verwischt“ (S. 91). Identitätskonstitutive Faktoren wie Politik und Geschichte haben einen „Hauptstrom“ (S. 47). Die Ahnen kommen auf dem Fluss in die neue Heimat, dieser bleibt auch den Nachkommen „bekannt“ (S. 118), er „lässt die Ahnen [weiterhin E. P.] schwimmen“ (S. 118). Die Imagines des ‚Spiels‘ „entgleiten feucht“ (S. 65) und „die Ideen entschwimmen den Zeitgenossen aus der Hand“ (S. 147); die Großvater-Imago spricht von „zerfließender Zeit“ (S. 78); es wird die „lässige Strömung der Ontogenese“ (S. 82) reflektiert.

Das Lied, das Aladar kurz vor der Wiederbeerdigung seines Vaters in einer Gaststätte hört, das ihn beeindruckt und das im ‚Spiel‘ mehrmals wiederkehrt, referiert die Absicht Aladars, des Kunsthistorikers, den Gesetzen „unserer Wandlungen in der Wandlung der Welt“ (S. 35) näher zu kommen: „Die Donau fließt ins Meer, / Tag und Nacht. / Welle lockt Welle, / keine wirst du wiedersehen. / Die Schwalbe kehrt im Frühling zurück / der Storch fliegt irgendwohin, / der aber nach Ungarn gegangen ist / kommt nie wieder zurück.“ (S. 21)

Im Wasser spiegelt sich das dynamische, die Wandelbarkeit inkludierende Beständigkeitsmodell, vor dessen Hintergrund Aladars Identität entworfen wird:

Das Hauptmotiv zieht sich durch die ganze Symphonie durch; mal auf dünner Flöte, mal auf leiser Geige, es taucht aber auf, nur ein bisschen, es kommt auf die Welle, und bevor es sich entfalten könnte, taucht es wieder unter, aber niemand glaubt mehr, dass es für immer verschwinden kann. [...] Auch wenn es nicht zu hören ist, ist es da, wie auf der Donau, beim Gütertransport: Die Welle taucht unter in die Tiefe, sie bleibt trotzdem eine Welle, und auf einmal zerbricht die Strömung von unten die Trägheit der Wasseroberfläche [...] und sie bildet die Welt nach ihrer Lust um. (S. 145)

Die narrative Operation konfiguriert Aladars Identität nach diesem syntaktischen Prinzip. Nach diesem Prinzip werden die Ereignisse, die Aladars Leben bestimmen, im Erzählfluss vermittelt.

Die feuchte, semantisch als ‚natürlich‘ und ‚lebendig‘ ausgewiesene Identitätsbildung soll sich oft an lebenswidrigen, äußeren, regulativen Identitätszuweisungen bewähren, die auf starren Begriffssystemen basieren und eine absolute Gültigkeit beanspruchen: „Peter Richter hatte eine Schädelform, die das Arierwinkelmaß in Verzweiflung gebogen hätte, nicht aber den Geist des Potsdamer Abkommens, ‚Zurück mit dir, Schwabe, nach Deutschland‘.“ (S. 81)

Stefan Bischof setzt sich 1891 gegen eine solche Identitätsfestlegung eher instinktiv zur Wehr: „Was wollt ihr? – fragte Stefan. Ich bin Bauer und verstehe nichts von Klügelei, [...] was wollt ihr mir einreden? [...] Ich schieße auf eure Fragebögen:

Wer sind sie, welcher Nationalität, welcher Konfession? [...] Von mir bekommt ihr keine Antwort." (S. 107) Als daraufhin einer in der Kneipe mit ihm nicht anstoßen will, „Ein Ungar stößt seit Oktober 1849 mit Bier nicht an" (S. 107), überlegt er, ob er seinen Großvater holen sollte, dessen Füße in Görgeys Heer erfroren sind, schüttet dann aber sein Bier traurig auf den Boden. Er „umhängt sich keine Zeichen, in ihm leuchten lebendige Zeichen, in ihm und aus ihm lebende Zeichen" (S. 107).

