

Bürgerstadt und Stadtfiktion in Sándor Márais Romanzkyklus „A Garrenek műve“

ZOLTÁN KULCSÁR-SZABÓ

BÜRGERSEIN ALS KUNST

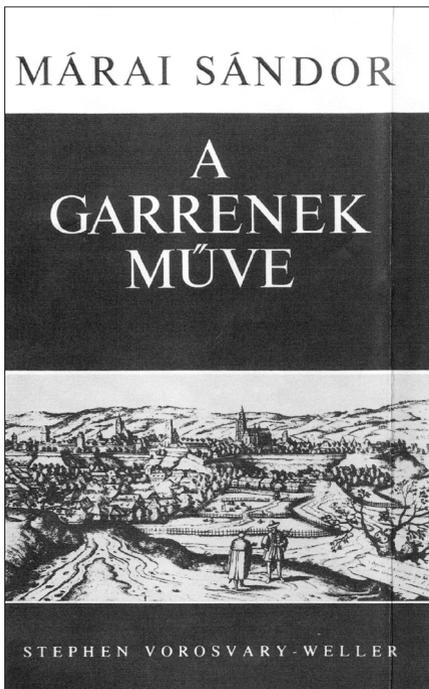
Soviel auch in der seit 1989 äußerst ausdifferenzierten Márai-Rezeption zum Begriff des „Bürgers“ oder des „Bürgerlichen“ geschrieben wurde, ist weiterhin schwer zu entscheiden, ob sich Sándor Márais Verständnis dieses Begriffs einfach auf eine bestimmte sozialgeschichtliche Konstellation bzw. auf bestimmte literarische oder philosophische Ideen zurückführen lässt oder eher in einer Vision verankert ist, die heterogene Elemente der Kulturgeschichte, der eigenen Biographie und der narrativen Deutungsmuster der europäischen Romanliteratur zusammenbringt. Márais Bürger, um es bei einer stichwortartigen und karikaturistisch oberflächlichen Skizze zu belassen, ist politisch liberal, in seiner Denkweise rational, in der Lebenspraxis konservativ und traditionsbewusst, in seiner Wertehierarchie stehen Familie, Selbstverantwortung und Selbstverteidigung, Schaffen (im doppelten Sinne von künstlerischer Schöpfung und Arbeit), Geschmack, Stil und Kultur (vielleicht mehr noch: Bildung) an erster Stelle – und (oder vor allem) er ist Stadtbewohner. Bürgerstädte wie Kaschau, die Márai im europäischen Kontext mit Städten wie Brügge, Florenz, Köln, Reims, Tours und immer wieder mit Thomas Manns Lübeck vergleicht, sind allerdings kaum entlang der Achse Zentrum/Peripherie oder Metropole/Provinz zu verorten. Wie aus diesen Parallelen und Márais vielerorts auffindbaren diesbezüglichen Aussagen hervorgehen dürfte, beruht die kulturelle Repräsentation bürgerlicher Lebensform auf einer paneuropäischen und damit keiner nationalen Identitätskonstruktion, die jedoch – darauf wird zurückzukommen sein – die transkulturellen Aspekte dieses Bürgertums in vieler Hinsicht unterdrückt oder marginalisiert, und zwar zugunsten einer organischen Figuration der Bürgerstadt. Für Márai, in dessen Vergleichen etwa Budapest gegenüber Kaschau ständig unterlegen bleibt (siehe u. a. Márai 1995, 173–175; 2000, 91, 99), sind es keine Großstädte (auch Wien nicht), sondern vor allem die traditionsreichen Handelsstädte, die Kultur stiften: Laut Mihály Szegedy-Maszák „nahm er ausschließlich städtische Kulturen zur Kenntnis, doch nur die Stadt, die kontinuierlich aus der Landwirtschaft herausragte, galt für ihn als authentisch“ (1991, 29).¹

Ein wichtiges Moment von Márais Bürgerbegriff besteht darin, dass er die städtische Lebensform und damit ferner auch die ikonische Selbstrepräsentation des städtischen Bürgertums immer wieder als „Kunst“ beschreibt. Versteht man Márais Bür-

gerideal als kulturelle Ikone (deren Leistung u. a. darin besteht, eine Lebensform oder eher eine soziokulturelle Konfiguration zu personifizieren oder zu verkörpern²⁾), fällt vor allem natürlich diese Selbstbezeichnung oder sogar Selbstenthüllung als „Kunst“ auf, mit anderen Worten: das implizierte Konzept einer Ikonizität, die ihre Künstlichkeit auf diese Weise offen thematisiert, ja sogar repräsentiert. An diesem Punkt stellt sich natürlich die Frage, wie dieses Klischee von bürgerlicher Lebensform als „Kunst“ in einem offener künstlerischen, z. B. fiktionalen Kontext dargestellt werden kann bzw. ob es sich überhaupt selbstreflexiv herstellen lässt. Eine der möglichen Antworten findet sich in Márais zwischen 1930 und 1948 geschriebenem Romanzyklus, der die Geschichte einer Bürgerfamilie erzählt und den er 1988 kurz vor seinem Tod in einem Doppelband unter dem Titel *A Garrenék műve (Das Werk der Garrens)* wieder veröffentlicht hat. Worin dieses „Werk“ eigentlich besteht, scheint auch für die Figuren der Romane kaum zu erraten, während auf der anderen Seite niemand an der Existenz dieses Werkes zweifelt. Der Versuch, das Werk, den eigentlichen „Helden“ des Zyklus, zu konkretisieren, fehlt in der Literatur zu *Das Werk der Garrens* selten, als aussichtreichste Kandidaten haben sich in erster Linie „der Bürger“ als Symbol für eine Lebensform und/oder Kultur und „die Stadt“ (und zwar referentiell konkret: Kaschau) erwiesen. Es wäre in der Tat fast unmöglich, einerseits die autobiographischen Bezüge in der Geschichte der Garrens zu verkennen (siehe dazu Fried 2007d, 39-40), andererseits ihre Stadt, die nie beim Namen erwähnt wird, anders als Kaschau zu identifizieren.

STADTFIKTION UND FREMDHEITSKONZEPT

Was eine allgemeinere Topographie der Stadt betrifft, geht es erneut um eine Fiktionalisierung der Stadt, die aber erst in einem referentiell bestimmten Kontext diesen Namen verdient. Soll diese „Selbstanzeige“ der Fiktionalität mit Hilfe von Wolfgang Isters Definitionen beschrieben werden, so kann dies nur mit einer gewissen Einschränkung getan werden, da in Márais Stadtfiktion „die erzeugte Einstellungsaktivität“ des Rezipienten nicht notwendigerweise „einer irrealen Welt“ gelten muss (1991, 49). Diese Selbstanzeige der Fiktion zieht sich in gewissem Sinne sogar zurück, da, topographisch gesehen, die Stadt – abgesehen von einzelnen Stellen, auf die noch zurückzukommen ist – sich mit Hilfe von einfachen Mitteln mehr oder weniger eindeutig als Kaschau entschlüsseln lässt. Das bedeutet, dass die Fiktionalität der Stadt der Garrens erst in Bezug auf diese oder ähnliche referentielle Kontexte in Erscheinung tritt. In der Tat gibt es im Text mehrere Signale dafür, dass die Namenlosigkeit der Stadt in erster Linie dazu dienen soll, die Kategorie „Schlüsselroman“ zu entkräften. Auf dem Umschlag der Ausgabe von 1988 ist z. B. Georg Hoefnagels Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert zu sehen, der eine Stadtansicht von Kaschau zeigt. Dazu passt, dass in *Sereghajtók (Die Nachzügler)* die Brüder Péter und Tamás in ihrer Heimatstadt ankommen, die gerade ihre „Heimkehr“ ins Vaterland feiert, u. a. indem der Leuchtturm die „wiedergewonnenen“ Nationalfarben blau-grau-gelb (die für die ungarischen rot-weiß-grün stehen dürften) auf die Stadt projiziert. Dass der zweite Teil von *A Féltekenyek (Die Eifersüchtigen)* mit dem Titel *Az idegenek (Die Fremden)* über die Zeit der Besetzung der Stadt berichtet, lässt sich (trotz der Tat-



