

GEORG PICHLER

NOMADEN SIND KOMPLIZIERTE LEUTE.

Statische und dynamische Elemente im Werk Peter Roseis

Erstpublikation in: Peter Rosei. Hrsg. v. Gerhard Fuchs und Günther A. Höfler.
Graz/Wien: Droschl 1994 (= Dossier. 6.) S. 64-90.

Online:

Georg Pichler: Nomaden sind komplizierte Leute. Statische und dynamische Elemente im
Werk Peter Roseis

Online in: Dossier - NEU GELESEN

URL: <http://www.literaturhaus-graz.at/neu-gelesen-georg-pichler-ueber-peter-rosei>
(20.05.2016)

In der [Reihe DOSSIER](#) sind bis zu ihrer Einstellung im Jahr 2011 insgesamt [36 Materialienbände](#) zu österreichischen AutorInnen erschienen. Das Redaktionsteam der Gesamtreihe bestand aus Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs, Günter Höfler und Gerhard Melzer. Im Rahmen der Literaturhaus-Plattform [Dossier online](#) werden einzelne Publikationen aus der Reihe DOSSIER seit dem Herbst 2015 als [Dossier - NEU GELESEN](#) im Netz frei zugänglich gemacht.

Impressum:

Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung

Elisabethstraße 30/I

8010 Graz

<http://franz-nabl-institut.uni-graz.at/>

NOMADEN SIND KOMPLIZIERTE LEUTE. STATISCHE UND DYNAMISCHE
ELEMENTE IM WERK PETER ROSEIS

Du sprachest: »Ich will in ein andres Land, ich will zu andrem Meere gehen,
zu finden eine andre Stadt von bessrer Art als die!
Gezeichnet ist der Urteilsspruch für all mein Streben hie:
mein Herz ist – wie ein Leichnam – grabumfangen.
Wie lang noch soll mein Geist gebannt in dieser Fäulnis hangen?
Wohin mein Auge kreisen mag, wohin ich schau:
zu schwarzen Trümmern meines Lebens ward der Bau,
wo ich so viele Jahre ließ verderben und ins Leere gehn.«

Denk nicht, daß du in neuen Raum, daß du in andre Meere gingst!
Die Stadt wird ziehn auf deinen Zug. Dieselben Straßen schleichst
einher du, wo du bei denselben Nachbarn bleichst,
wankst in denselben Häusern zu den Toten.
Stets kommst du an in dieser Stadt. Nie – Hoffnung ist verboten –
beut Schiff noch Weg zum Anderswo sich dir.
Darum, wo du verdarbst dein Leben, hier
durch diese kleine Loch du zu der ganzen Erde Leere gingst.

*Konstantin Kavafis: Die Stadt*¹

Bewegung, sich bewegen ist den Menschen inhärent. Wenn Gilles Deleuze und Felix Guattari schreiben: »Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es schießt, es fickt«², so meinen sie auch dies: Es treibt die Menschen vorwärts. »Gehen (und also Denken)«³, Wandern, Reisen gehören zu den Grundbedürfnissen des Menschen, und die Reise, die umfassendste Form der Bewegung, stellt in all ihren Formen nach Carlos Fuentes »die ursprüngliche Bewegung der Literatur«⁴ dar.

Bei kaum einem deutschsprachigen Gegenwartsautor stehen der Motivkomplex Bewegung-Stillstand und das Thema Reise derart im Zentrum wie bei Peter Rosei. Allein die Titel der Romane und Erzählbände zeigen dies. Doch schreibt Rosei weder Reiseberichte noch Reisebücher, selbst die Orte seiner Texte sind meist von sekundärer Bedeutung – die Bewegung des Reisens, des Herumziehens in der Welt ist fundamentaler Bestandteil und konstituierendes Merkmal seines Werks.

Im folgenden sollen zwei Schwerpunkte herausgearbeitet werden: einmal die Opposition von Bewegung und Stillstand bzw. von dynamischen und statischen Elementen als Grundstruktur und Handlungsantrieb einer Reihe von Texten. Zweitens – und mit dem ersten Punkt in engem Zusammenhang – die Bedeutung der Bewegung in Form von Gehen und Reisen.

Die Schauplätze in Roseis fiktionalen Texten sind nur in seltenen Fällen lokalisierbar. *Bei schwebendem Verfahren*⁵ etwa spielt in Wien, *Wer war Edgar Allan?* in Venedig, *Mann & Frau* zum Teil und *Rebus* zur Gänze in Wien, *Komödie* ist mit ziemlicher Sicherheit in Istanbul angesiedelt⁶. Die Mehrzahl der Texte hat Orte zu Schauplätzen, die aus Bestandteilen der Wirklichkeit zusammengesetzt, aber auf keiner Landkarte zu finden sind. Dabei kann man eine Entwicklung feststellen, die von den vollkommen isolierten ländlichen Gegenden der frühen Texte überführt zu realeren, weniger bedrohlichen und im Vergleich zu den ersten Werken beinahe lieblichen Landschaften.

Die Welt der frühen Texte ist inhuman, abweisend und brutal. Trotz der oft detaillierten und namensreichen

Schilderungen bleiben die »Landstriche«, über die der Autor berichtet, seltsam verschwommen; die Städte, Orte und Landschaften sind Kopfgeburten des Autors. In diesen Antiidyllen fristen die Menschen ein kärgliches Dasein, sie handeln ihren Trieben entsprechend oder gehorchen kafkaesken »Gesetzen«; wer durch diese Gegenden geht, wird feindlich zurückgewiesen und ist meist seines Lebens nicht sicher. Die zum Leben an diesen Orten verdammt Menschen stellen für die Reisen den, für die Fremden eine Gefahr dar; doch auch umgekehrt sind diese von außen eindringenden Wesen eine Bedrohung für die stumpf und hoffnungslos in der »Einschicht« ihr Dasein Fristenden.

Bereits im ersten Erzählband wird das deutlich. Hier ziehen die jeweiligen Protagonisten durch *Landstriche*, die alles andere als menschenfreundlich sind. Es zeigt sich augenfällig die Opposition zwischen der übermächtigen, statischen Welt und dem schwachen, sich durch sie bewegenden Individuum, das nicht zu ihr gehört und sich dennoch in diese ausweglose Welt wagt. Es kommt zu keiner Vermittlung zwischen den Protagonisten und den Gegenden, die sie begehen; weder verstehen die jeweiligen Reisenden diese Welten, noch sind sie in ihnen willkommen. Die totale Entfremdung des Individuums von der Umgebung, durch die es zieht, die Feindlichkeit der Umwelt – sei es die Öde und Unfruchtbarkeit des immer enger werdenden Tals »nach Outschena« oder die »grausame [...] Trockenheit« (L 53) der weiten Ebene – und die Angst des Einzelnen der »unterwegs« ist, vor der Umgebung, der er ausgesetzt ist, sind der Grundtenor der vier Erzählungen. Die Welt ist atavistisch, befindet sich in einem vorzivilisatorischen Stadium, primitive, unvorhersehbare Gedankengänge bestimmen die Handlungen der Menschen, die darin leben. Die einzige Möglichkeit ist die Flucht aus dieser Misere, und wer »fortgegangen ist, kommt nicht zurück« (L 18). Der Konflikt zwischen der Statik der Umgebung, die seit ewigen Zeiten so zu sein scheint und der verhaltenen Bewegung der Eindringlinge – hier taucht er zum ersten Mal auf.