Sein Sohn Johann protestiert vergebens gegen die Identität, die ihm wie die Uniform angezogen wird:

Ihm wird ein Blumenstrauß in die Hand gedrückt. „Und benimm dich tapfer gegen den Serben, tapfer, wie es eines Ungarn würdig ist!" [...] Dann stimmt Johann ein Lied an, das 301. des Volksgesangbuches: Meine teure Heimat, / die du Helden wiegst, / auch im Blut sind die Großen dein ... [...] Johann schreit: „Rettet mich, rettet mich, befreit mich von diesen Kleidern, ich will nach Hause [...]" (S. 88)

Seine selbstdefinierte Identität, seine Illusionen rettet Aladar aus dem Schützengraben.

Ferdinand Bischof, Aladars Vater, opfert der Illusion, „die Prädestination der Ideologien auseinanderspannen können" (S. 134), das Leben.

Vater Ferdinand hob seine Arme in seitlicher Richtung, wie er das in den Turnstunden gelernt hat, von Türsäule bis Türsäule, in der Zimmertür des Universitätsprofessors, damit nahm er ungefähr die Gestalt Christi vor seinen umdrängenden Kommilitonen auf. [...] „Wollt ihr Professor Vitamin C<sup>12</sup> zum Fenster hinauswerfen, weil er zufälligerweise ...?" [...] Zu der zweiten Hangübung vom Vater Ferdinand kam es 1949, zwischen den Türsäulen des Pfarrhauses [...] produzierte er seinen Christushang [...]: „Wollen Sie diesen Menschen verschleppen, nur weil er Pfarrer ist?" [...] Die Janitscharen schlugen Vater Ferdinand in der Tür zusammen, sie schriean ihn an, „du Drecksschwabe, du nimmst den Pfarrer noch in Schutz!" [...] (S. 138) Bevor er in Ohnmacht fiel, tat [Vater Ferdinand E. P.] eine undenkbar großzügige Äußerung: „Du sollst daran glauben, Schatz, dass der Kampf einmal zu Ende ist!" (S. 158)

Im Spiel der Identifikation wird Aladars Phlegma (als ‚Identitätsscheu‘ entlarvt) ‚ins Schwimmen gebracht‘ und er wird ‚mit allen Wassern‘ der ‚Aushaltetechniken‘ (S. 150) der Bischofs ‚gewaschen‘. Das ‚Bischof-Lebensdrehbuch‘ erweist sich als ein generatives: In ihm werden Lebensleistungen weitergegeben, die sich selbst bestätigen und dem Dasein Sinn verleihen.

In dem vermittelnden Wasser nimmt immer eindeutiger eine maskuline, generative Kraft Gestalt an:

<sup>12</sup> Für den ungarischen Leser eindeutige Anspielung auf den Biochemiker Albert Szent-Györgyi (1893-1986), dem 1937 der Nobelpreis für die Erforschung der biologischen Oxidationsprozesse, mit besonderer Rücksicht auf die Rolle des Vitamins C in diesen Prozessen, verliehen worden ist.

Szörényi Levente riss seine spezielle, zwölfsaitige Gitarre an. Keine Frage, die Stimmung muss angefacht werden: „Denk nicht, oh, nicht, dass die Welt dir gehört [...] ...“

Das Hauptmotiv zieht sich durch die ganze Symphonie durch; mal auf dünner Flöte, mal auf leiser Geige, es taucht aber auf, nur ein bisschen, es kommt auf die Welle, und bevor es sich entfalten könnte, taucht es wieder unter, aber niemand glaubt mehr, dass es für immer verschwinden kann. Jeder spürt es – woher sollten auch die Bauern [...] die Struktur der klassischen Symphonie kennen? Auch wenn es nicht zu hören ist, ist es da [...]