Buchumschlag (Ausschnitt) der Erstaussgabe (1988) von *A Garrenek műve* mit der Stadtansicht *Cassovia* von Georg Hufnagel aus *Civitates orbis terrarum* (1572–1617) von Georg Braun und Franz Hogenberg

sache, dass chronologische Inkonsistenzen im Text einen genauen geschichtlichen Vergleich verhindern – für Einzelheiten siehe Lőrinczy 1998, 113–114) ebenso einfach entschlüsseln: Obwohl die Besatzer ausschließlich „die Fremden“ („idegenek“) genannt werden, verweisen die Charakterisierung ihrer Sprache (der Oberstleutnant „fluchte sehr konsonantenreich“, „Die Fremden sprachen am liebsten nur mit Konsonanten“ – Márai [o. J.], 257, 265), ihr an Jan Hus erinnernder Heiliger³ sowie die Beschreibung des fremden Wappens („ein [...] achthufige[s] und geflügelte[s] Märchentier“ /272/⁴) eindeutig auf den jungen Staat Tschechoslowakei, dem Kaschau zwischen 1920 und 1938 angehörte. In einem der letzten Kapitel von *Die Nachzügler*, wo ein Fragment aus dem Tagebuch von Ábel, dem zentralen Helden von *Zendülök* (*Die jungen Rebellen*) „eingefügt“ wird (*Ábel naplója*), also kurz vor dem Abschluss des ganzen Zyklus, wird Péter Garren, der bis dahin über weite Partien des Zyklus die Erzählerrolle übernommen hat (vor allem in den ersten beiden Teilen von *Sértődöttek* (*Die Beleidigten*) und der durch die Fokalisierung als wichtigster Vermittler der Geschichte hervortritt, in Proust’scher Manier als der eigentliche Erzähler des gesamten Werkes enttarnt: Ábel erwähnt äußerst kritisch zwei Bücher, die Péter über die Stadt geschrieben haben soll und die „im Ausland“ und – zumindest „für unsere Stadtbewohner“ (da für diese „alles in ausländischer Sprache ist, alles, was außerhalb der Mauern dieser Stadt gesprochen und geschrieben wurde, auch dann, wenn etwas in der geläufigen Bedeutung des Wortes in der Muttersprache geschrieben war!“ /Márai 2007a, 260/⁵) – in „ausländischer Sprache“ erschienen sind. Was Ábel über die nur scheinbar verstellte Referentialität der Handlung (z. B. die fremd klingenden Namen, die Péter – und auch Márai – verwenden) und die Rezeption dieser Bücher durch die wenigen Städtischen, die sie gelesen haben, behauptet („das war alles wahr

und doch nicht wahr“, d. h. „die wenigen, die die kläglich zusammengebastelten Schriften des älteren Garren gelesen hatten, erkannten sofort die ursprünglichen Figuren“; auf der anderen Seite jedoch „könnte ein Ausländer aus den Büchern des Garren-Sohnes nichts Wirkliches über die Stadt erfahren“ /ebd./⁶), liest sich als eine mögliche Selbstbeschreibung der Fiktionalisierungsstrategie von Márai.

Es geht also um eine verschlüsselte Referentialität, die, was Péter Garrens fiktiven Roman betrifft, nur für die Bewohner der Stadt und in Bezug auf den tatsächlichen Romanzyklus Márais nur über die Kenntnis eines geographisch und historisch bestimmten referentiellen Kontextes zu rekonstruieren wäre. In gewisser Hinsicht spiegelt diese selbstreflexive Ebene des Romans Márais Ausführungen zur „geschlossenen Lebensform“ der Bürgerstadt wider (1999, 86): Neben zahlreichen weiteren Parallelen könnte z. B. auf den letzten großen Dialog zwischen Péter Garren und dem Arzt Lacta hingewiesen werden, wo letzterer die Meinung äußert, dass es unmöglich ist, in diese Stadt „ungestraft einzuwandern“:

Diese unsere Stadt ist anders: hier konnte man nie ungestraft einwandern. Die Frauen, die ihre Männer aus der Fremde hierher brachten, gingen bis zum Ende ihres Lebens in den Zimmern und in der Stadt herum, als ob sie nicht genau wüssten, auf welchem Schrank die Einmachgläser mit dem Brombeerkompott stehen, weshalb die Einheimischen bei der Betonung gewisser Bindewörter auflachen und gegen welche Beschwerden der örtliche wundertätige Heilige in der Kathedrale Heilmittel kennt (Márai 2007a, 334).⁷

Dass dieser Satz, der in gewissem Sinne an eine der wichtigsten ideologischen Schichten des Romans rührt, von Lacta ausgesprochen wird, kommt kaum von Ungefähr. Dieser nämlich erscheint als derjenige unter den Bürgern, der über die tiefsten Kenntnisse über die Stadt verfügt. Als der Vater der Garrens erkrankt (was parallel zur Besetzung der Stadt durch „die Fremden“ geschieht und von seltsamen Geschehnissen begleitet wird: eine schreckliche Steingestalt stürzt vom Turm der Kathedrale herunter, ältere Gebäude beginnen plötzlich abzusacken usw.⁸), wird er von drei verschiedenen Ärzten behandelt, unter denen Lacta den beiden Kollegen (einer Autorität aus der Hauptstadt bzw. einem methoden- bzw. technologiebewussten jungen Arzt) überlegen erscheint, weil er eigentlich nichts unternimmt. Lacta, der „keinen Augenblick [glaubte], dass er irgendwen heilen könne“, verfügt über den Vorteil, dass er – „der Hausarzt der Stadt“ – die Stadt, genauer die Struktur der Stadt („das Gefüge der Stadt“) kennt (Márai [o. J.], 349–352).⁹ Aus der Sicht Lactas erscheint die Stadt als eine organische Struktur, ja sogar als ein einziger Körper („Organismus“ – „szervezet“, bzw. „alter, sehniger Körper“ – „öreg, inas test“ /Márai 2007a, 327, 339/), weshalb es durchaus konsequent ist, dass er die Erkrankung und die Unheilbarkeit des Vaters mit der Besetzung der Stadt erklärt. Es wäre vielleicht übertrieben, Lactas Wissen, das in *Das Werk der Garrens* – genauso wie das des alten Stadtbischofs, der sozusagen für die „Seele“ der Stadt zuständig ist und den Péter Garren direkt vor dem letzten Treffen mit Lacta ebenfalls besucht – als eine Art „tacit knowledge“ dargestellt (und – was übrigens auch auf die tiefsten Einsichten der Romanfiguren Márais im Allgemeinen zutrifft – eben deshalb kaum konkretisiert) wird, den Perspektiven der verschiedenen Figuren überzuordnen. Doch gerade die konzeptuelle Metapher (in manchen Fällen sogar wortwörtliche Identifikation) der Stadt als Organismus oder

der Stadt als lebendiger/kranker Körper kehrt an zahlreichen Stellen auch in der auktorialen Narration, sowie in der Sprache von Péter wieder. Dies gilt vor allem für *Die Fremden*, wo die Besetzung der Stadt als eine Art Infizierung oder Verseuchung erzählt wird, z. B.:

Das Bewusstsein, dass sie mit den Füßen in Fußlappen in den Zimmern der Stadt herum-saßen, sich in die Betten hineinlegten, aus den alten Schalen aßen, mit den einheimischen Frauen und Mädchen schliefen, aus dem artesischen Brunnen tranken und irgendwie in alles hineingriffen, hineinhauchten, alles betasteten und die Spuren ihrer Körperlichkeit in die Stadt hineinwischten, das Bewusstsein dieser Schmach zwang die Stadt zu einer solchen Abwehr, als wäre in der Umgebung und in den äußeren Bezirken eine Krankheit ausgebrochen und als verbreiteten die Fremden die Keime der Epidemie; daheim muss man das Wasser kochen; es ist ratsam, immerfort die Hände zu waschen (Márai [o. J.], 269–270).¹⁰