Die statische Komponente der Roseischen Welt zeigt sich besonders stark im Roman *Bei schwebendem Verfahren*: Der Kanzleibeamte Malej lebt in einer sterilen, unveränderlichen Welt ohne Kontakte zu anderen Menschen. Plötzlich tritt durch die Einladung zum Festbankett eine durchgreifende Änderung in seiner Existenz ein, die ihn sich seiner Lage bewußt werden läßt: »Mein früheres Leben war vollkommen gleichförmig gewesen. Es hatte darin keine Ursachen, zumindest keine erkennbaren, also auch keine Wirkungen, keine Verkettung von Umständen, keinen dynamischen Ablauf gegeben, sondern nur ein statisches SO IST ES«. (SV 72) Dieser *status fixus* wird durch die Einladung zum Ball und den Palastaufstand im Ministerium zwar aufgehoben, und Malej hätte die Chance, durch den überraschenden Aufstieg in der starren Hierarchie des Ministeriums sein Leben dynamischer zu gestalten. Er enttäuscht jedoch seinen Gönner Schörner und wird in der Folge auf die Straße gesetzt, vor die Tür, zurück in die Unbeweglichkeit einer elenden Existenz.

Im folgenden Erzählband, *Wege*, wird die von der Romanfigur erkannte Opposition Statik-Dynamik besonders deutlich. Man kann die Texte hier in zwei Gruppen teilen: in der einen sind die Erzähler bzw. Protagonisten gleichsam an den Ort gefesselt, kommen nicht fort und verkommen an ihm. Das ist etwa der Fall in »Franz und ich«. Der Hof der beiden Brüder verfällt nach dem Tod des tyrannischen und von ihnen schließlich entmachteten und erniedrigten Vaters. Die Freiheit der Söhne hat an Stelle des erhofften Auflebens den Untergang des Hofes zur Folge. Statt fortzugehen, bleibt der Erzähler nach dem Tod des versoffenen Bruders allein auf dem Hof zurück: »Dennoch habe ich mich dazu entschlossen, an Ort und Stelle zu bleiben, den Hof nicht aufzugeben, ich habe mich dazu entschlossen, die Wirtschaft weiterzubetreiben bis zum völligen Ruin.« (W 24) Die Statik, der Ausdruck der sozialen Unterdrückung durch den Vater, wendet sich so gegen die Figur und provoziert in ihr Autodestruktion und eine sadomasochistische Lust am Untergang dessen, was der Vater einst her- und dargestellt hatte und das nach dessen Entmachtung zum eigenen Glück hätte beitragen können.

Der Protagonist der Erzählung »Die Stadt« versinkt, ohne sich gegen die eigene Passivität zu wehren, in einer Hafenstadt im Elend und bittet, jeder Selbstachtung bar, das tägliche Essen und den täglichen Schnaps zusammen. Er zieht zwar innerhalb des begrenzten Raums der Stadt umher, doch sind seine Wanderungen nichts als »Wege ins Ausweglose«⁷. Die Industriestadt, die ihm einst Arbeit und Wohlstand verhieß und in der er sich hoffnungsvoll niederließ, wurde ihm zur Falle, wie er sich in seltsamer Klarsicht bewußt ist: »Wenn man wie ich weder zur Verbesserung noch zur Verschlechterung der Lage, der eigenen wie der allgemeinen, etwas tun kann, dann geschieht alles nur mehr, die Welt ereignet sich, sie ereignet sich unaufhörlich, nur man selbst ereignet sich nicht mehr.« (W 133) Man steht still, bewegt sich nicht mehr. Die Protagonisten dieser Texte haben ihre Zukunft, schlimmer noch, auch ihre Gegenwart verloren; statt fortzugehen, haben sie in der inhumanen Umgebung ausgeharrt und statt sich selbst aus freiem Antrieb zu bewegen, werden sie bewegt; doch dieses Bewegtwerden durch die Gesellschaft, der sie ausgeliefert sind, erfolgt aggressiv und destruktiv und vernichtet den letzten in ihnen noch vorhandenen Rest von Menschlichkeit: Es zieht sie nach unten, in Verfall und Dekadenz.

In der zweiten Gruppe von Texten steht die horizontale und selbständige Bewegung eindeutig im Zentrum. In der Erzählung »Der Aufbruch« wird der Ich-Erzähler »zum Aufbruch förmlich gezwungen« (W 107) – er verliert seine Arbeit. So verläßt er den kleinen Ort Gollern⁸, um seine Reise zu beginnen: »[...] ich mußte mich auf den Weg machen, wollte ich das bißchen Selbstachtung, das noch in mir steckte, nicht auch noch verlieren.« (W 108) Den Ort zu verlassen, das reglose Dahinvegetieren aufzugeben, wird so zur einzigen Möglichkeit seinem Leben Sinn zu geben. Doch da die Erde ein Jammertal und Rosei ihr Porträtist ist, wird der Protagonist in keinem der verschneiten und abweisenden Dörfer, durch die er zieht, freundlich aufgenommen, im Gegenteil, er muß sogar vor der aufgebrauchten Menge fliehen; dennoch verwirft er jeden »Gedanken an Umkehr sofort«. (W 119) Das unstete, ungeschützte Leben auf der Flucht scheint dem Erzähler leichter erträglich als die deprimierende Existenz in einem weltvergessenen Dorf.

In den acht kurzen, unter dem Titel *Beschäftigungen* zusammengefaßten Prosatexten stehen Bewegung und Bewegsein im Mittelpunkt; ausdrücklich, wie in »Warten« und »Gehen«, implizit, wie in »Träumen«, »Nachdenken« und »Schauen«. In diesen Texten ist das Schreiben die Bewegung, das Den-Gedanken-hinterher-Schreiben, absichtslos und ziellos, das Paradox stillzusitzen und dennoch unterwegs zu sein, denn »tatsächlich befindet sich die ganze Welt ständig in Bewegung, in einer Unzahl von Bewegungen, deren Ordnung und Ziel man nicht kennt.« (W 83f.) Ausgangspunkt dieser Prosastücke ist das Ich, das Ich in einem Zimmer (»Nachdenken«), in einem Dorf (»Warten«, »Gehen«, »Im Zimmer«), in einer Stadt (»Schauen«), am Meer (»Aufbrechen«), beim Turm von Babel (»Reisen«). Dieses Ich will »sich aufmachen und fortgehen« (W 87), »einfach unterwegs sein, von Nirgendwo nach Nirgendwo, gehen um des Gehens willen« (W 61). Bewegung, jede Bewegung wird in diesen Texten zum Ausdruck und Inhalt des Lebens, da »Fortbewegung, wenn auch zweck- und sinnlose, dem Stillstand vorzuziehen« (W 61) sei. Doch ist dieser Stillstand ohnehin nicht möglich: »Auch wenn du an der Stelle verharrst, die Zeit führt dich fort.« (W 58) Müde, doch schlaflos, »geht man um wie der Jude« (W 58) »und einmal, irgendwann einmal das Aufbrechen in die Endgültigkeit« (W 93). Mit solchen Gedankengängen stellt sich Rosei in die Tradition der barocken Allegorie von Aufbruch, Reise und Ziel als Spiegelbilder von Geburt, Leben und Tod. Die Lebensmüdigkeit und Schwere, die der Erzähler angesichts der Unausweichlichkeit dieses Schicksals empfindet, wird an anderen Stellen aufgehoben, und das Gehen mit der Ewigkeit im Jetzt gleichgesetzt: »Gehen ist eine Beschäftigung in endloser Gegenwart. Solange man geht, geht man und immer geht man jetzt.« (W 62) Der Rekurs auf das Fließen im Heraklitschen Sinn drängt sich auf: »Wenn man geht, wird man selbst zum Fluß, man wird ein Tropfen im Fluß, ein Stück Holz im Fluß.« (W 63). Er beweist, daß Rosei durchaus in dieser Tradition steht. »Mein Weg führt fort« (W 92), dessen ist sich das Ich sicher, auch wenn es nicht weiß, wohin, denn »die Frage, von wo man hergekommen ist, ist wichtiger als jene, wohin man gehen wird. Wohin wird man schon

gehen?« (W 87); »wir laufen [...], ohne es zu wissen, immer in die falsche Richtung. Es gibt nämlich keine richtige Richtung, denn alle Wege führen nach Z« (W 66), also an den Endpunkt des Alphabets, das für den Schriftsteller auch das Ende der Beschreibbarkeit und somit das Ende des Schreibens ist. Die Folge dieses stetigen Unterwegsseins, dieses ewigen Aufbrechens sind Einsamkeit, die jedoch durch das Gehen überwunden wird,⁹ und »Fremd-Sein« (W 89), das dem der Zigeuner ähnelt: »Wo sie auch stehen und sich herumtreiben, überall ist Fremde.« (W 39)