Das Hauptmotiv ist zurückgekehrt! Es kehrt zurück: Jedes Instrument bereitet sich mit zitternder Erregung vor, langer, beinahe verzogener Orgasmus, immer noch nicht der, das Publikum in abwartender Haltung, im August 1898, zwischen muhenden Ochsen, zwischen tiefblau gefärbten Pflaumenbäumen, im August 1969, unter den Lampen der Freilichtbühne ...

Na endlich, da ist er! [...] Höret, die neue Welt! – Levente winselt ins Mikrofon: „Ich brauche dich so sehr, dich, dich, dich, oh dich so sehr, glaub mir! ...“ (S. 145-146)

Und Aladar Bischof zeigt sich bereit, die Aufgabe der Generativität zu erfüllen. Das ‚Spiel‘, das zu Ende kommt, hat eine transformierende Wirkung auf ihn ausgeübt. Zuletzt ‚schwimmt‘ der Tag vor ihm, an dem er von seiner Frau gegangen ist und das Gefühl „die Einsamkeit ist doch scheußlich“ (S. 159) beherrscht seine Gedanken. Die Geräusche des Grammophons, das Stefan Bischof vor seinem Tode nicht mehr ausschalten konnte, klingen zu ihm durch: „leben muss man auch dann, wenn schon ... ssssss“ (S. 160). Unmittelbar vor der Landung flüstert er vor sich hin: „Komm, Schatz, komm zu mir und bring mein Kind mit.“ (S. 161)

Aladar Bischof, der vor der Wiederbeerdigung mit einem Freund von seinem Fortsehen spricht: „In der letzten Zeit bin ich unfähig zu glauben, weder an Christus, noch an etwas anderes. Und deshalb fühle ich mich nicht so wohl. Mir geht es freilich nicht schlecht. Aber manchmal wäre es gut, abzuspringen, wegzulaufen, [...] es wäre gut, wegzugehen, irgendwohin, wo ich doch hier bin. Wohin? In diesem Alter?“ (S. 25) (1), der im ‚Spiel‘ mehrmals illusionslos, „mit kalter Seele, bewegungslos, wie kalte Asche dasteht“ (S. 152) (2), entscheidet sich nun für die Illusion, er will das Pfarrhaus kaufen (3).

Seine Frau erwartet eine Erklärung. Die rein emotionell getroffene Entscheidung von Aladar könnte als ein Bestandteil eines Narrativs verständlich werden: Aladar müsste der Frau seine neu gewonnene Identität in Form eines Narrativs antragen, d.h. die Ereignisse, die die Veränderungen in ihm bewirkt haben, narrativ gestalten und interpretieren. Über die ‚Erosion‘ seiner Persönlichkeitsstrukturen kann er aber nur in ‚erodierten‘ narrativen Strukturen berichten:

Ich kann nicht mehr klassisch Geschichten erzählen, darauf wartest du vergebens, schön raffiniert aufgebaut, mit dramaturgischen Einfällen; nein, nicht einmal das hier kann ich zu einer Geschichte runden, und wenn du es noch so sehr möchtest,

und wenn du auch nichts verstehst. [...] Und wenn ich erzähle, was geschieht, was geschehen ist, daraus hoffst du alles zu verstehen, du hoffst, es öffnet sich auf einmal ... aber wo!, was würde sich öffnen? [...] Ich habe meinen Vater berührt, ich habe ihn in der Hand gehalten, vom Pfarrhaus bis zum Friedhofshügel ... ich habe ihn in meiner Hand getragen, in einer kupferroten, blanken Urne, und dann ... wurde er mir weggenommen, ich wurde aufgefordert, ihn abzustellen ... Was nachher passiert ist, daran erinnere ich mich nicht ... Fragst du, heute? Und? Wenn es heute passiert ist? Soll ich mich an alles erinnern, was heute passiert ist? Nein, ich sage nichts mehr. Ich höre deine Schuhe klopfen und das macht mich glücklich. Du weißt doch, ich bin ein romantisches Gemüt, schickt es sich oder nicht, ich bin ein Romantiker, ein verschossener Romantiker ... (S. 5-6)

Eine Erklärung für Aladars Entscheidung ist in der Metaphorik des Wassers sowie in der Metaphorik des Barock zu finden, die, wie es auch aus dem bisher Gesagten hervorgeht, einen Einblick in die Konstruktionsregeln des Textes, also in die Konstruktion der narrativen Identität von Aladar gewähren und über diese Autoreflexivität eine interpretative Metaebene zustande bringen.

