

DER RELIGIÖSE HORIZONT IN DEN ROMANEN PÉTER ESTERHÁZYS*

ISTVÁN DOBOS

Kossuth-Lajos-Universität, Debrecen,
Ungarn

Motto: „Er wollte lieber ein guter Schriftsteller als ein guter Christ sein.“

Die Spannung zwischen dem gewählten Motto und der Erwartung, die der Titel möglicherweise weckt, läßt mich zunächst darauf einzugehen, daß die allegorische Deutung der Romane nicht völlig mit der Beschreibung übereinstimmt, die der Autor des *Buches Hrabal* von sich selbst gegeben hat. Ich erbiere mich, die poetische Annäherung an den im Titel beschriebenen Gegenstand zu übernehmen. Dabei folge ich nicht chronologisch der Entstehung der Werke, denn die Perspektive, die jedes Wiederlesen lenkt, setzt die Textwelten in ständig veränderte Zusammenhänge. Ich betrachte in meinem Überblick die bedeutungsschaffende Romansprache, die Komplexität des Ausdrucks als maßgeblich, und ich kann nur hoffen, daß dieser Ansatz die Chance einer möglichst ergiebigen Deutung in sich birgt. Die mehr als hundert kürzeren oder längerern religiösen Textstücke der *Bevezetés a szépirodalomba* [Einführung in die schöne Literatur] sind aus sich wiederholenden Elementen zusammengesetzt. Als Beispiel möchte ich das Zitat aus dem Matthäusevangelium erwähnen, das den ganzen Text durchwebt. Es taucht zuerst im Kapitel *A szavak bevonulása* [Einzug der Wörter] auf und lautet: „Eure Rede aber sei: Ja, ja; nein, nein; was drüber ist, das ist vom Übel.“

Es steht außer Zweifel, daß sich die Äußerungen des religiösen Registers, aus dem Romantext herausgelöst und nebeneinander gestellt, einer dem textkohärenten Prinzip folgenden Rezeptionsweise widersetzen würden. Sie bilden keine geschlossene Bedeutungskette, denn sie befinden sich in einem offenen narrativen Raum, in dem das, was identisch scheint, in der Regel in anderer Gestalt und Bedeutung wiederkehrt. Es ist ein riskantes Unterfangen, die religiösen Texte der *Bevezetés* aus einer einzigen favorisierten Perspektive zu interpretieren, denn in dem Roman ändern sich Aspekt und Erzählsituation unaufhörlich, und das „textauswählende Subjekt“, das sich mit dem grammatischen Raum

* Vortrag auf dem IV. Internationalen Hungarologischen Kongreß „Das Christentum und die ungarische Kultur“, Rom 1996.

identifiziert, bezieht an den verschiedenen Stellen des Textes voneinander abweichende Positionen. Ich will ein Beispiel nennen: der Erzähler des *Függő* [Indirekt] distanziert sich von einer gewissen katholischen Mentalität. Der Ausbruch Dédis, der seine Umgebung wegen ihres Unglaubens geißelt, erfüllt ihn mit Furcht. Dagegen kontrapunktiert er seine vom eigenen Heldentum ergriffenen atheistischen Parolen (die den Charakter von Gemeinplätzen haben) mit Ironie: „Das ist wahre menschliche Größe: allein, ohne Krücke unter freiem Himmel! Freunde“, so Daniel. „Er blufft“, fügt der Erzähler hinzu. Das verweist auch darauf, wie er selbst involviert ist; gerade deshalb ist seine Bemerkung, die die Szene begleitet und die Gegensätze zwischen diesen beiden Denkweisen ausgleicht, aufschlußreich: wie der Gläubige weiß, daß ihn der Unglaube bedroht, und er deshalb Versuchung empfinden muß, so ist für den Ungläubigen der Glaube die Versuchung, der seine sichtbar abgeschlossene Welt bedroht; so würde ich selbst diese Anschauung in etwa zusammenfassen. Für den gesamten Text ist möglicherweise charakteristisch, daß der Erzähler sich damit nicht zufrieden gibt. „Dazwischen gibt es eine Menge halber Standpunkte. Es kommt aber auf die Hauptsache an.“ – lesen wir in der *Kleinen ungarischen Pornographie*.¹