In diesem Kontext ist ein etwa zur gleichen Zeit erschienener Text mit dem Titel *Straßen* zu sehen, in dem wiederum ein Ich auf kargen Landstraßen durch Montenegro, Serbien, Bosnien und die Herzegovina zieht. »Das Ziel ist fern. Vom Ziel wird nicht geredet. So kommt man voran in der ungeheuren Zeit«; so geht das Ich über die Straßen, die »dort zusammen[laufen], wo ich gerade bin.«¹⁰ Sieht man vom stärkeren Pathos und dem an Kafka erinnernden Schluß ab, so bestätigt dieser Text die bisher beobachteten Merkmale: In ihm geht ein Ich allein und ohne eigentliches Ziel durch die Welt (wobei es in diesem Fall eine geographisch konkret auszumachende Landschaft ist), beschreibt seine Umgebung, seine wenigen und nicht sonderlich aufregenden Erlebnisse. Das Ich bewegt sich durch die Welt, ohne ihr wirklich anzugehören. Es befindet sich gleichsam unter der Glasglocke seiner Reise, der Ort seiner Bewegung ist der Nicht-Ort¹¹, der Ort, an dem die Bindungen zur Welt nur peripher existieren, der jedoch für das Ich der Mittelpunkt der Welt ist, an dem man in der Freiheit seiner Einsamkeit lebt. Die Reise ist, auch wenn sie konkret beschrieben wird, doch keine wirkliche Reise, sondern eine Metapher für das Leben, ein Ausdruck der Existenz, sie ist für den Rosei der frühen Texte Aneignung der Welt; denn auf der Reise exterritorialisiert man das Fremde und dessen Bedrohung in sich.¹² In der Beschreibung konkreter oder phantasierter Gegenden, Landstriche und Städte wird der Ausbruch aus der Enge der Bewegungslosigkeit versucht und die Ausgesetztheit des Ich in einer feindlichen Welt beschrieben – ein Ausdruck existentieller Ängste, die sich im Gehen Luft zu machen versuchen. »Sie irren, wenn sie jene bedauern, die unterwegs sind. [...] Sie sollten ihre Schuhe anziehen und fortgehen.«¹³

Schlußpunkt und Resümee dieser ersten Phase im Schaffen Roseis sowie Wendepunkt in seinem Werk¹⁴ sind die beiden *Entwürfe*. Der *Entwurf für eine Welt ohne Menschen* ist die minutiöse Bestandsaufnahme einer inneren Welt, eine Wanderung durch die Räume der Phantasie. Der realen Welt kommt dabei keine andere Rolle zu als Vorbild zu sein für ein verdichtetes, gestaltetes und trotz aller Nüchternheit in der Beschreibung mit Bedeutungen versehenes Abbild. Wie die Gegenden der ersten Texte ist auch diese Welt feindlich und bedrohlich. Die Idylle stellt sich als bloße Abwesenheit von Bedrohung dar. Stets sind aggressive Mächte am Werk, die die Freiheit des einzelnen Wesens einschränken, das Sterben ist allgegenwärtig, denn »die Natur aller Geschöpfe, könnte man sagen, ist der Tod.« (EWM 66) Das »man« in dieser menschenlosen Welt setzt ein Ich voraus, das durch die beschriebenen Landschaften zieht und auch tatsächlich am Schluß des Textes auftritt: »So lange habe ich wandern müssen, sagt man, das also ist das Gelobte Land.« (EWM 84) Wieder finden wir hier das Ich, das die Texte Roseis durchwandert und sich von Text zu Text wandelt, wengleich die Perspektive aller Texte stets dieselbe ist: von eben diesem Ich aus.

Im *Entwurf zu einer Reise ohne Ziel* ist diese subjektive Instanz ein nicht näher bezeichnetes »Wir«, eine Gruppe von Menschen, die, ihrer »Heimat den Rücken kehrend«, (ERZ 6) von Buja über Modscho in die »ostwärts gelegene[...] Hafenstadt Porto« (ERZ 19) zieht. Die Gruppe überquert unfruchtbare, ausgetrocknete, lebensfeindliche Ebenen, läßt sich kurze Zeit in der verkommenen »Hafenstadt ohne Hafen« (ERZ 25) Porto nieder, um dann in immer freundlichere, lebensfrohere Gegenden aufzubrechen. Schließlich kommt sie in ein verheißungsvolles Siebenstromland und in die Hafenstadt Akko, dem Ziel- und zugleich Ausgangspunkt der Sehnsucht. An der von Kalkbergen umstandenen Grenze zwischen Land und Meer, wo alle Wege zusammenlaufen und von wo alle Wege in jede Richtung fortführen, hat ihre Reise ein Ende gefunden. Ob es ein definitives ist, bleibt offen. »Wir haben vergessen, was hinter uns war, und damit haben wir in gewissem Sinn

auch vergessen, was vor uns gelegen ist.« (ERZ 80) Die ausweglose Welt, die jede Vitalität zunichte macht, ist der Hauptantrieb der beschwerlichen Wanderung. Ihr Symbol ist das Wasser, Metapher des Lebens. Der Fluß Taglio, der durch Porto fließt, ist beinahe trocken, sein Wasser ungenießbar, brackig und faulig. Die Menschen, die an einem solchen Fluß wohnen, sind arm, leben in Elend und Feindschaft.

Der *locus amoenus* ist das wasserreiche Akko am Meer; die beste Reisemöglichkeit ist jene über das Wasser. In beinahe hymnischem Ton beschwört der Erzähler »das Handwerk der Seefahrt, quer durch den Kopf, quer durch das Herz segeln, quer durch die Welt, klein, im Grunde lächerlich, armselig und doch, was am wenigsten verächtlich, voller Hoffnung.« (ERZ 80) Auch hier wird der Grund für die Bewegung nicht angegeben, sondern vorausgesetzt, das Durch-die-Welt-Ziehen hat seine Logik in sich selbst und bedarf keiner Erklärung: »[...] und wir waren unterwegs, wir sind unterwegs, dachten wir [...]« (ERZ 55)

In den frühen Texten und besonders in den beiden *Entwürfen* nimmt die Beschreibung der phantastischen Außenwelt breiten Raum ein. Details der Landschaften, Gewohnheiten und Psychologie der Bewohner werden dem Leser mitgeteilt. Diese Außenwelt des erzählten Ich ist jedoch die Innenwelt des erzählenden Ich. Diese hat mit der realen Welt nur insofern etwas gemein, als die reale Welt das Modell und »Materiallager« für die Phantasiewelten des Autors ist. Und so ist es auch kein Widerspruch zu den späteren, – wie noch zu zeigen sein wird – rein um das Ich zentrierten Texten, daß diese genauen Beschreibungen der inneren Landschaften das Hauptthema des Roseischen Werks sind.