Sollte die Fiktionalisierung der historischen Referentialität dafür sorgen, dass – wie László Rónay dem Roman großzügig zubilligt – die Darstellung der Fremden nicht „beleidigend“ wirkt (2005, 224¹¹), scheint die Ausweitung dieser biologischen Metapher doch auch in diesem Fall ein äußerst rigides Fremdheitskonzept zu vermitteln, vor allem, weil die inter- oder transkulturellen Alltags- oder Verkehrspraktiken, die die Stadt ja lange vor dem 20. Jahrhundert geprägt haben, im Roman kaum reflektiert werden. Dies steht in auffälligem Gegensatz zu der eingangs erwähnten Tatsache, dass Márais europäischer Bürgerbegriff sich per se als transnational versteht. Die Besatzer werden die „Niedrigen“ („alacsonyrendű“ /Márai [o. J.], 251; 2006, 29/) genannt, erinnern die Städtischen an einen „Wanderzirkus“ („vándorcirkusz“ /Márai [o. J.], 294; 2006, 79/), mehr noch, sie verbreiten schlimmen Geruch („Überhaupt rochen sie schlecht.“ – „Egyáltalán, rossz szaguk volt.“ /Márai [o. J.] 267, 2006, 47/). Das Fremde an den „Fremden“ wird also (man erinnere sich z. B. an die „recsegő“ – knarrenden – Konsonanten ihrer Sprache oder ihre unbeholfene Aussprache im Französischen /Márai [o. J.], 260; 2006, 39–40/, die als die eigentliche „Botschaft“ ihrer Rede aufgenommen werden) in der Stadt (oder: von der Stadt) als sensuelle Oberfläche sinnlich, körperhaft wahrgenommen (dies ist übrigens auch im ersten Band zu beobachten, wo – wie György Poszler /2008a, 678/ bemerkt hat – die geschlossenen Räume der feindlichen Erwachsenenwelt bzw. die Verwesungsatmosphäre der Weltkriegsjahre in der Wahrnehmung der „jungen Rebellen“ durch fremde, eklige Gerüche signalisiert werden).

Hier soll natürlich gleich angemerkt werden, dass, erstens, die narrative Struktur des Romans die saubere perspektivische Zuordnung dieses Fremdheitskonzeptes nicht vollends zulässt: In den meisten Fällen wird diese Wahrnehmung des Fremden entweder der einen oder der anderen Romanfigur oder den Stadtbewohnern (sogar „der“ Stadt) zugeschrieben. Ihre narrative Vermitteltheit ist jedoch in vielen Partien auf einen Erzählmodus gegründet, der die indirekte Rede nicht ausschließt. D. h., es ist kaum zu entscheiden, ob der nicht-personifizierte Erzähler als einer der Städtischen (also pars pro toto für die Stadt bzw. als unmittelbarer, homodiegetischer Zeuge) oder aber als eine neutrale narrative Instanz erzählt. Zweitens ist auch daran zu erinnern, dass die Verfremdung der Stadt nicht alleine auf die vorübergehende

Besatzung zurückgeführt, sondern – vor allem in *Die Beleidigten*, wo die „Heimkehr“ der Stadt geschildert wird – als eher immanenter Prozess dargestellt wird. Die heimkehrenden Garrens erkennen die gleiche Atmosphäre der Angst, über die Péter Garrens Darstellung der Anfangsphase des Hitlerregimes in Berlin im fünften Band *Jelvény és jelentés (Emblem und Bericht)* berichtet, auch in ihrer Geburtsstadt wieder und nach dem großen Gespräch mit Lacta kommt Péter zu der Einsicht, dass die Fremdheit nun auch das Vertraute oder das Eigene durchdrungen hat: „Die Stadt hat Angst vor dem Vertrauten, das immer fürchterlicher ist, als das Fremde... genauer gesagt, weil sie spürt, dass nun auch das Vertraute fremd ist“ (Márai 2007a, 352¹² – Márai definierte den „tiefsten Inhalt“ des Lebens durch diese Art von Vertrautheit im Heimischen). Die Entfremdung der Stadt von sich selbst ist also ebenfalls eine Art (autoimmune) Krankheit, d. h. die grundlegende organische Metapher der Stadt als Körper überlagert auch in dieser Hinsicht die verschlüsselte Referentialität der Stadtdarstellung.

Der diesbezügliche Aspekt der Fiktionalisierung von Kaschau in *Das Werk der Garrens* könnte als eine Art simulierte Fiktionalität beschrieben werden, wo es vor allem darum geht, dass die narrative Darstellung die referentiell entschlüsselbare Stadtfiktion durch eine metaphorische Topographie (z. B. durch die Körpermetapher) verdoppelt und fiktionale Räume erzeugt, deren Bedeutung nun tatsächlich nicht mehr von der historischen oder geographischen Referenz der Stadt Kaschau abhängt. Es gibt auch Beispiele dafür, dass diese beiden Aspekte (verschlüsselte und simulierte Fiktionalität) in engem Zusammenhang stehen, vor allem in *Die jungen Rebellen*. Dieser eigentliche Auftakt des Zyklus erschien zuerst 1930, als Márai noch kaum an die Konzeption eines Zyklus gedacht hatte. Der Text wurde deshalb erst nachträglich zum Vorspiel (*Előhang*) erklärt, was natürlich einiger textuellen Eingriffe bedurfte.¹³ In der späteren Variante erhält die weiterhin namenlose Stadt eine kleine Meeresbucht (worüber die reale Stadt im damaligen „Oberungarn“ nicht verfügte), die dann auch in den späteren Bänden an mehreren Stellen wiederkehrt.

Diese Bucht erfüllt eine mehrfache Funktion. Erstens könnte sie als ein wenn auch ungefähres historischer oder topographischer Hinweis dienen, und zwar auf das ehemalige Königreich Ungarn, das im politischen Sinne tatsächlich über einen kleinen Meeresstreifen Hoheit hatte, der aber nie wirklich als Teil des Vaterlandes angesehen wurde. Zweitens wäre die Irrealisierung des Handlungsortes zu erwähnen, die seine Identifizierbarkeit mit Kaschau zusätzlich einschränkt. Drittens wird durch sie eine topographisch ideale Dreiteilung der fiktiven Stadt (Berge, Tal, Meeresbucht) ermöglicht, was vor allem in *Die jungen Rebellen* eine Bedeutung hat: das geheime Zimmer der Clique, in einem Gasthaus, wo es zum tragischen Selbstmord des Verräters Ernő kommt, wird in den Bergen am Rande der Stadt verortet, die Wohnhäuser und die öffentlichen Orte des städtischen Lebens in der Altstadt im Tal, die Aussicht auf das Meer zeigt die Kehrseite oder sozusagen das „Andere“ der geschlossenen Welt der Bürgerstadt an, wobei auch zu bemerken ist, dass – wie István Fried (2007b) überzeugend dargestellt hat – das Meer in Márais Werken eine vielfache und bedeutungsreiche Symbolisierungsfunktion besitzt. Diese Symbolisierung der Landschaft fordert den Leser geradezu unmissverständlich auf, auch die Darstellung der städti-

schen Schauplätze über ihre Verschlüsselungsfunktion hinaus in offeneren fiktionalen Kontexten zu deuten.

THEATRALITÄT

Die Bedeutung der Bürgerstadt in der Handlung von *Die jungen Rebellen* zeigt sich vor allem durch die nachträgliche Zuordnung des Romans zu *Das Werk der Garrens* (vgl. Szegedy-Maszák 2000, ebd). Im Mittelpunkt der Geschichte steht eine jugendliche „Clique“, die ihre Rebellion gegen die Welt der (mit einer Ausnahme) bürgerlichen Väter in geheimen zwecklosen, theatralischen Spielen verwirklichen, über die sie am Tag ihrer Abiturprüfung erfahren müssen, dass diese Rebellion gar nicht frei, sondern – durch die Mitwirkung eines Verräters ermöglicht – von der Erwachsenenwelt manipuliert bzw. gesteuert war. Der Aufstand der Jungen ist also gegen eine Welt der Erwachsenen bzw. der Väter (eigentlich gegen die Gesellschaft ihrer Stadt) gerichtet, die sich zum Zeitpunkt der streng genommen auf den Zeitraum von anderthalb Tagen im Mai des letzten Kriegjahres 1918 beschränkten Handlung größtenteils nicht zu Hause befinden. Er lässt sich allerdings auch als eine Art Verweigerung oder als ein Hinauszögern des Erwachsenwerdens deuten. Denn es kommt kaum von ungefähr, dass sie gleich zwei Varianten eines *rite de passage* unterworfen werden, welche sich jedoch nicht in der Wirklichkeit oder bloß auf eine theatralisch entstellte oder simulierte Weise abspielen: Einerseits findet die Prüfung tatsächlich statt, was aber im Vorsommer des Zusammenbruchs und mit der Aussicht, in wenigen Wochen in den Krieg geschickt zu werden, keine Bedeutung mehr hat, andererseits wird die sexuelle Initiation der Clique durch ein groteskes Schauspiel und eine homosexuelle Verführungsszene ersetzt.