Nach meiner Grundhypothese *ist das religiöse Register den übrigen in der Erzählung gültigen Regelsystemen untergeordnet*. Mit anderen Worten: es ist lediglich ein formkonstituierendes Element unter anderen, also ein Teil jener Textwelt, in der der Abbau der verweisenden Rolle der Sprache, die fortwährende Stimm- und Tonänderung, die Intertextualität, der Abbau der zielgerichtetheit des Erzählens und infolgedessen auch Auslassung und Fragmentarität mit Nachdruck Raum greifen. Im narrativen Raum der *Bevezetés* ist die Bedeutung der sich wiederholenden Elemente aus dem Ideenkreis der christlichen Religion nicht festgeschrieben, vielmehr schafft das pausenlose Zusammenspiel mehrerer Sprachen, dessen Richtung sich nicht vorausplanen läßt, erst die Voraussetzungen für die Interpretation. Die regelrechte Unterbrechung des narrativen Prozesses, das zufällige Nebeneinander möglicher Welten zwingt den Leser des Romans zu ständigem Blick- und Standpunktwechsel.

Der mit Wortspielen jonglierende Erzähler bestimmt in der Relation des Mottos aus dem Evangelium seine eigene Situation in dem Raum zwischen dem „ja“ und dem „nein“. Es geht nicht nur darum, daß er all seine Behauptungen sofort nach ihrer Formulierung wieder zurücknimmt; sein Standpunkt ist nämlich gewöhnlich nicht nur in einer Hinsicht zweifelhaft. Vereinfacht gesagt *macht die Anordnung von zur Gesprächssituation passenden Wörtern einen Gedanken für ihn vorübergehend annehmbar, weil er Bedeutung mit Gebrauch gleichsetzt*. Die Romangestalt, die sich im Prozeß der Textgestaltung selbst schafft und wieder abschafft, verweist auf das Paradoxe dieser Situation, wenn sie die Erschließung der Wirklichkeit des Ichs nicht von festen Grundsätzen,

sondern von der Akzeptanz der sprachlichen Verhältnismäßigkeit abhängig macht. In einer wiederkehrenden Passage der *Bevezetés* heißt es: „Leben ist zwischen bestimmten Möglichkeiten zögern, Leben ist, sich verhängnisvoll stark zu fühlen zum Gebrauch der Freiheit ..., leben ist, sich verloren zu fühlen; wer das akzeptiert, hat schon begonnen, zu sich selbst zu finden“.

Diese Grübeleien, die Grundfragen seiner Existenz berühren, verunsichern das vom Text geschaffene Ich mehrmals, es versteckt sie in Zitaten, in Paraphrasen, aber auch, wenn es sich über sich selbst lustig macht, bemüht es sich sichtlich darum, daß die Kantschen Fragen wie „Was kann ich wissen?“ „Was muß ich tun?“ „Was darf ich hoffen?“ trotzdem *wahrnehmbar bleiben* in seinem Text, und daß der entstehende Diskurs die Antwortmöglichkeiten in keiner Hinsicht zu schnell ausschöpft. Der implizite Autor führt einen ständigen Kampf darum, aus der Alternative „ja“ oder „nein“ auszubrechen. Zahlreiche schriftstellerische Lösungen wecken zumindest diese Ahnung beim Leser. Und sie wird durch den Umstand noch unterstützt, daß unter den zitierbaren Beispielen kaum solche vorkommen, die die Worte des Evangeliums nicht verdreht wiedergeben, wobei sich Erhabenes mit Alltäglichem mischt, wie es auch das folgende Textbeispiel bezeugt. Der Erzähler der *Kleinen ungarischen Pornographie* grüßt in Gedanken seinen kaiserlichen Feind mit aufrichtiger Liebe: „Der Herrgott möge ihn behüten, solange Er es für richtig hält –, daß ich ihm erkläre, wie das geht und wie nicht (das Wie-und-wie-nicht!), denn in seinem Eifer würde er sich nicht entblöden, Minimeisterschaften zu organisieren, um prüfen zu können, wie viele Treffer es gab, nur damit er dann beweisen kann, daß er es ist, neben dem ich das ERKENNEN lerne?“² Auch innerhalb des religiösen Textes wendet Esterházy frei jene erzähltechnischen Verfahren an, die die Vereinheitlichung dieser Textwelten erschweren. In seinen scheinbar ernstesten religiösen Erörterungen führt er entfernte Vorstellungsbereiche zusammen und ist keineswegs bemüht, die Unsicherheit zu beseitigen, die durch die verschiedenen Perspektiven hervorgerufen wird. Das Buch hält die Naivität, mit der der Katholizismus sein Ideal auslegt, für oberflächlich, es schreckt nicht einmal davor zurück, den schlichten Rhythmus volkstümlicher Lieder für seinen Spott zu nutzen: „Mein Gesicht soll heiter und voll Lächeln sein, weil das Leben wunderbar ist und top fein“³ lesen wir in einer der Sentenzen, die wie Schlagertexte daherkommen.