Vor der weiteren Analyse der fiktionalen Texte Roseis soll hier ein kleiner Exkurs in die publizistische Tätigkeit des Autors unternommen werden. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre erschienen in der Wiener Tageszeitung *Die Presse* Reisenotizen, Eindrücke von Aufenthalten in verschiedenen europäischen Städten, die 1983 unter dem Walter Benjamin¹⁵ paraphrasierenden Titel »Die Bilder der Städte« in *Reise ohne Ende* zusammengefaßt wurden. Anhand dieser Texte sollen einige Beobachtungen zur Technik des Autors, konkrete Orte in seine Texte einzuarbeiten, eingefügt werden.

Die in diesen kurzen Schilderungen skizzierten Städte sind, soviel sei vorweggenommen, nur Hintergrund und Staffage für das »Ich« oder das »Wir«. Es geht nicht um die Beschreibung oder die Darstellung eines Ortes, um eine Erkundung von außen, sondern um das ichzentrierte Registrieren. In Venedig ziehen die Eindrücke am Ich des Erzählers vorbei, das diese Beobachtungen vollkommen gleichwertig wiedergibt. Wie in einer Kamerafahrt werden alle Eindrücke in Sprache umgesetzt, doch ist diese scheinbare Beliebigkeit, diese vorgetäuschte Neutralität Methode: »Hier fällt es leicht, zu verschwinden, die Seele zu verlieren. [...] Alles ist irgendwie. Es erstaunt so gar nicht, die Relativität des Subjektes zu konstatieren.« (RoE 84) Eindrücke werden gesammelt, um ausgedrückt zu werden. Im Zentrum steht nicht die Stadt, sondern das sich durch die Stadt bewegende Ich. Die »Geschichte vom Schauen« ist die Geschichte des Ich, das schaut, das die Impressionen um sich gruppiert und sich beim Schauen zuschauen läßt. Und wenn sich diese Geschichte »zu einfach erzählen« läßt, da sich »die Bedeutungen« (RoE 83) einstellen, so deshalb, weil der Erzähler von vornherein auf jene fixiert ist und hinter dem »Anschauungsmaterial« immer schon die Bedeutungen – seine Bedeutungen – mit sieht: So etwa hat eine Katze den »Blick eines Verzauberten«, und das »Grau der Häuser« (RoE 84) ist stumm. Die Welt wird bereits interpretierend, allein vom Ich aus gesehen.

In der »Geschichte vom Erinnern« (RoE 77) kommt Wien nur noch die Rolle des Ausgangspunktes für Reminiszenzen zu, die einzig den Erzähler betreffen. Wenn er träumt, »ich hätte meine Geschichte verloren, meinen Namen, meine Identität« (RoE 79), so ist das bloße Rhetorik, denn nirgendwo sind diese Identität und

diese Geschichte so präsent wie in diesem Text, in dem der Erzähler durch nur mit Namen bezeichnete und nicht weiter beschriebene Wiener Schauplätze streift und über sich an diesen Plätzen reflektiert. Doch er weiß es selbst: »Aus dieser Geschichte wird nichts; anstatt draußen zu sein, bin ich drinnen.« (RoE 81)

Ähnlich verhält es sich im Text über Peking, in dem zwar das politische Gewissen des Autors zu erwachen scheint, der aber über die reale Stadt kaum Aussagen macht: »Überprüfe ich den Text über Peking, so sehe ich, daß er mit Peking nichts zu tun hat.« (RoE 66)

Warschau hat auf das Erzähler-Ich keinen guten Eindruck gemacht: »Die vielen Menschen, die unterwegs sind. Manchmal schaue ich fassungslos in eines der fremden Gesichter« (RoE 74); und wohl auch verständnislos, möchte man hinzufügen, denn da sich die Stadt dem Ich nicht auftut, versucht dieses auch gar nicht, sie irgendwo außerhalb seiner selbst zu suchen und so einen Zugang zu finden. »Kann sein, daß wir noch fremder und verloreener sind unter den Menschen auf den breiten Straßen im Zentrum der Stadt, jetzt.« (RoE 73) So gibt das Ich die Stadt auf, in die es nicht eindringen kann. Es bleiben der nicht verstehende Blick von außen und das Wissen um die eigene Lächerlichkeit: »Wir schauen einander an, und wir geben uns zu, wie überflüssig und nutzlos wir sind.« (RoE 76) »Wir reden vom Heimfahren, vom Fortfahren« (RoE 77) – die Folge ist die Abfahrt, das Verlassen des Ortes und das Weiterziehen an einen anderen.

Die in diesen Texten beschriebenen Impressionen sind Reisen nach innen in wechselnder, fremder Umgebung. Diese Tendenz setzt sich – wenn auch nicht so stark – in späteren Reisetexten fort. Durch Istanbul schweift der Ich-Erzähler als vollkommen Fremder, als Tourist, »der durch Neugier oder Zufall herangeweht [!], nach ein paar Tagen wieder fortgeht und verschwindet.«¹⁶ Und wieder: Die Gleichwertigkeit aller Eindrücke, ob Mensch, ob Tier, ob Ding, die Vermischung des Gesehenen Materials im Kopf des Sehenden – sein Standpunkt bestimmt die Welt, die in ihm Gefühle, Assoziationen, Interpretationen weckt. Diese ziellose Beliebigkeit, die den Dingen nicht auf den Grund gehen will, zeigt sich deutlich an den vielen unbestimmten Artikeln sowie an den generalisierenden Pluralformen. Das Ich will nicht die Welt besser kennenlernen und verstehen, es zieht schauend durch die Welt, um sich durch sie und in ihr zu entwerfen. Es geht nicht um die Dinge, es geht um den, der diese Dinge aufnimmt.

So ist es auch völlig gleichgültig, wenn in der Rundfunkerzählung *Timbaki auf Kreta* der Name des realen Inselortes gegen den einer Stadt eingetauscht wird, »die weit entfernt ist, am Rand einer Ebene wie am Ufer des Meeres liegt« – denn: »Jede Geschichte ist künstlich.«¹⁷

Wenn auch in späteren Reisetexten¹⁸ die Außenwelt mehr Eigenständigkeit und größeres Gewicht erhält, so kann doch generalisierend festgestellt werden, daß die reale Existenz der Orte und Landschaften für das Ich sekundär ist, sie dienen ihm als Kulissen, als Stimuli, als Schreibanlässe für die Selbstdarstellung – sei es nun jenes Ich des dem tatsächlichen Autor mehr oder weniger nahestehenden Reiseberichterstatters oder das stärker fikionalisierte der Romanfiguren. Immer bleibt die Umgebung auf die Figuren zentriert, stets wirkt sie nicht anders denn als verschieden besetzter und mit Bedeutungen aufgeladener Hintergrund für das Ego der »Helden«.

Es geht in diesen Texten nicht um die Städte als eigenständige Wesen, es geht auch nicht um ihre historische, noch um ihre künstlerische Bedeutung. In dieser Beziehung ist Rosei einer jener – inzwischen schon zum Topos erstarrten – Flaneure Walter Benjamins, der den historisch-kulturellen »Bettel [...] gerne dem Reisenden überläßt.«¹⁹

Im späteren fiktionalen Werk Peter Roseis bleibt das Moment der Bewegung weiterhin vorrangig, doch ändert sich

das Erscheinungsbild des Reisemotivs und der Konstellation von statischen und dynamischen Elementen. Ab dem Roman *Wer war Edgar Allan?* sind diese Veränderungen deutlich zu konstatieren. Die Umgebung wird »realistischer«, konkreter; statt der früher vorherrschenden Phantasiegegenden tauchen Städte und Landschaften auf, die zwar immer noch nur im Ausnahmefall dem realen Erscheinungsbild entsprechen, die aber der Alltagswelt zumindest weitgehend angenähert sind.