Die Aktionen der Clique (vor allem Rollenspiele und Diebstähle), die in rückblickender Perspektive dargestellt sind, haben eine einzige Regel: Sie dürfen keinem Zweck dienen und keinen Ertrag haben (z. B. Béla, der Sohn eines Kolonialwarenhändlers, kauft von dem aus der Ladenkasse gestohlenen Geld unnütze Dinge bzw. Waren von Händlern auf, die Geschäftspartner des Vaters sind). Diese Handlungen, die in der Rezeption immer wieder auf Gides Konzept der „action gratuite“ bzw. auf Cocteau 1929 erschienenen Roman *Les enfants terribles* zurückgeführt werden¹⁴, veranlassen gewisse Veränderungen sowohl in der unmittelbaren bürgerlichen Umgebung der Jungen als auch in der fiktiven Topographie der Stadt. Die gestohlenen Schätze, die ihre Gebrauchsfunktionen in den bürgerlichen Wohnungen damit verlieren, werden als bloße Requisiten zunächst in den umgestellten Zimmern der Jungen angehäuft, die dadurch ebenfalls ihre Bestimmungen als heimische Räume einbüßen („So machten sich manche Gebrauchsgegenstände der Haushalte auf, tauschten die Plätze, wanderten aus einer Wohnung in die andere“ /Márai 2001, 78/¹⁵). Dies wiederholt sich in den späteren Bänden von *Das Werk der Garrens* mehrmals, z. B. in *Die Eifersüchtigen*, wo die auf die Nachricht von der Erkrankung des Vaters heimgekommenen Garren-Brüder sich in ihrem Geburtshaus wie in einem „Inventar“ umsehen und Albert Garren ins Geschäft des Vaters einzieht, das er mit den verschiedensten Gegenständen einrichtet, die er im Haus der Eltern – wie er formuliert – „gefunden hat“. Die „jungen Rebellen“ deponieren ihre Schätze spä-

ter in einem geheimen Zimmer (hier wieder eine Cocteau-Parallele), das sie in dem abgelegenen, seit Jahren leerstehenden verlassenen Gästehaus Furcsa (in der Übersetzung Ernő Zeltner: Arabesque) oberhalb der Stadt mieten. Der Vorteil dieses Ortes liegt darin, dass das Zimmer ebenfalls funktionslos, da unbewohnbar ist („Vorzüglich“, sagte der Einarmige. „Hier kann man nicht mehr wohnen“ /81/.¹⁶). Dieses Versteck (von dessen Balkon auch das Meer zu sehen ist) ist eigentlich nichts anderes, als „Vier Wände und ein Dach überm Kopf“ (83; wortwörtlich: ‚ein geschützter und *außerterritorialer* Raum‘; Herv. Z. K.-Sz.¹⁷), wo die Jungen nicht nur ihren Sonderkrieg veranstalten, „der unabhängig von dem der Erwachsenen geführt wurde“ (102¹⁸), sondern u. a. einander ihre größten Ängste gestehen können. Dennoch, ebenso wie dieser Rebellion ein durchaus wahrer Krieg gegenübersteht, wird dieser „außerterritoriale Raum“ durch einen anderen Raum im Roman kontrastiert, und zwar die Wohnung des Pfandleihers Havas, der ihnen hier auch eine Art Beichte ablegen wird, wo die verschiedensten aufeinander gehäuften (Pfand-) Gegenstände, die ebenso anderen gehören, wie die Anschaffungen Bélas, ebenso nutzlos und in der gleichen Unordnung, aber nicht ohne einen gewissen Zweck aufbewahrt werden.¹⁹ Dass die Jungen zu Opfern der „anderen“ Welt der Erwachsenen werden, liegt nicht zuletzt daran, dass sie – wie eher nur dem Erzähler, als der Clique selbst bewusst wird – die Ähnlichkeit zwischen ihren theatralischen Spielregeln und dieser echten Realität nicht erkennen, „die ebenso unverständlich und unwahrscheinlich war wie die ihre, genauso sinnlos und auch so verlogen“ (173²⁰).

Die Grenzüberschreitungen zwischen den beiden Welten lassen sich im Roman sozusagen topographisch nachzeichnen. Die Trennlinie zwischen Innen und Außen, öffentlichem und privatem Raum wird in den Beschreibungen der Stadt mit auffällender Häufigkeit von gläsernen, also durchsichtigen Flächen (Glashaube, Fenster, Tür, Schaufenster²¹), die Eingänge der öffentlichen Gebäude immer wieder (auch in den weiteren Bänden von *Das Werk der Garrens*) als Drehtüren dargestellt. Diese Durchsichtigkeit bedeutet aber keineswegs, dass die Stadt der Clique ihre Geheimnisse offenbaren würde, ja scheint eher sogar die Fremdheit oder eben Undurchschaubarkeit der „anderen“ Welt hervorzuheben. Als die „Rebellen“ den beiden Erwachsenen, die ihre Spiele bis zum tödlichen Ernst manipulieren, zum ersten Mal gemeinsam begegnen, wird das Gespräch von einem seltsamen Wechselspiel der undurchschaubaren Blicke begleitet: der Schauspieler lächelt mit „Glasaugen“, während Havas’ Augen „hinter den geschwollenen Augenlidern“ verschwinden (62²²) – auf der anderen Seite glotzt Béla mit „Fischaugen“ zurück, Tibor reibt sich die Augen.

Die Figuren im Roman, die die Stadt tatsächlich kennen, sind die furchtbar mächtigen Väter: In einer Vision Ábels erscheint das überdimensionierte Gesicht des Vaters wie in einer filmischen Nahaufnahme, die „mit einem einzigen Wort sein ganzes Leben erklärt“. Dieses Bild wird mit der filmischen Erscheinung der Stadt verglichen: „So tritt manchmal eine Stadt aus der Dunkelheit hervor, wird heller, immer heller, man erkennt jedes Blatt an den Bäumen, die Tore der Häuser öffnen sich, Menschen kommen auf die Straße und beginnen zu reden“ (12–13²³). Die meisten Väter (und mit ihnen die Deutungshoheit über die Stadt) sind fern, nämlich im Krieg, der die Stadt zwar im Großen und Ganzen verschont hat, aus ihrer narrativen Darstellung

jedoch trotzdem nicht wegzudenken ist: Die Stadt führt ihr Leben wie eine Scheintote, ist verpuppt oder eingemummt wie ein Verwundeter („Die Stadt ruhte, gewissermaßen ins Steckkissen gepackt und auf Linnen gebettet, in der Stille“, ein geschädigter Organismus, der von den Auswirkungen des fernen Krieges – „Der Krieg sickerte zu ihnen nur durch Kapillargefäße herein“ – wie vergiftet vegetiert /42-43/.²⁴).

Es gibt zwei längere, zusammenhängende Partien im Text von *Die jungen Rebellen*, in denen die Stadt selbst in den Mittelpunkt gestellt wird. Das kurze Kapitel *Fametszet* (*Holzschnitt*, in der ursprünglichen Version, die anders gegliedert ist, fehlt diese Überschrift), das die Handlung gleichsam unterbricht, beginnt als Stadtbeschreibung im Baedekerstil (und simuliert deshalb die Adressierung von Fremden bzw. die Verwendung eines pragmatischen Klischees kultureller Vermittlung). Der Titel lässt aber auch auf eine Art ekphrastische Bildbeschreibung schließen, was vor allem als Hinweis auf Hoefnagels *Holzschnitt* aufgefasst werden könnte, der mit dem modernen Stadtbild (Bahnhof, Straßenbahnen usw.) kombiniert wird. Diese Beschreibung – wo (in der zweiten Fassung des Textes) auch die winzige Meeresbucht der fiktiven Stadt erwähnt wird – reißt zunächst die geographische Lage bzw. die Struktur des Stadtbildes auf, kurz darauf aber wechselt sie zu einer näheren Wahrnehmungsperspektive eines Zeugen (es wird z. B. über verschiedene Gerüche berichtet), aus der nun das kriegsbedingte Alltagsleben der Stadt geschildert wird. Die Stadt dient als „Erholungsstation“, nicht aber als Zielpunkt für Urlauber, sondern für die endlos langen Militärzüge, die am Bahnhof der Stadt anhalten, nicht zuletzt um die Leichen der getöteten Soldaten auszuladen:

[D]ieser Bahnhof ist als Erholungsstation eingerichtet, die Türen der Waggons werden für eine Stunde geöffnet, Karbol- und Jodoformgeruch strömt aus dem Innern, und große Stille. Der Geruch dringt bis in die Stadt ein und ist in Bahnhofsnähe besonders beißend. In großen Kübeln steht Kalk auf dem Bahnhofsgelände, nicht selten müssen die Reisenden aus einzelnen Waggons herausgehoben und mit Kalk bestäubt werden. Das dauert schon vier Jahre an – die Stadt hat sich daran gewöhnt (64²⁵).