Es ist von grundlegender Bedeutung, daß Esterházy in einem großen Teil der religiösen Äußerungen mit Hilfe von Gasttexten aus und Allusionen auf Wittgensteins *Tractatus* einen Zusammenhang schafft zwischen dem evangelischen Sinn des „ja oder nein“ und der Forderung der Belletristik, des Schreibens, nach struktureller Genauigkeit. Im Verhältnissystem dieses Verpflichtetseins nach beiden Seiten ändert sich die Bedeutung von Akzeptanz oder Ablehnung, und dieses intertextuelle Spiel hält die religiösen Texte der *Bevezetés* in ständiger Bewegung. In einer Hinsicht zeigt sich ihr gemeinsames Wesen. Der Kampf, der

um die Genauigkeit der Bezeichnung geführt wird, die Suche nach dem passenden Wort scheint der Widerschein des Absoluten zu sein, der aus der Perspektive der religiösen Äußerungen auf den Menschen fällt. Ich möchte zwei Beispiele nennen. Der hoffnungslos zuversichtliche Schreiber des *fogadós naplója* [Tagebuchs eines Gastwirts], der seine Zuversicht auf das Wort projiziert und den die ganze Existenz der enstandenen Geschichten mit Hoffnung erfüllt – also eine im Sinne des gegenwärtigen Gegenstandes tatsächlich metaphysische Figur – fleht meist um gute Sätze, aber bisweilen hat er das Gefühl, „als wäre Gott ein ungerechter Magazinverwalter und haßte ihn bis ins tiefste Herz“. Das profane Gleichnis, das an das *Baukastenartige* der Sprache erinnert, zieht die Berechtigung der obigen Analogie zugleich in Zweifel, weil es ironisch auf die Sprachauffassung des frühen Wittgenstein anspielt, in der er die gegenseitige Zuordnung von Welt und Wort postuliert, das Textgebilde des Romans kann schließlich auch als radikale Demontage dieser Auffassung gelesen werden. In den religiösen Texten der *Bevezetés* ist also häufig solcherart semantische Schichtung zu finden, deshalb widersetzen sie sich auch dem allegorischen oder ideologiekritischen Zugang. Das zweite charakteristische Beispiel stellt eine sehr viel transparentere Variante dar.

In *Függő* empfindet der Schriftsteller, der demütig über einen Gnadenzustand infolge eines nächtlichen Gebetes berichtet, Dankbarkeit gegenüber seiner Frau, die seine andächtige Aufmerksamkeit mit *ihrer neuen Brille* in Verbindung bringt, denn sie spürt, daß sie eine solche Nüchternheit braucht, gleichwohl läßt der Gang der Erzählung keinen Zweifel an der Wichtigkeit der metaphysischen Sensibilität.