In *Wer war Edgar Allan?* ist der Erzähler in der unwirklichsten, weil mythischsten Stadt Europas, in Venedig, in der Fremde, im freiwillig gewählten Exil, auf der »Flucht« (EA 8). In *Das schnelle Glück* wird der Ich-Erzähler durch seine Entlassung aus seinem gewohnten Leben herausgerissen; er bleibt aber in seiner Stadt und zieht nicht fort, denn »wohin gehen?« (SG 179). Obwohl er »das Mädchen« kennenlernt, realisieren sich seine Hoffnungen kaum; er sinkt ab und wird zum Prostituierten. In der *Milchstraße* ist die Polarität von statischen und dynamischen Figuren besonders deutlich. Während Ellis, die psychologisch am wenigsten konkretisierte Figur, gleich einem Kometen von Mann zu Mann, von Freund zu Freund zieht, ohne wirklich an einem Leben Anteil zu nehmen, verharren die von Ellis besuchten Männer der sechs Bücher an ihrem Platz; ihre einzige Bewegung ist das Kreisen um Frauen, mit denen sie leben oder um die sie trauern. Die Beschreibung von Veränderungen hat abgenommen zugunsten von Einblicken in das Seelenleben der Protagonisten der jeweiligen Bücher, doch die wechselnden Figurenkonstellationen »simulieren Bewegung«²⁰. Ein fremder Ort »in Europa« (K 17), »im Osten [...], wo die Märchenländer beginnen« (K 58), ist der Schauplatz der Geschichte des ebenfalls ausharrenden und an der egozentrischen Liebe zu seiner Adoptivtochter leidenden Ich-Erzählers in *Komödie*. Auch diese einsame, in sich verschlossene und reglose Figur (»Ich war erstarrt« [K 761]) sinkt langsam ab, um als »zerbrochener, nichtswürdiger Mensch« (K 95) zu enden. In *Mann & Frau* zieht Murad, nachdem er sich von seiner Frau Susanne und seiner Tochter getrennt hat, in eine fremde Stadt, um ein neues Leben zu beginnen. Auch wenn er dort keine wahre Erfüllung findet, so ist er doch »damit zufrieden, am Leben zu sein« (MuF 46), während ein anderer »Mann« des Romans, Helmut, sich nicht fortbewegt, sondern an seiner Einsamkeit und seinem Haß gegen Frauen erstickt. Die Spannung zwischen beweglichen und unbeweglichen Figuren wird in *Die Wolken* ganz deutlich. Gobbo, der Besucher und dynamische Unternehmer in Sachen Damenbekleidung, wollte »Geld verdienen [...], Autos, Reisen« (Wo 8), erzählt von seinen Reisen (vgl. Wo 17) und wird als Weltenbummler gesehen (vgl. Wo 26). Er beginnt eine Beziehung mit Eva, der Frau seines ehemals besten Freundes Reinhard, der in einem kleinen Dorf wohnt. Hier siegt die Bewegungslosigkeit über das Unstete, denn Gobbo verliert Eva und geht daran zugrunde, während Reinhard und Eva trotz aller Komplikationen in »erstarrte[r] Unruhe«²¹ ihr Leben im Dorf, das weitgehend die negativen Konnotationen einer inhumanen Provinzialität im Roseischen Frühwerk verloren hat, weiterführen. Ein anderer einsamer Reisender, diesmal einer in Sachen Weltrekord mit Namen Klokman, zieht in *15000 Seelen* in »lunarische[r] Lebensweise« durch die Welt und reist von »Kontinent zu Kontinent« (FS 32). Durch dieses Unterwegssein wird ihm »manchmal ganz seltsam zumute [...], die vielen Leute. Nichts hat Bedeutung« (FS 20). Die Bindungs- und Bezugslosigkeit, die nur nach Rekorden heischende Prämiengier ist Folge und Ausdruck seiner Entfremdung von der Welt und von sich selbst.

Der Roman, in dem die Motive der Reise und der Bewegung am deutlichsten und ausführlichsten behandelt werden, ist *Von Hier nach Dort*. Die »Geschichte«²² ist schnell erzählt: Der Ich-Erzähler Karl fährt in Tages- und Nachttouren mit seinem schweren Motorrad von Süden nach Norden, wohl durch Deutschland in die Niederlande, ans Meer. Im zweiten Teil dealen er und sein Freund Perkins mit Rauschgift, und mit dem so

verdienten Geld fliegt Karl im dritten Teil auf gut Glück in den Süden, nach Rom. Dieses karge Handlungsgerüst wird mit allerlei Eindrücken, Erlebnissen, Beobachtungen und Gedanken des Helden ausgestattet. Der Leser erfährt von der Reise nur über das Bewußtsein des Protagonisten, der alles Gesehene scheinbar ohne zu werten registriert und gleichmütig aufnotiert. Doch mit der Wahrheit oder Richtigkeit seines Er-Lebens nimmt es der Ich-Erzähler nicht so genau: »Was fehlt, erfindet man. So tritt die Welt aus einem heraus.« (HD 109) Ihn interessiert also weniger die Welt als solche; er gestaltet sie sich, um sie als Konstrukt wiederzugeben.

Eine gewisse Affinität zum Erzähler der Stadtporträts läßt sich auch bei Karl beobachten. Die auf der Reise erfahrene Welt erscheint ihm wie neu: »Hier war alles so anders. Es ist schön, sagte ich. Darin täuschte ich mich. Der Zauber, den das Schöne hervorruft, ist ein anderer. Hier war ich bloß fremd. Ich nahm das Fremde schon für das Schöne; wenigstens täuschte ich mich nicht ganz.« (HD 106) Die Welt, die er auf dieser Reise erlebt, ist also vor allem deshalb schön, weil sie fremd ist. Das Fremde, ist es einmal bekannt, verliert somit seinen Reiz und damit seine vorgetäuschte Schönheit und zwingt den Reisenden, weiterzuziehen auf seiner Suche nach neuer Fremde, nach neuer Schönheit. Dieser Mechanismus bewirkt ein Verhalten, das von Angst vor zu großer Berührung, vor zu innigem Bekanntwerden, vor dem Verlust der »schönen Fremdheit« geprägt ist. Daraus resultiert die Tendenz Karls (und der meisten anderen Protagonisten), sich ja nicht zu sehr einzulassen: seien es Beziehungen zu Frauen, Bekanntschaften oder Männerfreundschaften – stets hält er sich heraus. Derart fremd und bindingslos eröffnet sich ihm auf dieser Reise das Gefühl einer großen Freiheit: »Unterwegs sein, ich durfte das« (HD 105), die jedoch auch Gefahren in sich birgt: »[...] ich bin auf Reisen, ich bin nicht hier. Ich bin wahnsinnig. [...] Ich muß sterben, schön ist das nicht.« (HD 125) Das Reisen wird einerseits als Befreiung, andererseits als Bedrohung der Person, als Tod gesehen – eine Abwandlung des Motivs der Lebensreise. Ziel der Sehnsucht Karls ist das Meer²³, und als reines Symbol dieser Sehnsucht wird das Meer auch interpretiert: »Man darf ja nicht glauben, das Wort *Meer* sage etwas, hätte eine Bedeutung außer dieser, daß, wenn einer sagt *Meer*, wir wissen, was er meint.« (HD 136) Wieder drängt sich der Eindruck auf, daß die Helden in den realen Dingen der Welt nur die Metaphern dieser Dinge sehen. Die Um-Welt ist für sie schon mit Bedeutung besetzt und kann so nie mehr werden als ein bloß reaktiv-projektiver Erlebnis-Anstoß für den sie Bereisenden.