Die zweite Stadtbeschreibung geht der Theaterszene voraus: Die Jungen treten durch die Drehtür des Kaffeehauses auf die Straße und überqueren, unterbrochen durch eine Pinkelpause im Park, den Hauptplatz der Innenstadt. Die Erzählung dieser Szene weitet sich zu einer Beschreibung der umstehenden Gebäude aus, die in der nächtlichen Beleuchtung des Mondes und in menschenleerer Umgebung gezeigt werden. Diese Beleuchtung entstellt die Ansicht der Häuser auf eine merkwürdige Weise, indem sie mit verwesenden Körpern bzw. Leichen (Wasserleichen) metaphorisch verglichen werden: „Ein paar bauchige Barockhäuser blähen sich in dem süßlichen Glanz weiß auf“ (153²⁶). Diese Beleuchtungstechnik („Der Frühlingsmond hat die Eigenart, Gegenstände, auf die sein Schein fällt, aufzublähen. [...] Alle Gegenstände, Häuser, ganze Plätze und Städte, saugen sich mit dem Frühlingsmond voll und gehen auf wie Wasserleichen“ /156/.²⁷) verfremdet die bekannten städtischen Schauplätze und der Erzähler liefert dazu eine detaillierte Beschreibung der anderen Seite des Vergleichs: Die Leichen („die angeschwemmten Fremden“, deren Namen am nächsten Tag in der Lokalzeitung stehen, falls die Identitätsangaben noch lesbar sind) kommen aus der Ferne auf ihrem Wasserweg zum Meer in der Stadt an. Der

Fluss, der „seine Leichentransporte [...] vorwiegend in der Dunkelheit [erledigte]“, stellt also die Verbindung zwischen der Stadt und den Kriegsorten her. Diese Verbindung scheint nicht nur den Organismus der Stadt, sondern auch ihre narrative Darstellung quasi zu vergiften. Dies erstreckt sich auch auf die Randgebiete der Stadt (der Weg zur tragisch endenden Maifeier im Arabesque führt nach einem ausgiebigen Gewitter über „aufgeweichte [wortwörtlich: ‚angeschwollene‘] Felder“ (253²⁸) und in die Innenräume der Häuser: Im vom Mondlicht beleuchteten großen Raum der Stadtbibliothek schmausen Ratten (nebenan blättert der schlecht schlafende Bischof in *Brehms Thierleben!*), in der Fischergasse wirft der Mond nicht nur auf die Körper des schlafenden Metzgers und seiner Tochter sein Licht, sondern auf Kadaver, z. B. einen Schafskopf, aus dem das Blut noch tropft. Im Arbeitszimmer des schlaflosen alten Anwalts hängen seine Schmetterlingssammlungen an der Wand.

Es ist von gewisser Bedeutung, dass dieser Metapher der angeschwollenen Körper im breiteren Kontext des Romans nicht ausschließlich Leichen, sondern durchaus auch lebendige Körper zu Grunde liegen, und zwar in der physischen Erscheinung des Schauspielers und des Pfandleihers. Beide sind äußerst korpulent: Der Schauspieler wird als „fettleibiger Mensch mit Bauch und Doppelkinn“ vorgestellt, der seinen Bauch in ein Korsett presst und „an den fleischigen Fingern“ zwei Ringe trägt (39-40), sein Doppelkinn schimmert im „blauweißen“ Licht, „seine Stirn glänzt wächsern wie Porzellan“ (55). Der maßlose Fleischfresser Havas wiegt hundertdreißig Kilo, Ernő nennt ihn „fettes Schwein“, er trägt ebenfalls ein Korsett, „glänzend fette Tropfen stehen ihm auf der Stirn“, dass „seine Augen förmlich hinter den Speckringen“ verschwinden bzw. „seine kleinen Augen fast von den Fettwülsten verschluckt“ werden. Dies wird im Roman zweimal erwähnt (59-62, 221).²⁹ Diese beiden Gestalten sind die einzigen Zeugen des nächtlichen Maskenspiels der Clique im leeren Theater (Volpay als Organisator und „Spielleiter“, Havas als versteckter Zuseher). Wird noch hinzugefügt, dass der vom Mondlicht entstellte Stadtpark, einer der vertrautesten Orte für die Jungen, an diesem Abend als Kulisse der Kindheit erscheint („Dieses Rund hier um die paar Häuser durch gelbes Licht in Lack getaucht, es ist die Kulisse ihrer Kindheit. Sie wissen, wer hinter den Fenstern eines jeden Hauses schläft“ /155/.³⁰), liegt die zweifache Folgerung nahe, dass diese Theatralität im Roman einerseits nicht nur auf Innenräume wie die nächtliche Theaterbühne und das Versteck der Clique im Arabesque begrenzt, sondern auf die gesamte Handlung ausgeweitet ist, und dass diese alles umfassende Theatralität im Roman andererseits mit der Konnotation der allgemeinen Verwesung der Stadt zusammengeht.³¹

Dass Theatralität auch im Allgemeinen zu den zentralsten Codes des Romans, ja sogar des ganzen Zyklus gehört, lässt sich praktisch an jedem Segment der Handlung belegen. Keine der Romanfiguren entkommt dem Sog des Theaterhaften: Amadé schauspielert ununterbrochen auch außerhalb der Bühne, Havas' pseudohöflicher Diskurs wirkt parodistisch oder imitiert, die Rebellion der Clique wird ständig in Rollenspielen realisiert, und als Ernő kurz vor seinem Selbstmord seinen verdrängten Hass gegen seine Freunde äußert, führt er u. a. die Unnachahmbarkeit von deren bürgerlicher Art als Erklärung an. Theatralität steht auch in den folgenden Romanen von *Das Werk der Garrens* im Mittelpunkt. Zu denken ist z. B. an Péters detaillierte

Darstellung eines Nazi-Parteitags im Berliner Sportpalast in *Emblem und Bericht* oder seine wiederholten Beobachtungen, wonach in einem Zeitalter der „Angst“ die Menschen in Kostüme „flüchten“ („Für mich war vielleicht das Schreiben das Kostüm“, fügt er an einer Stelle hinzu /Márai 2007a, 381/.³²). Das Theater selbst funktioniert, auf den gesamten Kontext von *Das Werk der Garrens* bezogen, als der eigentlich zentrale Schauplatz, weil es im Sinne eines „Tatortes“ ständig an die folgenreiche Nacht in *Die jungen Rebellen* erinnert, ferner auch dadurch, dass es mehrere Zeitschichten der Geschichte der Stadt verbindet und sozusagen ihr eigenes Gedächtnis stiftet.³³ Im Finale des Zyklus kehrt dann Péter Garren auf dieselbe Bühne zurück, und zwar vor dem Beginn einer Vorstellung. Hier trifft er auf Amadé, der dem Theater nun als Dramaturg dient und ergreift noch die Möglichkeit, vor dem Spiel von der Bühne durch das Guckloch des Vorhangschlitzes einen Blick auf die Zuschauerränge zu werfen, wo er die bekannten Gesichter der Stadtbewohner wiedersieht. In diesen verkehrten Darstellungen des theatralischen Ortes (Bühne wird zum Zuschauerraum und umgekehrt) entgeht keiner der Schauplätze der Theatralisierung, die dann auch den reflexiven Selbstbezug auf die gesamte Geschichte durch das Amadé in den Mund gelegte Schlusswort von *Die Nachzügler* („Die Vorstellung beginnt“ /381/³⁴) überlagert. In den auf *Die jungen Rebellen* folgenden Bänden von *Das Werk der Garrens* gründet sich die Darstellung der Stadt hauptsächlich auf die Metapher Stadt/Organismus bzw. Stadt/Körper. Daher liegt die Folgerung nahe, dass diese Metapher bzw. diese ikonische Darstellungsstrategie bereits in *Die jungen Rebellen*, also gleichsam von vornherein in Frage gestellt ist, als ob die Theatralität der Erzählung ihre eigene Darstellungsstrategie untergraben würde.