Die religiösen Texte in *Bevezetés* entfalten ihre Wirkung im Horizont einer Poetik, wo „die mimetische und repräsentative Wirkung hervorrufenden Markierungsformen“, so Ernő Kulcsár Szabó, „die Welt in erster Linie als offenes Territorium gleichrangiger Varianten wahrnehmbar machen.“ Es ist eine wiederholte Erkenntnis des Buches, daß die erfundene Welt wahrscheinlicher zu sein scheint als die, die man als wirklich annimmt, aber in diesem Verhältnis sind die Elemente ersetzbar und austauschbar. Gewiß ist jedoch, daß man dem Roman zufolge keine Perspektive zur Verfügung hat, die die Glaubwürdigkeit irgendeiner der beiden Welten garantieren könnte. Eine wiederkehrende Erkenntnis des Erzählers ist, daß der Ort, an dem Menschen ihrer Freiheit und Würde beraubt wurden, aus dem Blickwinkel der christlichen Demut viel außergewöhnlicher erscheint, dennoch ist der Schriftsteller nicht in der Lage, ihn als wahr zu bezeichnen, und läßt hier wie auch an anderen Stellen die Frage unbeantwortet, welche von diesen beiden Arten des Zugangs zur Welt die größere Gültigkeit besitzt.

Was ist es jedoch, das in der Welt der *Bevezetés* den Zweifeln des Erzählers Grenzen setzt? Letztendlich die Einsicht, daß die Idee des Absoluten bewahrt

werden muß, selbst dann noch, wenn der transzendente Sinn des Lebens dem, der nur eine begrenzte Zeit lang existiert, verborgen bleibt. „Aber wie sollen wir reden, wenn wir allein geblieben sind, wenn es Gott nicht gibt?“ liest man im Kapitel *Deo Gratias*. Nach diesen Worten zeigt der implizite Autor in einer abstoßenden Vision, einem Zerrbild Christi, die Folgen der totalen Relativität der Werte. An diesem Punkt suggeriert das Werk, daß man die Idee des Glaubens bewahren müsse, denn ohne sie entstehe ein Vakuum, das von *irgend etwas* ausgefüllt werden könnte. Anscheinend kann der Erzähler *das völlige Verschwinden der Unterscheidung zwischen Bedeutung und Gebrauch nicht akzeptieren*, weil er nicht in der Lage ist, alle Konsequenzen dieser Entscheidung zu tragen. Wenn er dies täte, müßte er nämlich auch die ererbten christlichen Werte den dissonanten, unterscheidenden Bezeichnungssystemen unterordnen. Die Reflexion an anderer Stelle, die auf den Vorgang der Textschaffung verweist, läßt hier darauf schließen, daß das erfundene Ich, das in dem Werk scheinbar in Abhängigkeit von den Verhältnissen zwischen Sprachen entsteht, nicht völlig im Spiel der unbeherrschbaren Sprache aufgeht, denn durch die Akzeptanz des traditionellen Wertsystems wird die Anzahl der möglichen Erzählweisen begrenzt. Wenn dieses Ich zur Kenntnis nimmt, daß es von der Sprache vorherbestimmt und in sie involviert ist, geht das bei ihm nicht mit der Vernichtung der Idee des in der christlichen Tradition wurzelnden Subjektes einher. Um so vielsagender ist es, daß in den *Hilfsverben des Herzens*,⁴ die von den Worten des Vaterunsers umrahmt werden, und die den Roman eigentlich abschließen, diese Partie noch einmal wiederholt wird, beschränkt jedoch auf die Gestalt des Gnom-Christus. Der Text erklärt also jenen Sprachgebrauch wieder für gültig, den er zuvor diskreditiert hatte, und der Roman schreibt sich auch aus der Perspektive der Religion fort, ohne zum Abschluß kommen zu können.