Stets präsent ist auch das Bewußtsein um die Einsamkeit während der Reise, um die existentielle Einsamkeit, also die Einsamkeit mit sich selbst und im Umgang mit anderen Menschen, vor allem mit Frauen. Die kurze Begegnung mit Magda, dem Mädchen von der Bude an der Autobahn, ist alles andere als gefühlvoll, der Geschlechtsakt wird als mechanische Verrichtung beschrieben: »Wir gingen dann hinter die Bude und fickten« (HD 111), und die Gedanken, die Karl kurz nach dem flüchtigen Abschied formuliert, demonstrieren deutlich seine Isolation: »Schöner Gedanke: So da Sein in seiner ganzen Menschlichkeit als einzelner.« (HD 113). Ein Grund für die Ziellosigkeit der Reise Karls ist wohl auch in dieser Einsamkeit zu suchen. »Wem gehört ein Einsamer? Welches Ziel hat ein solcher?« (HD 128), fragt sich der Held. In der Konsequenz des Romans hat er keins. Denn sowohl nach der Ankunft am Meer als auch im italienischen Lunapark schließt der Erzähler lakonisch mit dem Satz: »Ich ging dann weiter.« (HD 136 bzw. 176)

Der in der Sekundärliteratur strapazierte Vergleich des Romanhelden mit dem »Taugenichts« der Eichendorffschen Erzählung scheint mir nicht stichhaltig.²⁴ Jener marschiert naiv und zukunftsgerichtet »in die weite Welt hinein«, während Karl (und mit ihm auch die anderen Protagonisten der späteren Texte) durch sie hindurchgeht, ohne in sie einzudringen oder sie in sich eindringen zu lassen. Er beteiligt sich nicht, er hält sich heraus aus allem, was ihn angehen könnte²⁵.

Von Hier nach Dort ist eine kuriose Mischung aus dem beschaulichen Wandergestus Stifterscher Figuren

und Texten wie Jack Kerouacs *On the road*²⁶ oder US-amerikanischen *road movies*²⁷ wie etwa *Easy Rider*. Doch gerade die Unterschiede zu diesen Verarbeitungen des Motivs des einsamen Reisenden zeigen die pessimistische, ja resignierte Haltung der Figuren Roseis überhaupt: Während andere verzweifelt das Leben suchen und in Kauf nehmen, es der Intensität der Suche auch zu opfern,²⁸ finden sich die vergleichsweise biederen mitteleuropäischen Helden – Antihelden im herkömmlichen Sinn – Roseis damit ab, in säkularisierender Abwandlung der chinesischen Weisheit die Suche zum Ziel zu machen. In philosophischem Fatalismus verweigern sie sich nicht bis zur letzten Konsequenz – wie etwa Bernhard Vesper, der sich in seinem 1971 abgebrochenen autobiographischen Romanfragment *Die Reise* dem Selbstmord entgegenschrieb²⁹; im Vergleich damit lassen Roseis Figuren ihre Fortbewegung von der Gesellschaft in ein stilles und wohl nur in kleinbürgerlichen Augen wild erscheinendes Leben einmünden. Wo die anglophonen Helden mitunter auch sterben, finden sich die Helden in Roseis Romanen im Lauf der Zeit immer mehr mit ihrem jeweiligen Schicksal ab.³⁰

Diese Entwicklung vom Gehen über das Reisen und das Dahintreiben zum mehr oder weniger resignierten Stillstand ist charakteristisch für das Werk Roseis. Läßt man die späteren Texte Revue passieren, so stößt man in dem hier behandelten Bereich auf viele Konstanten, die die literarische Welt des Autors strukturieren.

Gemein ist allen Protagonisten in Roseis Texten ihre Herausgefallenheit aus der Welt. Sie finden sich – plötzlich oder seit jeher – allein und ausgesetzt, stehen einer für sie unbegreiflichen und undurchdringlichen Welt gegenüber, einer Welt, an der sie nicht Anteil nehmen und haben können. Sie sind nicht vollkommen aus der Gesellschaft verstoßen, sie befinden sich an ihrem Rand, kennen die sie umgebenden Bezirke und wissen sich mehr oder minder unauffällig in ihr zu verhalten; doch stehen sie mit einem Fuß jenseits der Grenze, bereit auszusteigen, sollte die Integrität ihres Ich gefährdet werden. Sie definieren sich durch die Gesellschaft: ihr Ich ist das, was in einem von der Gesellschaft übriggelassenen Hohlraum lebt. Genausowenig wie sie sich positiv definieren können und wie sie zu dieser Gesellschaft je Zugang erhalten werden, genausowenig können sie ohne diese Gesellschaft leben. Sie sind deren Gegenbild im Kleinen.

Dieses Unangepaßtheit und diese Einsamkeit haben die innere oder äußere Unruhe der Figuren zur Folge. Die Protagonisten der späteren Werke reisen also nicht um des Reisens im Sinn einer Horizonterweiterung willen, sie reisen, um nicht stillstehen zu müssen, um sich nicht in einer beengenden Existenzform zu verheddern. Es ist ein ständiges »weiter«, »vorwärts«, »fort« von allen Bindungen, denn jeder Stillstand, jedes Sich-Festsetzen bedeutet ein Absinken und Verkommen, wie die männlichen Figuren in der *Milchstraße* beweisen. Es ist einerseits die Bewegung an sich, die die Helden »auf Trab hält«, andererseits der Rausch³¹ und das unentdeckte Geheimnis, das das Interesse über diesen Rausch hinaus wach hält (etwa in *Wer war Edgar Allan?*), aber auch Liebe, Sexualität und Beziehungen. Das Ich, das das Ich flieht, um nichts als das Ich zu finden – auf Reisen, im Rausch, im Sex, in der Liebe³². Eine Kreisbewegung, die nicht stillstehen darf, da sonst das ganze System zusammenbricht.

Die Bewegung, das Reisen der Figuren kann in doppeltem Sinn gelesen werden: Einmal ist es ein Flüchten vor einer Welt, der man sich nicht zugehörig fühlt. Der ständige Ortswechsel geschieht aus Angst vor Bindungen und Beziehungen³³, aus Angst vor dem Festgehaltenwerden, aus Angst vor dem Definiertwerden. Der Weg fort davon führt auf die Reise, sei sie nun eine wirkliche Reise wie in *Von Hier nach Dort*, ein Umziehen in eine fremde Lebenswelt wie in *Mann & Frau* und *Komödie* oder ein *trip*, eine Flucht in Drogen wie in *Wer war Edgar Allan?*

Dann ist dieses Reisen aber auch eine soziale Verweigerung, ein Wunsch nach Wechsel, nach Änderung der Normen, der Konventionen, des Festen – die Protagonisten akzeptieren die Welt, wie sie ist, nicht und ziehen sich aus

ihr zurück, vorzugsweise in sich selbst. Der Antrieb zur Bewegung ist also die Negierung der Welt, aber auch die Unfähigkeit der – immer männlichen – Figuren, Beziehungen aufzunehmen. War im Frühwerk das Gehen ein freiwilliges und zum Teil hochmütiges Ausbrechen aus der engen Umwelt, so wird die Bewegung im späteren Werk immer mehr zur Flucht, auch wenn es eine Flucht nach vorne ist, entstanden aus einer »Sehnsucht nach einem Gewesenen, das es nie gab.« (HD 111)

Diese Flucht hat kein Ende, denn immer geht es weiter, und der einzige Weg, am Leben zu bleiben, ist weiterzuziehen. Die andere Möglichkeit ist das Stehenbleiben, das ein Absinken bedeutet. Reinhard in den *Wolken*, aber auch alle männlichen Figuren, die Ellis in der *Milchstraße* besucht, haben sich mit ihrem ortsfixierten, unerfüllten Leben abgefunden: »Ich habe keinen Grund, irgendwohin zu gehen, [...] ich kann nur verlieren.« (M 201) In diesem Roman hat die Bewegung, die die frühen Texte und *Von Hier nach Dort* bestimmte, ihren Schwung verloren. Die Männer rühren sich kaum mehr von der Stelle. Deutlich unterscheidet Rosei hier zwischen statischen und dynamischen Figuren. Statische Figuren sind jene, die in ihrem Lebensbereich ausharren, die durchhalten, sich festzuklammern versuchen in und an ihrer Lebenswelt, auch wenn sie darin langsam untergehen. Es sind dies Figuren wie die männlichen Protagonisten in *Die Milchstraße*, Reinhard in *Die Wolken*, der Ich-Erzähler in *Das schnelle Glück*, Helmut in *Mann & Frau*. Diese Figuren beharren auf der – scheinbaren und von Rosei ständig hinterfragten – Sicherheit ihres Lebens, ihrer »Geschichte«. Sie alle sind tragische Figuren, ihre Situation ist ausweglos, da sie keinen Ausweg suchen. Ihre Zufriedenheit und ihre Sicherheit sind nur scheinbar und beruhen auf Verzicht.