In dieser Hinsicht scheint Péter Garrens Unternehmen, Bücher über die Geschichte seiner Familie bzw. ihre Bürgerstadt zu schreiben, als äußerst riskant. Der in Bezug auf und auch von Márai selbst häufig thematisierte Gegensatz zwischen Bürgersein und Kunst, dessen Muster eindeutig bei Thomas Mann zu finden wäre, erscheint in diesem Zusammenhang als das Problem der Darstellung: Die Bürgerwelt der Garrens zerfällt durch ihre oder in ihrer theatralischen Erzählung.³⁵ An diesem Punkt kommt dem Gegensatz zwischen dem „Werk“ der Garrens und dem Werk (d. h. den Büchern) Péters, dessen selbstreflexives Bedeutungspotential kaum ignoriert werden kann, eine entscheidende Bedeutung zu. Der Vater, dieser Künstler ohne Werk, schafft im engeren Sinne des Wortes nichts: Sein Geschäft (eine Notendruckerei), in deren Schaufenster eine symbolverdächtige Harfe steht, auf der niemand spielt, treibt eigentlich gar keinen Handel, sondern wird sozusagen von der Stadt kreditiert. Als die Fremden die Stadt erobern, organisiert der Vater als Geste des Widerstands nur einen Ball, später stellt er als Protest die Zerstörung seines eigentümlichen „Werks“ in Aussicht (Márai [o. J.], 288). Diese Lebensform steht gar nicht so ganz fern davon, wie die Jungen ihre Rebellion verwirklichen. Beide beruhen auf der theatralischen Imitierung (und also der Negation) von realen Handlungen. Diese Unterscheidung scheint das genaue Gegenteil zum fast thesenhaften Satz darzustellen, mit dem der Schauspieler an einem Höhepunkt der Theaterszene von *Die jungen Rebellen* mit einem etwas nietzscheanischen Oberton das Mitspielen philosophierend rechtfertigt. Nachdem er merkt, dass Péter (in der ersten Fassung Ábel) sich im Souffleur-

kasten zurückgezogen hat („Zuschauen ist viel interessanter als mitmachen, denkt er.“), erklärt er, dass „der Mensch [, solange er] etwas tut, [unschuldig] ist [...]. Die Sünde beginnt in dem Augenblick, da du aus dem Kreis austrittst und anfängst von außen zu beobachten“ (Márai 2001, 181³⁶). Dabei war es selbstverständlich er selbst, der seinen Mittäter Havas in einer der Logen als verdeckten Zuschauer versteckt hatte. Dieser Zusammenhang legt die Folgerung nahe, dass die Bürger der Stadt gute Gründe haben, sich auf stilvolle Lebensführung, theatralische oder simulierte Aktionen oder eben auf das Beobachten zu beschränken.

Dies folgt allerdings aus der narrativen Darstellung und daraus, dass Erzählung selbst kaum auf bloße Beobachtung beschränkt werden kann, sondern in gewissem Sinne auch ein Tun oder Schaffen ist. Dies wird in *Das Werk der Garrens* umso deutlicher, als der Held Péter am Schluss selber als Erzähler enttarnt wird, was ihn – vor dem Hintergrund der Bürger/Künstler-Problematik – auf die Seite der Schaffenden stellt. Dass diese performative Kraft des Erzählens sich auf einer metanarrativen Ebene also kaum ganz in die Vision vom Bürgertum integrieren lässt, die sie hervorbringt, wird in zahlreichen Zusammenhängen des Textes signalisiert. Diese Entrückung der Stadt steht metaphorisch sicherlich für die unterbrochene Kontinuität bürgerlichen Lebens. Auf einer eher wortwörtlichen Ebene hat sie aber mit den wandelbaren topographischen Verortungen zu tun. Davon zeugt z. B. der Hinweis auf „die geographische Tatsache, dass die Bucht und die Stadt sich auf der Karte verschoben haben und mit der Zeit, die mit der Geschichte eins ist, irgendwohin heimkehrten“ (Márai 2007a, 213³⁷). Es ist offensichtlich, dass – dies deutet eher eine politisch bedingte Wanderung der Staatsgrenzen an – diese geographische Tatsache eine ziemlich genaue Beschreibung für die Darstellungsstrategie von *Das Werk der Garrens*, nämlich die Verortung der Stadt in einer geographischen Fiktion liefert. Das hieße dann, dass die Fiktionalisierung, die fiktionale Erzählung, die im Werk von Péter Garrens Büchern repräsentiert ist, sozusagen selbst die Entstellung der Welt des Bürgertums verursacht, über die sie klagt.

Dies könnte auch auf den Erzähler Márai zutreffen. In diesem Zusammenhang ergibt es keinen Sinn, der erzählten Welt ein Modell außerhalb der Erzählung gegenüberzustellen: Es geht vielmehr darum, dass die Erzählung selbst diesen Unterschied performativ erzeugt oder signalisiert, d. h. dass die Welt (oder das Werk) der Garrens oder die Vision vom Bürgertum so dargestellt sind, dass die Erzählung selbst die Authentizität dieser Darstellung in Frage stellt. Dass Márai in *Das Werk der Garrens* in der Darstellung des ikonischen Idealtyps vom Bürger als Künstler ohne Werk auf implizite Weise die Darstellung der gegen diesen protestierenden Rebellen wiederholt, die Bürgerstadt als organischen Körper durch die Beschreibung sozusagen vergiftet, und die Strategie dieser Darstellung durch die Bloßlegung ihrer Theatralität in Frage stellt, wirft die Möglichkeit auf, dass diese Darstellung – trotz des sie teilweise durchdringenden Pathos – es mit sich selbst gar nicht ernst meint, ja sogar als eine Art Parodie zu verstehen ist. Diese Verfallsgeschichte des Bürgertums ließe sich in diesem Sinne nach dem Modus der Parodie umdeuten:³⁸ *Das Werk der Garrens* deutet den Verdacht an, wonach die Selbstbeschreibung oder Selbstdarstellung einer Kultur sich vielleicht unvermeidlich zugleich als Parodie vollzieht.