Wie es die Illusionsargumentation der einen Bischof-Imago veranschaulicht, ist Fluides, Veränderliches, Unbeständiges nur perspektivisch zum Beständigen zu integrieren:

Ich beobachte die Farben. Schau mal zu, welche siehst du dort, auf der Wasseroberfläche? Blau, Grün, Grau? Du kannst es nicht benennen, nicht wahr? Und wenn schon? In der nächsten Minute verwandelt es sich, und du hast falsch ausgesagt. [...] Gibt es eine Beständigkeit? Oder verwirklicht sich die Farbe nur, durch das Licht, wenn du sie betrachtest, sonst ist sie das unvorstellbare Nichts? ... Wer weiß, freilich ist es auch nicht wichtig. Wichtig ist, dass sie sich verwirklicht, wenn du auf sie blickst. Dann soll sie in dir die Vorstellung der Ewigkeit, der Beständigkeit wecken. [...] ich werde Pfarrer. [...] Wir werden uns seltener sehen, erinnere dich daran, was ich dir gesagt habe: Nichts können wir enträtseln, nichts, nichts, aber mit unserem Glauben können wir die gegenwärtige Wirklichkeit entdecken. (S. 108-109)

Die narrativen Bezüge sind perspektivisch. Allein die (aktuelle) Perspektive des Ich verleiht der narrativen Abbildung der identitätskonstitutiven Ereignisse, der narrativen Vermittlung zwischen heterogenen Identitätsmomenten Kohärenz und somit narrative Wahrheit, Gültigkeit.

Die interpretative Funktion ordnet die Metaphorik des Barock der Metaphorik des Wassers über. Die folgende Textstelle liefert eine thematische sowie formale Interpretation des Identifikations- und Erzählspiels:

Aus dem Gras wachsende, vornehme, aber leichte Marmorsäulen und Bögen [...]. Die größten Barockmeister haben die rigiden Säulen von der Schlange umschlingen lassen [...] mit der Umstrickung der Schlange haben sie die Materie zusammengehalten, der Schlangengang führt nach oben oder nach unten (ist es nicht egal?), die Richtung hat doch einen Weg, auch wenn der Mensch, der auf die Absolution hofft, zwei Wege sieht. Die Schlangenlinie, die zur Säule wird, ist der Weg der Verdammnis. Der Weg der im Menschen kriechenden Sünde, das Klopfen der Sandale der Mönche, die in Gottes Dasein wanken; die Popmusikfetzen aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre, der 1960er Jahre, die Pubertätsträume von Aladar, das Zittern seines Mundes, an altmodisch getönten Abenden und an schläfrigen Morgen im Quadrum. Die Schlangensäule ist ein Zweifelsschrei, in die Seele Johanns, Anna Marias, Nikolaus', Georgs, Mathias', Kaspars, Katherinas, Adams, in Serbien verstorbenen Johanns, aller Bischofs, deren Namen genau, mit deutscher Präzision auf sieben weißen Blättern zusammengeschrieben worden sind in Sindelfingen, im privaten Forschungsinstitut zur Erforschung des Deutschtums außerhalb der ethnischen Grenzen, in die Seele aller Bischofs gesteckt, altes, aber hoffnungsfarbenes, blumenduftendes, nach Nessel brennendes Hoffnungs-Zupflinnen. (S. 89-90)