*Donau abwärts*⁵ ist ein Roman, der sich selbst interpretiert. Die religiösen Motive seines Metaphernsystems ermöglichen eine freiere Gruppierung der bedeutungsschaffenden Elemente. Die Ahnung der Abwesenheit des transzendenten Bezeichneten durchzieht das ganze Buch, und die Zweifel des Erzählers gewinnen auch aus diesem Blickwinkel einen Sinn. Ich glaube, daß die religiösen Register gerade jener Romanpartien die Mehrdeutigkeit des Bricolage-Textes bereichern, die die Bedingungen des Romanschreibens (und im weiteren Sinne die des Verständnisses) nach der sprachlichen Wende von der Seinweise des Subjekts, der Sprache und der Dinge her hinterfragen. Die *fiktive Donau-reise*, die den Topos der Suche rekreiert, überblendet aus der Perspektive des Selbstverständnisses den Reifeprozess jenes Erzählers, der die Vorstellung von der Einheit der Persönlichkeit mehrfach ab- und wieder aufbaut, mit der Ideengeschichte mitteleuropäischer Denkmuster. Er ist unfähig, auch nur ein Erbe als Einheit zu sehen. „Von da an wurde die Sache Donau genannt“,⁶ verkündet der Erzähler, und diese Worte suggerieren, daß es für unsere Betrachtung nichts

wirklich Unmittelbares und Gegebenes gibt. Die Dinge werden immer nur in einer schon verstandenen Gestalt zugänglich. Das hat zur Folge, daß der Text den Gebrauch des ungarischen Seinverbs von dem erwähnten sprachkritischen Gesichtspunkt aus mehrfach fragwürdig erscheinen läßt und mit seinen versteckten biblischen Anspielungen auch im Spiegel der Theologie für ungültig erklärt. Denn „es ist“, „ich bin“ kann allein Gott sagen, mit anderen Worten: für den impliziten Autor ein „zur Frage und fraglich gemachter jemand“. Die vielen Allusionen des Textes zitieren die aus der *Bevezetés* bereits bekannte Frage. „Aber wie sollen wir reden, wenn wir allein geblieben sind, wenn es Gott nicht gibt?“, und öffnen die Komposition auch in diese Richtung für intertextuelle Bezüge. Es ist deutlich, daß der Erzähler in seinem entstehenden Buch mit dem Irrglauben der historischen Mythen rund um die Donau ringt und einen Kampf gegen die Versuchung der metaphysischen Denkweise führt. Von symbolischer Bedeutung ist, daß der Autor nicht in der Lage ist, die Oberhand über sein Objekt, im Sprachgebrauch des Romans „dieses metaphysische Quatsch-Patsch“,⁷ zu gewinnen, denn es drückt die Unüberwindbarkeit des Zusammenhangs zwischen der vergangenen und der gegenwärtigen Tradition aus. Das „Donau gennante Ding“ hat nämlich einen Ursprung, eine Vergangenheit, bewegt sich von irgendwoher irgendwohin und verbindet entfernte Punkte miteinander. „Was aber jener tuet, der Strom, /Weiß niemand“ lesen wir in der letzten Zeile von Hölderlins Gedicht *Der Ister*, die auch zur Zitatwelt Esterházy gehört. Für mich ist das der Schlußakkord des Romans. Was nicht Auflösung, aber auch nicht Abfinden bedeutet. Der Erzähler nimmt das in der Welt erfahrene Chaos resigniert zur Kenntnis, und bereitet sich auf den nächsten Anlaß vor, an dem er mit entschlossener Fröhlichkeit in die „Konversation der Welt“ hineinhören wird.

Letzteres Zitat stammt aus dem *Termelési regény* [Produktionsroman] auf, und ich entlehne es hier, um die Komplexität des religiösen Registers des Werkes mit der *untilgbaren Mehrdeutigkeit* des besonders sorgfältig komponierten Textes zu erklären. Ich glaube nämlich, daß jede Art der metaphorischen Bedeutungsbildung des *Termelési regény* folgerichtig in der religiösen Textwelt des Romans zur Geltung kommt. All dies kann ich hier nur am Beispiel der Sequenz aufzeigen, die in dem Text am häufigsten wiederkehrt: des Gottesdienstes. Nur eine Stelle möchte ich anführen: In der Situation, die die Szene einleitet, gehen während der gewohnten sonntäglichen Dankmesse die Gedanken des Autors auf Wanderschaft, im Geiste spielt er fieberhaft das samstägliches Fußballspiel nach und läßt auch die lärmenden Szenen nicht aus, als er plötzlich die Stille spürt: „Immer lauterer Knistern von Papierblättern: Der Pfarrer blätterte. Aber wie er blätterte! Vorwärts, rückwärts; man sah schon, daß kein System dabei war, daß er sich aufs Glück verließ. Das jedoch geruhte sich zu verspäten. Der Meister lauschte. Plötzlich hörte das Blättern auf. ‘Es ist’, sagte der Pfarrer, und obwohl der Meister wußte, daß das