ANMERKUNGEN

- ¹ Zu Márais Bürgerbegriff im Zusammenhang seines Kaschau-Bildes siehe hier ferner 29-31; Szegegy-Maszák 1992; außerdem Poszler 2008a; Fried 2007a; 2007d, 123-256.
- ² Laut einer breit gefassten Definition besteht die wesentliche Leistung einer „kulturellen Ikone“ darin, dass sie „encodes the person or object so identified as personifying the exemplar of a particular generation, a stylistic epoch, and a feeling about a particular set of social experiences“ (Tomaselli – Scott 2009, 17).
- ³ „Und sie hatten einen Heiligen, dessen Namensfest sie jedes Jahr mit besonderem Eifer feierten, einen ‚Heiligen‘ – (natürlich war er es nur nach ihren Begriffen, in Wirklichkeit aber ein lächerlicher und ungeschlachter Heiliger, der nie in den Himmel gefahren war, aber hier auf Erden vor einigen hundert Jahren zur Rebellion gegen die Herren geschürt hatte, weshalb man ihn später in heißem Harz kochte)“ (Márai [o. J.], 277). „S volt egy szentjük, kinek névünnepe különös buzgalommal ülték meg minden évben, egy ‚szent‘ – (természetesen csak az ő fogalmaik szerint az, nevetséges és idomtalan szent, aki soha nem ment a mennybe, de itt a földön, néhány száz év előtt, lázított az úri emberek ellen, s ezért később forró gyantában megfőzték)“ (Márai 2006, 60).
- ⁴ „[E]gy nyolcpatás és szárnyas mesebeli állat“ (53).
- ⁵ „[M]inden külföldi nyelven van a mi városlakóink számára, minden, amit nem a város falai között írtak és beszéltek, akkor is, ha közkeletű szóval az anyanyelven írtak valamit!“
- ⁶ „[M]ind igaz volt, s mégsem igaz“, „a néhány ember, aki olvasta az idősebb Garren hevenyészett írásait, rögtön ráismert az eredeti alakokra“, „nem tudhat meg egy külföldi semmi valóságosat a Garren fiú könyveiből a városról.“
- ⁷ „Ez a mi városunk más: ide nem lehetett soha büntetlenül bevándorolni. A nők, kiket férjeik idegenből hoztak ide, életük végéig úgy járkáltak a szobákban és a városban, mint aki nem tudja pontosan, melyik szekrény tetején állanak a befőttesüvegek a szederkompóttal, miért nevetnek bizonyos kötőszavak hangsúlyozása pillanatában az őslakók, s milyen panaszokra tud orvosságot a székesegyházban a csodatevő helyi szent.“
- ⁸ Dass die Familie und die Stadt sozusagen parallel leben, wurde auch in der zeitgenössischen Rezeption des Bandes *Die Eifersüchtigen* hervorgehoben, z. B. von Szerb 1937, 439.
- ⁹ „[E]gy pillanatig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani“, „a város háziiorvosa“, „a város szerkezetét“ (Márai 2006, 140-144).
- ¹⁰ „A tudat, hogy kapcs lábakkal ott térferegnek a város szobáiban, befeküsznek az ágyakba, esznek a régi szilkékből, lefeküsznek a régi leányokkal és asszonyokkal, isznak az ártézi kútból, s valahogy mindenbe belenyúlnak, belelehelnek, mindent megtapogatnak, s testiségük nyomát beletörlik a városba, e gyalázat tudata olyasfajta védekezésre készítette a várost, mintha betegség tört volna ki a környéken és a külső kerületekben, s az idegenek terjesztik a nyavalya csíráit; otthon főzni kell a vizet, tanácsos minduntalan kezet mosni“ (50).
- ¹¹ Auch Szegegy-Maszák erwähnt die Unbestimmtheit der Bedeutung und eine „allgemeine Botschaft“ („den Gegensatz des Kulturstifters und des Eroberers“), vgl. 1991, 156.
- ¹² „[A] város [...] fél az ismerőstől, ami mindig félelmeesebb, mint az idegen... pontosabban, mert érzi, hogy már az ismerős is idegen.“
- ¹³ Für Details zum Aufbau des Zyklus bzw. über die Verlegung der thematischen Schwerpunkte des Romans im Kontext des Zyklus siehe Szegegy-Maszák 1991, 147-150; 2000, 39.
- ¹⁴ Zwar behauptet Márai 1946 in seinem Tagebuch, dass Die jungen Rebellen früher entstanden ist als Les enfants terribles (Márai 2007b, 53), möglich ist aber, dass er sich dabei „falsch erinnert“ (vgl. Szegegy-Maszák 1991, 151-152). Bereits die zeitgenössische Kritik wies auf Ähnlichkeiten zwischen den beiden Romanen hin, vgl. Sárközi 1930, 142 (hier wird ferner Ernst Glaesers Roman Jahrgang 1902 von 1928 erwähnt, der 1930 in der Übersetzung von György Bölöni auf Ungarisch erschien). Zum Vergleich von Die jungen Rebellen und Les enfants terribles siehe Olasz 1997; bzw. – mit Ausblick auf Musils Törleß – Szávai 2008, 67. In der gattungsgeschichtlichen oder thematischen Umgebung von Die jungen Rebellen wurden ferner u. a. Géza Csáth's Novelle Anyagyilkosság (1908, Muttermord, Übersetzung von Hans Skirecki), Alain-Fourniers Le Grand Meaulnes (1913), Hesses Demian (1919), Dezső Kosztolányis Aranysárkány (1925, Der goldene Drachen, Übersetzung von Skirecki;

- man denke z. B. an die Parallelen der Maifeier der Abiturienten), Werfels Der Abituriententag (1928), von den nach Die jungen Rebellen entstandenen Werke z. B. Antal Szerbs Utas és holdvilág (1937, Reise im Mondlicht, Übersetzung von Christina Viragh; vor allem die Funktionen der Theaterspiele der Jugendlichen böten sich hier zu einer produktiven vergleichenden Analyse an), István Örleys A Flocsek bukása (1941, Flocseks Fall) oder Géza Ottliks Iskola a határon (1959, Die Schule an der Grenze, Übersetzung von Charlotte Ujlaky) erwähnt (Fried 2007d, 17, 92; Poszler 2008b, 674; Rónay 2005, 10, 195).
- ¹⁵ „Az otthonok használati tárgyai elindultak egyik lakásból a másikba, helyet cseréltek“ (Márai 2005, 80).
- ¹⁶ „– Gyönyörű – mondta a félkarú. – Itt már nem lehet lakni“ (Márai 2005, 82).
- ¹⁷ „[V]édett és területen kívüli helyiség“ (Márai 2005, 83).
- ¹⁸ „[A]mely független a felnőttek háborújától“ (Márai 2005, 101). In *Die Fremden* vergleicht Ábel die Welt der „Erwachsenen“ mit der der „Fremden“, vgl. Márai (o. J.) 327; 2006, 117, in *Emblem und Bericht* beschreibt Péter Tamás' Begeisterung für den/einen Führer, der in Berlin kurze Zeit zuvor an die Macht kam, als Rebellion gegen „die Gesellschaft der Erwachsenen“ („a felnőttek társadalma“ – Márai 2007a, 128).
- ¹⁹ „Das Zimmer ist mit sonderbaren Gegenständen vollgestopft. Drei Kronleuchter baumeln von der Decke herab, aber in keinem ist eine Glühbirne. An der Wand steht eine riesige Photokamera auf drei Beinen, auf einem Schrank oben verstauben unzählige Zinnkrüge. Die Ansammlung von siebenarmigen Leuchten füllt einen ganzen Tisch, mehrere Spieluhren hängen an der Wand, aber ihre Zeiger stehen still“ (Márai 2001, 225); „A szobát különös tárgyakkal zsúfolták tele. Három csillár lógott a mennyezetről, de egyikben sem akadt égő. Hatalmas fényképezőgép állott háromlábú állványon a fal mellett; egy szekrény tetején ónkancsók tömege porosodott. Hétágú ezüst gyertyatartók kiállítása sorakozott egy asztalon, több zenélőóra lógott a falon, de a mutatók álltak“ (Márai 2005, 214).
- ²⁰ „[M]ely éppen olyan érthetetlen és valószínűtlen volt, mint az övék, éppen oly öntudatlan, s hazug is“ (Márai 2005, 165).
- ²¹ Zum Glasmotiv ferner: Der Vater der Garrens sitzt in einem „Glaskäfig“ in seinem Geschäft (Márai 2007a, 220), als symbolisches Gebäude der „Fremden“ wird öfters das „Glashaus“ (ein modernes Kaufhaus) erwähnt, das gegenüber dem Dom gebaut wurde. In seinem Reisebericht *Kassai őrvjárati* (1941, *Patrouille in Kaschau*) schreibt Márai über die Kaschauer Buchhandlung, dass „die Schaufenster dieser ländlichen Buchläden die Unendlichkeit der menschlichen Seele widerspiegeln“ (Márai 1999, 100).
- ²² „[E]ltűnt a dagadt szemhéjak mögött“ (Márai 2005, 65).
- ²³ „[A]z egész életet egyetlen szóval megmagyarázza“, „Így válik elő néha egy város a sötétből, dereng, egyre világosabban, minden falevelet látni, a házak kapui felnyílnak, emberek lépnek az utcára és beszélni kezdenek“ (Márai 2005, 20–21).
- ²⁴ „A város mintegy pólyába és gyolcsba ágyazottan pihent a csöndben“, „hajszálcsovelek keresztül szivárgott át“ (Márai 2005, 49).
- ²⁵ „[E]z itt az üdülőállomás, a vagonok ajtaját egy órára felnyitják, belülről karbolszag és jodoformszag árad, s igen nagy csend. Ez a szag behatol a városba is, a pályaudvar környékén különösen maró. Nagy vödörkben mész áll a pályaudvaron; megesik, hogy egyes vagonokból ki kell emelni az utasokat és mésszel hinteni a tetemeiket. De ez már negyedik éve tart, s a város megszokta“ (Márai 2005, 68).
- ²⁶ „Néhány tömpe és hasas barokk ház fehéren felpuffadt az édeskés csillogásban“ (Márai 2005, 147).
- ²⁷ „A tavaszi holdnak az a sajátsága, hogy a tárgyakat, melyekre fénye esik, felpuffasztja. A tárgyak, a házak, egész terek és városok teleszívják magukat a tavaszi holdfényvel s megdagadnak, mint az emberi tetemek a vízben“ (Márai 2005, 150).
- ²⁸ „[F]eldagadt szántóföldek“ (Márai 2005, 239).
- ²⁹ „[E]lhízott, hasas és tokás ember“, „húsos ujján“ (Márai 2005, 47–48); „homloka viaszosan fénylett. Porcelánszerű volt“ (63); „kövér disznó“ (62); „a homloka zsíros csöppekkel fénylett“ (64) „szeme eltűnik a zsírgyűrűk között“ (59, 210).
- ³⁰ „Ez a néhány ház körös-körül, meglakkozva a sárga fényvel, ez volt a gyermekkor színpadias díszlete. Minden házról tudták, ki lakik benne, tudták, az ablakok mögött ki alszik“ (Márai 2005, 148).
- ³¹ Zur Theatralität im Roman siehe Olasz 1997, 67–68. In der deutschen Rezeption von *Die jungen*

Rebellen lag einer der wichtigsten Akzente übrigens gerade auf dieser zentralen Rolle des Theatralischen, vgl. Gyurácz 2005, 153–154.