Anders die dynamischen Figuren: Sie können nicht stillhalten, sie müssen stets weiter, brauchen Veränderung, um überleben zu können. Zu ihnen zählen der schon genannte Ellis in *Die Milchstraße*, Karl in *Von Hier nach Dort*, der von Drogen- und Alkoholrausch getriebene Ich-Erzähler in *Wer war Edgar Allan?*, Gobbo in *Die Wolken* (als einzige dynamische Figur, die scheitert), Murad in *Mann & Frau*. Diese Reisenden sind nicht weniger tragische Existenzen, auch sie leben am Rand des Abgrunds, doch hat ihre Bewegung, ihr stetes Fortgehen und Kommen, für sie eine stabilisierende Funktion.

Eine entscheidende Rolle für die Dynamik der Texte spielen Frauen (W, MF). Fast alle weiblichen Figuren in Roseis Texten sind statische, ortsbezogene Wesen – sie verbleiben, harren aus, leben bewußt ein Leben weiter, das sie nicht völlig befriedigt; doch ziehen sie – darin weiser, sicherer, zugleich aber auch ängstlicher gezeichnet als die Männer – ein Leben in dieser »Sicherheit« dem unruhigen, getriebenen Leben der Männer vor – sie begnügen sich fast ausschließlich mit ihren Rollen als Hausfrau, Mutter, Ehefrau.

Frauen verleihen den Männern Sicherheit und binden sie gleichzeitig, sie sind der ruhende Pol, um den diese herumkreisen können und in dem sie, einmal von ihrem Schwerefeld eingefangen, verharren. Ein gutes Beispiel bietet Murad in *Mann & Frau*. Er verreist und beginnt – nach dem totalen Abbruch der Beziehung – in einer fernen Stadt ein neues Leben, ohne jedoch wirklich die alten Bahnen zu verlassen. Susanne dagegen bleibt mit Almut, beider Tochter, »zu Hause«, nimmt Arbeit in einem Arbeitsvermittlungsbüro an, und diesen beiden gelingt es, gemeinsam ein eigenständiges Leben zu führen. Während etwa der Ich-Erzähler in *Komödie* an der Egozentrik der Liebe zu seiner Stieftochter scheitert, eröffnet sich Susanne eine neue Dimension: »Sie stellte fest, daß sie Almut liebte. Als hätte sie noch nie erfahren, was Liebe ist.« (MuF 96) Murad findet zwar auch seine »Bucht der Bestimmung« (MuF 8f.), doch ist diese »Bestimmung« alles andere denn liebevoll: »Der Hintern der Frau, breit und rund, in zwei Bogen geschwungen, das war die altvertraute Bucht, das Riff, das er früher so hoffnungslos angesteuert hatte.« (MuF 100)³⁴

»Der Mann ist der Passagier der Frau«³⁵, diesen Satz Paul Virilios bestätigen die männlichen Protagonisten in Roseis Texten. Die einen treibt es weiter, von Frau zu Frau (HD, MuF), die anderen setzen sich auf diesen statisch gezeichneten Frauenfiguren fest, verlieren und »verliegen« sich (K, M, SG, Wo).

Die Frau wird zum Transportmittlersatz, der Geschlechtsakt zur Reise: »[...] du triffst eine Frau, und kaum kennst du sie, besuchst du schon ihre Eingeweide, machst eine Reise darin!« (M 36); »Gobbo faßte sie an den Händen und legte sich, ihre Arme mit den seinen ausbreitend, auf sie. Wir reisen.« (Wo 62) Und als eben dieser Gobbo, der »Reisende« der Wolken, das Ende der Beziehung zu Eva konstatieren muß, meint der Erzähler nur lakonisch: »Die Reise ist zu Ende.« (Wo 121)

Roseis nomadische Helden reisen also unentwegt, sei es nun tatsächlich oder in ihren Gedanken und Wünschen, wobei ihnen jedes Transportmittel willkommen ist. Doch wie in dem eingangs zitierten Gedicht von Konstantin Kavafis kommen sie nicht wirklich vom Fleck: Sie bereisen zwar die Welt, doch ziehen sie ihre Stadt, ihr Schicksal mit sich, ihr »neue[r] Raum«, ihre »andre[n] Meere« sind immer nur sie selbst; es ist immer nur ihr Ich, dem sie nicht entkommen.

Anmerkungen

- 1 Konstantin Kavafis: *Die Stadt*. Aus dem Griechischen von Helmut von den Steinen. In: *Museum der modernen Poesie*. Eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980. (= suhrkamp taschenbuch. 476.) S. 160f.
- 2 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 224.) S. 7.
- 3 Thomas Bernhard: *Gehen*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980. (= suhrkamp taschenbuch. 5.) S. 8.
- 4 »El viaje es el movimiento original de la literatura.« (Die Reise ist die ursprüngliche Bewegung der Literatur.) Carlos Fuentes: *Prólogo*. In: Fernando Benítez: *Los indios de México. Antología*. Mexiko D.F.: Era 1989, S. 11-21; 11.
- 5 Die Texte von Peter Rosei werden in der Folge mit Sigle und einfacher Seitenzahl im Text zitiert:
 - EA *Wer war Edgar Allan?* In: *Wer war Edgar Allan? Von Hier nach Dort. Das schnelle Glück*. Drei Romane. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 5-98.
 - ERZ *Entwurf zu einer Reise ohne Ziel*. Stuttgart: Klett-Cotta 1989. (= Cotta's Bibliothek der Moderne. 83.)
 - EWM *Entwurf zu einer Welt ohne Menschen*. Stuttgart: Klett-Cotta 1989. (= Cotta's Bibliothek der Moderne. 78.)
 - FS *15000 Seelen*. Roman. Frankfurt a.M.: Fischer 1990. (= Fischer Taschenbuch. 9292.)
 - HD *Von Hier nach Dort*. In: *Wer war Edgar Allan? Von Hier nach Dort. Das schnelle Glück*. Drei Romane. Stuttgart: Klett- Cotta 1992, S. 99-176.
 - K *Komödie*. Salzburg, Wien: Residenz 1984.
 - L *Landstriche*. Erzählungen. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980. (= suhrkamp taschenbuch. 232.)
 - M *Die Milchstraße*. Sieben Bücher. Frankfurt a.M.: Fischer 1991. (= Fischer Taschenbuch. 10703.)
 - MuF *Mann und Frau*. Salzburg, Wien: Residenz 1984.
 - RoE *Reise ohne Ende*. Aufzeichnungsbücher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983. (= suhrkamp taschenbuch. 875.)