Wie im Barock wird im ‚Spiel‘ versucht, von einer Überreflexivität zu einer Naivität zurückzukehren, den Rationalismus durch Sensualismus zu erlösen. Die Rückkehr, das artifizielle, ‚schlangenkluhe‘, barocke ‚Spiel‘, in dem die Erfahrung zur Einbildung und die Einbildung zur Erfahrung wird („das Sehen setzt die Einbildung voraus“ S. 58), ist selbst nur Ersatz, Illusion, Stimulans, doch etwas lebensnotwendig Baufestes. Die Semantik des Identifikationsspiels und die Komposition des Erzählspiels, die in narrativen Techniken wie ‚quoted monologue‘, ‚narrated monologue‘ und ‚psycho-narration‘<sup>13</sup> Referenzialität und Reflektivität des Erzählmodus verbindet, erfordern dabei wie vom Betrachter eines Barockkunstwerkes Zusammenschau, Vergleichen diverser Perspektiven und Aufdecken ihrer integrativen Ordnung.

Dass Aladar das Pfarrhaus kauft, lässt sich so deuten, dass er in diesem die integrative Ordnung der ‚Bischof-Perspektiven‘ findet, dass das Haus ihm Zukunfts- und Identitätsperspektive gibt.

Während er das Haus begeht, das auf und aus Hoffnungen und Zweifeln der Bischofs gebaut ist („Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich hier. Früher habe ich mich kaum mit familiären Angelegenheiten beschäftigt. Auch die Schwaben haben mich nicht interessiert.“ [S. 162]), baut er in sich seine Familie und dadurch auch die ungarndeutsche Kultur wieder auf.

<sup>13</sup> Die Begriffe benutzen wir im Sinne von Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrating Modes for Presenting Consciousness in Fiktion*. Princeton 1978.

Zur ‚Nutzung‘ des ‚Wassers‘ baut er das Haus ‚neu‘: Es wird zu seinem ‚Wasserbau‘<sup>14</sup>. Die Risse, die Aladar an der Wand entdeckt, fügen sich ins Paradigma der Bruchlinien, an denen entlang sich die ‚Bischof-Identitäten‘ gebildet haben:

„Risse an der Wand.“ – Aladar ließ seine Hand den Riss runterfahren [...]. Die Wandaderung und der Spiegel ...

„Das hat auch ein Statiker gesehen, es gefährdet die Sicherheit des Gebäudes nicht [...]“

Aladar dachte an etwas ganz anderes.

„Was haben sie gesagt, wann kommen sie zurück?“ – fragte er. [...] „Wer?“ –

„Meine Verwandten.“ – [...] „Sie haben nicht gesagt, dass sie zurückkommen würden.“ (S. 164)

Die Wellen der Donau, die Stefan und Maria heruntergerudert sind, haben die Zugehörigkeit der Familie Bischof zu Deutschland endgültig zerbrochen („der aber nach Ungarn gegangen ist / kommt nie wieder zurück“ [S. 21] vs. „wann kommen sie zurück?“ [S. 164]). Die Zugehörigkeit können nicht einmal die Nachkommen wieder herstellen, die freiwillig nach Deutschland zurückgekehrt sind: „Vali würde ihn am liebsten mit Tränen in den Augen anschreien: ‚Ich bin keine Fremde! Ich bin zu euch zurückgekehrt, ich bin wie ihr!‘ – Aber sie schwieg, da sie eine Fremde war.“ (S. 152) Dann hat sich der Spiegel gespalten, als Maria starb. „Mussten wir deshalb weggehen?“ (S. 65), denkt Stefan Bischof und schaut in den Spiegel, der seine irdische, körperliche Identität widerspiegelt: „Er schaute in den Spiegel, sein Gesicht rutschte entlang dem Haarriss auseinander, der oben in der linken Ecke losging und das Glas gespalten hat. Er hat den Spiegel nie ersetzt, damit der Riss ewig zu sehen ist.“ (S. 65) Diesen Spiegel beobachtet Aladar im Pfarrhaus. In der Seele des anderen Stefan Bischofs ist in der Nacht, in der er im Bordell eine Lebensbilanz aufstellt, „die Zeit zerbrochen“ (S. 95). Dann hat sich der Liegestuhl gespalten, in dem Vater Ferdinand, vom Internierungslager todkrank zurückgekehrt, seine letzten Monate versaß. Und „wie das Kalkgerüst eines Schneckenhauses“ (S. 142) spaltet sich Aladars Erzählgang, als er der Großvater-Imago die Unerzählbarkeit seiner Lebensgeschichte beklagt.