³² „[A]z én számomra talán az írás volt a jelmez.“

³³ Zum „Tatort“ als einer räumlichen Variante des kulturellen Gedächtnisses, deren Herkunft in der Romantik zu finden ist, siehe Assmann 1994, bes. 28–29.

³⁴ „– Kezdődik az előadás.“

³⁵ Siehe dazu eine der zahlreichen diesbezüglichen Selbstkommentare Manns: „Und um in bescheidenere Sphäre zurückzukehren, zu Lübeck als Lebensform –, nun, so sprach ja heute vor Ihnen ein bürgerlicher Erzähler, der eigentlich sein Leben lang nur eine Geschichte erzählt: die Geschichte der Entbürgerlichung – aber nicht zum Bourgeois oder auch zum Marxisten, sondern zum Künstler, zur Ironie und Freiheit ausflug- und aufflugbereiter Kunst“ (Mann 1994, 38). Zum Vergleich zwischen Márai und Mann siehe Rónay 2005, 235–243; Fried 2007c, 194–195.

³⁶ „Nézni érdekesebb, mint csinálni – gondolta“; „amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, ha kiállsz a körből és nézed“ (Márai 2005, 172).

³⁷ „[A] földrajzi tény, hogy az öböl és a város elcsúszott a térképen és az időkben, mely egy a történettel, hazatért valahová.“

³⁸ Auch wenn das an die Grenzen der gängigen poetischen Begriffsbestimmungen stoßen würde, nach denen Parodie immer einen anderen Text zum Gegenstand haben muss (siehe Hutcheon 1985, 32; bzw. Genette 1993, 40. Genette räumt in seinem Überblick über die poetische Begriffsgeschichte immerhin die Möglichkeit ein, dass ein Text „sozusagen ständig auf dem Sprung zum ungewollten Pastichieren oder Parodisieren seiner selbst“ sein kann, /27/). In *Das Werk der Garrens* wäre das Parodistische in der Selbstreflexion der eigenen Darstellungsstrategie zu verorten, z. B. in den Figuren, die die ihnen vom Text zugeschriebenen bürgerlichen Handlungsmuster quasi nur simulieren oder aber – gattungstheoretisch korrekter – in dem Bezug auf einen virtuellen Text, die Romane von Péter Garren.

LITERATUR

- Assmann, Aleida. 1994. „Das Gedächtnis der Orte.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, (Sonderheft): 17–35.
- Fried, István. 2007a. „Egy/a polgári család és vidéke: Márai Sándor ‚családi‘ krónikája.“ In ders., *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, 15–51. Szeged: Tiszatáj.
- Fried, István. 2007b. „Formiánál a tenger‘: Márai Sándornál a tenger.“ In ders., *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, 125–147. Szeged: Tiszatáj.
- Fried, István. 2007c. „A siker valóban félreértés?: Szempontok Márai Sándor német utóéletének értelmezéséhez.“ In ders., *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, 185–198. Szeged: Tiszatáj.
- Fried, István. 2007d. *Író esőköpenyben: Márai életének, pályájának emlékezete*. Budapest: Helikon.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gyurácz, Annamária. 2005. „Üvegházból őserdőbe: A *Zendülők* és a *Csutora* német nyelvű recepciójáról.“ In *Pusztumusz reneszánsz: Tanulmányok Márai Sándor német nyelvű utóéletéhez*, hrsg. von Árpád Bernáth und Attila Bombitz, 143–162. Szeged: Grimm.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York/London: Methuen.
- Iser, Wolfgang. 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lőrinczy, Huba. 1998. *Búcsú egy kultúrától: Márai Sándor: A Garrenek műve*. Szombathely: Bár.
- Mann, Thomas. 1994. „Lübeck als geistige Lebensform.“ In ders., *Ein Appell an die Vernunft: Essays 1926–1933*, 16–38. Frankfurt: Fischer.
- Márai, Sándor. 1995. *Bekentnisse eines Bürgers*. Bd. 1. Übersetzt von Hans Skirecki. Berlin: Oberbaum.
- Márai, Sándor. 1999. *Kassai őrjárat*. Budapest: Helikon.

- Márai, Sándor. 2000. *Land, Land!...: Erinnerungen*. Übersetzt von Hans Skirecki. Berlin: Oberbaum.
- Márai, Sándor. 2001. *Die jungen Rebellen*. Übersetzt von Ernő Zeltner. München/Zürich: Piper.
- Márai, Sándor. 2005. *Zendülők: A Garrenek műve*. Bd. 1. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. 2006. *Az idegenek: A Garrenek műve*. Bd. 3. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. 2007a. *Jelvény és jelentés/ Utóhang. Sereghajtók: A Garrenek műve*. Bd. 5. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. 2007b. *A teljes napló 1946: Napló*. Bd. 3. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. (o. J.). *Die Eifersüchtigen*. Übersetzt von Artur Saturnus. Bern: Hallwag.
- Olasz, Sándor. 1997. „Szövegek párbeszéde: Intertextualitás és mítosz Márai Sándor *Zendülők* jében.“ In ders., *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, 63–72. Budapest: NTK.
- Poszler, György. 2008a. „Halálós játékok – harmadik lázadás: Márai: *Zendülők*.“ In ders., *Az eltévedt lovas nyomában*, 673–679. Budapest: Balassi.
- Poszler, György. 2008b. „Magyar város – európai kultúra: Márai Sándor és Kassa mítosza.“ In ders., *Az eltévedt lovas nyomában*, 728–740. Budapest: Balassi.
- Rónay, László. 2005. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Sárközi, György. 1930. „A zendülők.“ *Nyugat* 23, 14: 142–143.
- Szávai, János. 2008. „Vásott kölykök és egy kisebbrangú próféta: A zendülők.“ In ders., *A kassai dóm: Közelítések Márai Sándorhoz*, 63–85. Bratislava: Kalligram.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 1991. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 1992. „The Bourgeois as Artist: Sándor Márai.“ *New Hungarian Quarterly* 125 (Frühling): 12–19.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 2000. „Műfajok átértelmezése: Márai elbeszélő művészetének fejlődéstörténeti helye.“ In *Este nyolckor születtem...: Hommage à Márai Sándor*, hrsg. von Huba Lőrinczy, 39–47. Szombathely: Bár.
- Szerb, Antal. 1937. „A féltékenyek.“ *Nyugat* 30 (6): 439–441.
- Tomaselli, Keyan N. und David Scott, eds. 2009. *Cultural Icons*. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.

The bourgeois city and fiction of urbanism in Sándor Márai's novel sequence "A Garrenek műve"

Bourgeois. City. Parody. Theatricality. Sándor Márai.

The paper discusses Sándor Márai's cultural concept of the bourgeois (polgár) from a specific angle. Represented by the author's native town of Košice (Kassa) and carrying an inherent tendency toward fictionalization, Márai's idealized concept of the bourgeois city appears as the central issue of his novel series *A Garrenek műve* (*The Garrens' Work*), often considered as a kind of epopee of the Hungarian bourgeoisie. The paper concentrates on the first volume, *Zendülők* (*The Rebels*), written in 1930, and focuses on the work's fictional topology, which is governed by the conceptual metaphor city as body, and the concept of theatricality underlying the strategies of narrative representation. In conclusion, it raises the question of whether a culture, in Márai's view, can possess any efficient means to interpret itself in a way that is not given over to parodistic tendencies.

Prof. Dr. Zoltán Kulcsár-Szabó
 Eötvös Loránd University
 Institute of Hungarian Literature and Culture Studies
 Múzeum krt. 4/a
 1088 Budapest
 Hungary
 kulcsar-szabo.zoltan@btk.elte.hu