gelesen war und so fortgesetzt würde (es ist) geschrieben...“ Der Ausdruck „es ist“ am Ende des Zitats steht in Klammern. Wenn man den Ausdruck wegläßt, heißt der letzte Satz: „und so fortgesetzt würde: geschrieben“. Der unwiderstehliche Humor der Szene ergibt sich nicht nur aus der Ungeschicklichkeit des Geistlichen und den dadurch entstehenden sprachlichen Fehlern. Damit verträte er – in Anlehnung an Jauß – nur eine Variante des *subversis* Komischen, die auch den Außenstehenden zugänglich ist. Hier entsteht, wie in allen Gottesdienst-Szenen des Romans, aus dem Zwischenspiel, das Alltägliche und Sakrales miteinander verbindet, aufgrund der Ähnlichkeit des Bezeichneten das vieldeutige Spiel metaphorischer Zusammenhänge. (Den Begriff der „Ähnlichkeit des Bezeichnenden“ habe ich bei Mihály Szegedy-Maszák entliehen.) In dieser semantischen Wechselwirkung verweist das Sprachspiel gleichzeitig auf die Seinsweise des literarischen Textes, der nämlich ausschließlich „vorgelesen“ ist, also in der Relation der Rezeption existiert, auf die Beziehung zwischen dem entstehenden Roman und dem Autor, mehr noch: auf die vorgestellte Begegnung zwischen dem fertigen Werk und dem zukünftigen Leser und als selbstinterpretierende Metapher schließlich auf die Romanstruktur selbst sowie auf die Situation des Schriftstellers, der der Konversation der Welt lauscht. Und er verweist auf jene Fähigkeit der verständigen Aufmerksamkeit, die ihn unmittelbar nach dieser Szene beim Anblick eines behinderten Jungen dremal den erschütterten Seufzer: „Kleiner Bruder, kleiner Bruder, kleiner Bruder“ ausstoßen läßt. Diese Vielschichtig- und Vieltimmigkeit des Romans vermittelt meiner Meinung nach die Gegenseitigkeit des Verständnisses selbst, das Prinzip des Dialogs, das, so Jauß, „So kann die Vieltimmigkeit das dialogische Prinzip der wechselseitigen Selbstinszenierung von Leser und Leserin thematisieren, das dem Leser in dem Maße, wie er sein einsames Ich preisgibt, um in die Suche nach dem anderen seiner selbst einzutreten, durch die fiktiven Diskurse eine Vielfalt von Horizonten möglicher Erfahrung eröffnet.“⁸ Zu einer solchen Suche forderten mich *Bevezetés a szépirodalomba*, *Donau abwärts* und *Termelési regény* auf, als ich die Romane Esterházy wiederlas.

Der Erzähler des *Buches Hrabal*,⁹ der den schweren Weg derer geht, die nach dem Glauben streben, bezeugt seinen schöpferischen Ehrgeiz so: „er wollte lieber ein guter Schriftsteller als ein guter Christ sein“¹⁰. Das entstandene Buch ist zweifellos Esterházy's katholischstes Werk, aber es widerspricht der obigen Zielsetzung insofern, als das Unterpfand seines künstlerischen Erfolges nicht in der unauffälligen Plazierung religiöser Register zu suchen ist. Ich möchte hier nur auf meine Bedenken im Zusammenhang mit den wichtigsten poetischen Lösungen eingehen. Die gemischt intonierte Rede des im Buch auftretenden Herrn soll die Erschütterung des Vertrauens in den transzendentalen Sinn deutlich machen: Gott der Herr spricht nämlich tschechisch mit Hrabal, Großstadtslang mit Charlie Parker, von dem er Saxophon spielen lernt, zankt sich vertraulich mit seiner