Die dynamische Statik, mit der dieses Haus also vielfältige Zustände und Erfahrungen integriert, ist dieselbe, mit der das ‚Gebäude Mensch‘ das tut:

Schau, meine Hände. [...] Was siehst du? [...] Die Linien haben sich zu meinem dreiundfünfzigsten Lebensjahr angesammelt, zerknittert. Spielen? Welche was sagt, ist davon abhängig, wie sie sich biegt, mit welcher anderen sie sich berührt, und daraus kann man das Leben erfinden? (S. 5)

<sup>14</sup> Der Aufstieg der Familie Bischof war den Wassermühlen zu verdanken, die der Ansiedler Stefan Bischof erträumt hat.

In diesem Haus gelangt Aladar nach dem ‚Spiel‘, das seine verdrängten Emotionen in ihrer sozialen Bestimmtheit gedeutet hat, im Gespräch mit dem Pfarrer zur Integration widerstrebender Tendenzen seiner Persönlichkeit:

„Wir dürfen unserem Denken die Wirkung unserer Emotionen nicht entziehen“ – antwortete der Pfarrer [...].

„Letztendlich – Aladar drehte sich beim Fenster um –, letztendlich denken wir dann stets über unsere Emotionen nach“. [...]

„Was wir in den Emotionen erleben, sollen wir im Denken sichtbar machen.“ (S. 163)

Dieses Haus ist der Ort, „wo die Illusion mit [Aladar E. P.] bleibt“ (S. 104). Es gehört zur Kirche, die die Ahnen „so groß und mächtig gebaut haben, dass sie auch dann nicht erbebt, wenn der Glaube in den Menschen wankt“ (S. 46). Deshalb wählt es Aladar als Zuhause für sich und für seine (vorläufig sich nur vorgestellte) Familie.

Zusammenfassend soll festgestellt werden, dass es Aladar in dem Narrativ, in dem er seine neu gewonnene Identität seiner Frau anbietet, gelingt, das Haus als Zukunftsperspektive zu artikulieren. Die Artikulation des Hauses als Identitätsperspektive, die Artikulation seiner Stellung in seiner Kultur und in der Geschichte, die Artikulation seines nun differenzierteren und integrierten Selbstverständnisses bleibt jedoch rissig. Es ist aber festzuhalten, dass das Narrativ seitens seiner Frau, die doch bauverständig ist, wohl dank und in der Perspektive der Generativität, trotzdem Unterstützung findet:

Das Pfarrhaus wird verkauft. [...] Ich kaufe es, auch wenn ich mich verschulde, kaufe ich es. Seine dicken Mauern halten noch hundert Jahre aus, und wenn es das Kind einmal renovieren lässt, besteht es noch hundert Jahre ... dass ich kein Kind habe und gerade ich kein Kind haben will? [...] Und wenn ich jetzt doch wünsche, dass es eins gibt? [...] Ich habe die Urne in der Hand gehalten. Siehst du sie nicht? Sie ist doch da. Ich bedecke dein Gesicht, deinen Körper mit meiner Hand. Dass meine Hand gefurcht ist wie meine Stirn? Hast du Angst, dass die Linien auf deinen Körper umziehen? [...] Das ist das Haus, wir sind angekommen. Ich hoffe, dich überkommt keine Frigidität, wenn du ein Bauernzimmer erblickst! [...] Ich will mich nicht beherrschen! Ich höre deine Schuhe klopfen, ich halte meinen Vater in der Hand, ich lege meine Hand auf dich: Es soll dich segnen! Um Gottes willen, lach mich nicht aus! Was sagst du? Ist dieses Haus ein schöner Volksbarockbau? (S. 6-8)