Mutter, gibt möglichst oft Anweisungen per Walkie-Talkie an zwei Engel der Himmlischen Oberbehörde, deren irdische Mission es ist, eine Abtreibung zu verhindern. Diese zetrümmerte Sprache suggeriert die völlige Wertrelativität der geschaffenen Welt, aber sie ist zu einförmig, um mit der zum Symbol erhobenen mitteleruopäischen Lebenssituation und der Textwelt Hrabals intertextuelle Verbindungen eingehen zu können. Sie ist nicht in der Lage, sich kontinuierlich selbst zu rekreieren, deshalb ist sie nur zum Teil dafür geeignet, den Bankrott menschlicher Kontakte und der Kommunikation überhaupt in eine universelle Perspektive zu heben und direkt zu offenbaren. Der Gesetzmäßigkeit des Sprachgebrauchs zufolge, die im Buch schrittweise Geltung erlangt, wird das Zusammenspiel der Perspektive der sich ohnehin schwer aneinanderfügenden Romanschichten durch den Horizont des auktorialen Erzählers abgeschlossen und vereint. Deshalb wird während der Lektüre die Versuchung immer stärker, die Handlung gemäß den religiösen Gedankenausschweifungen des impliziten Autors zu interpretieren. Letzten Endes ordnen sich die Text, die im eingegengten Raum des intertextuellen Spiels stehen, vor dem Hintergrund der in *traktatartigen Einschüben* formulierten katholischen Glaubensprinzipien zu einer Einheit: sie werden Teil und Ausdruck desselben Ideenkreises. Der Erzähler des Romans, der „weder wirklich glaubte noch ganz ungläubig“¹¹ sein konnte, sucht jene letzte Basis, durch die die Kontinuität der Werte aufrechterhalten werden kann und durch die das Unglück Sinn bekommt. Letzten Endes gelangt er zu der Einsicht, die mit jener vergleichbar ist, die Wittgenstein vor seinem Tode in seinen Aufzeichnungen festgehalten hat. Unter der Überschrift *Über Gewißheit* steht zu lesen: „Warum soll es möglich sein, einen Grund zum *Glauben* zu haben, wenn es nicht möglich ist, sicher zu sein?“¹² Aber wenn wir beginnen, etwas zu glauben, setzt Wittgenstein fort, „Wenn wir anfangen, etwas zu *glauben*, so nicht einen einzelnen Satz, sondern ein ganzes System von Sätzen.“¹³ Diese verhältnismäßige Ordnung findet der Erzähler des *Buches Hrabal*, wie auch der Verfasser des *Csokonai-Lili-Buches*, in der Ideenwelt des Katholizismus, in deren Zentrum sich die völlig gleichrangige Beziehung der Dreieinigkeit von Liebe, Leiden und Glück befindet.

Anmerkungen

1. Esterházy, Péter: *Kleine ungarische Pornographie*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Salzburg/Wien 1987, 99. [*Kis magyar pornográfia*. Budapest 1984]
2. Ebenda 138–139.
3. Ebenda 145.
4. Esterházy, Péter: *Die Hilfsverben des Herzens*. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Frankfurt am Main 1998. [*A szív segédigéi*. Budapest 1985]
5. Esterházy, Péter: *Donau abwärts*. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. Frankfurt am Main 1995. [*Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Budapest 1991]
6. Ebenda 29.

7. Ebenda 72.
8. *Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste*. 1990. I.
9. Esterházy, Péter: *Das Buch Hrabals*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Salzburg/Wien 1991. [*Hrabal könyve*. Budapest 1990]
10. Ebenda 170.
11. Ebenda 170.
12. Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe Band 8*, 1989. Suhrkamp, 193.
13. Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe Band 8*, 1989. Suhrkamp, 149.