- SG *Das schnelle Glück*. In: *Wer war Edgar Allan? Von Hier nach Dort. Das schnelle Glück*. Drei Romane. Stuttgart: Klett- Cotta 1992, S. 177-253.
- SV *Bei schwebendem Verfahren*. Roman. Salzburg: Residenz 1973.
- W *Wege*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979. (= suhrkamp taschenbuch. 311.)
- Wo *Die Wolken*. Frankfurt a.M.: Fischer 1990. (= Fischer Taschenbuch. 9564.)
- 6 Vgl. dazu: Gerhard Melzer: *Tief drinnen die Liebe?* Peter Roseis Erzählung »Komödie«. In: *Die Zeit* v. 1.11.1985.
- 7 Joachim Schondorff [Rez.] : *Peter Rosei: Wege*. In: *Literatur und Kritik* (1974), H. 89, S. 570f.; 570.
- 8 Nebenbei sei auf die auffallende Namensähnlichkeit zwischen Gollern und dem »am Südrand des Weinviertels« gelegenen Ort Göllersdorf verwiesen, in dem sich ein »Staatliches Arbeitshaus für Rückfalls- und Gewohnheitsverbrecher« befindet, über das Peter Rosei einen Artikel verfaßte (in: *Die Presse* v. 25./26.11.1972).
- 9 »Zwischen den Schritten konnte ich nicht verlorengelassen. War ich auch allein, so hatte ich doch meinen Weg durch den aufgehenden Tag.« (W 90)
- 10 Peter Rosei: *Straßen*. In: *Die Presse* v. 23.2.1974.
- 11 »Wo sind wir, wenn wir reisen? Wo liegt dies ›Land der Geschwindigkeit‹, das nie genau mit dem zusammenfällt, das wir durchqueren?« Paul Virilio: *Fahren, fahren, fahren...* Aus dem Französischen von Ulrich Raulf. Berlin: Merve 1978. (Internationaler Merve Diskurs. 80.) S. 19.
- 12 Vgl. dazu Andreas J. Obrecht: *Die panoptische Welt. Der Reisende als Panoptist*. In: *Kultur des Reisens*. Notizen, Berichte, Reflexionen. Hrsg. von Andreas J. Obrecht, Mario Prinz und Angelika Swoboda. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1992, S. 41-53; 42.
- 13 Rosei, *Straßen*.
- 14 Vgl. dazu Richard Exner: *Stifter und die Folgen - Schreiben ohne Menschen, ohne Ziel?* Reflexionen zu Peter Roseis Prosa. In: *Modern Austrian Literature* 13 (1980), H. 1, S. 63-90; 67f.
- 15 Walter Benjamin: *Städtebilder*. In: W.B.: *Angelus Novus*. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S. 103-150. Vgl. dazu auch: Hans Christian Kosler: *Bienen, Spechte, Zuckerwerk*. Peter Roseis Aufzeichnungsbücher *Reise ohne Ende*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 23.4.1983.
- 16 Peter Rosei: *Nach Istanbul*. In: *Literatur und Kritik* 19 (1984), H. 187/188, S. 384-388; 385.
- 17 Peter Rosei: *Timbaki auf Kreta*. In: *Wiener Zeitung* v. 21.8.1986.
- 18 Als Beispiele dafür seien genannt: *Stadt aus Brokat*. (Budapest). In: *Die Zeit* v. 11.3.1988 (Magazin); *Ich flog nach Halifax*. Über Kanada: Mein Trip durch eine »Neue Welt«. In: *Die Presse* v. 15./16.6.1991; *Vergiß nicht, deinen Kaffee umzurühren!* Ein Wiedersehen mit Paris. In: *Die Presse* v. 7./8.3.1992; *Diese Stadt hat zuviel gesehen*. Raving London, berausches London: Verbeugung vor einer großen Metropole. In: *Die Presse* v. 25.4.1992; *Der diskrete Charme des Schmierfetts*. Abstecher nach Bratislava. In: *Die Presse* v. 10.10.1992.
- 19 Walter Benjamin: *Die Wiederkehr des Flaneurs*. In: Benjamin, *Angelus Novus*, S. 416-421; 417.

- 20 Helmut Schödel: *Wie steht's? Nicht sehr*. Peter Rosei: *Die Milchstraße und Frühe Prosa*. In: *Die Zeit* v. 8.10.1982, Nr. 41.
- 21 Walter Benjamin: *Zentralpark*. In: W.B.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. (= suhrkamp taschenbuch. 345.) S. 230-250; 237.
- 22 Die »Geschichten«, also die Lebensgeschichten der verschiedensten Figuren, in Roseis Romanen und Erzählungen sind von großer Bedeutung. In *Von hier nach dort* findet sich dieses Motiv mehrmals (HD 119, 120, 127, 128, 151, 154, 164). Ähnliches gilt auch für *Die Milchstraße* und *Das schnelle Glück*.
- 23 Das Motiv des Meeres in sehr vielgestaltiger, immer jedoch positiv besetzter, lebensbejahender Symbolik ist bei Rosei sehr häufig anzutreffen; eine kleine, bei weitem nicht vollständige Auswahl: W 39, 135, 137; SV 34; EA 64; HD 106, 127, 136; SG 207; M 17, 59, 78, 208; RoE 23, 50, 93, 109, 111, sowie in ERZ.
- 24 Seinem Interviewpartner Ulrich Greiner gegenüber bezeichnet Rosei den Vergleich seines Helden mit dem »Taugenichts« als »kulturbewußt«. Er habe den »Taugenichts« nie gelesen«. Ulrich Greiner: *Der Wind pfeift zwischen den Rädern der Konzepte*. Porträt. In: U.G.: *Der Tod des Nachsommers*. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München, Wien: Hanser 1979, S. 140-146; 141. Zum Vergleich mit dem »Taugenichts« vgl. Ulrich Greiner: *Eine Reise ins Innere der Sehnsucht*. Zur Prosa. Ebda, S. 146-154; 146; Exner, *Stifter und die Folgen*, S. 66f.; Rainer Landvogt: *Peter Rosei*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1978ff. (30. Nlg. 1988) S. 5.
- 25 Vgl. dazu auch den männlichen Protagonisten in *Mann & Frau*, Murad: »Dabei hatte er seine Angelegenheiten nie mit den ihren vermischt: Er hatte immer nur zugeschaut, wie sie ihr Leben hinbrachte.« (MuF 42)
- 26 Rosei kannte und schätzte Kerouac, wie er in einem Interview mit Donna Hoffmeister erklärt. Vgl. Donna Hoffmeister: *Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber*. In: *Modern Austrian Literature* 20 (1987), Nr. 2, S. 97-130; Rosei S. 117-123; 118; vgl. auch RoE, S. 33.
- 27 Ein Motiv, das in Roseis Texten immer wieder auftaucht und das eindeutig solchen Filmen entstammt, ist die einsame, staubige Tankstelle; vgl. etwa HD 107f., M 103-117.
- 28 Dies war eine weit verbreitete Haltung unter den Rockkünstlern der späten sechziger Jahre, denen Rosei zweifelsohne verpflichtet ist; vgl. etwa das Zitat des Gitarristen der »Rolling Stones«, Keith Richards, am Schluß der ersten Ausgaben von *Wer war Edgar Allan?*, das in der hier verwendeten, 1992 erschienenen Neuauflage des Romans fehlt: »Wir wollen nichts anderes, als die Leute auf Touren bringen, auf eine Fahrt mitnehmen... rücksichtslos.«
- 29 Bernward Vesper: *Die Reise*. Romanessay. 21. Aufl. Ausg. letzter Hand. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1981. Das Werk erschien erstmals 1977, also ein Jahr vor *Von Hier nach Dort*. Ein – hier nicht zu bewerkstelliger – Vergleich zwischen dieser »Reise« und den Reisen Roseis wäre sicherlich aufschlußreich.
- 30 Inwieweit dies mit der von Claudio Magris konstatierten, für die österreichische Literatur typischen Handlungshemmung zu tun hat, soll hier nicht weiter untersucht werden; die apolitische Haltung Roseis und das Zögern seiner Figuren in vielen Belangen scheinen jedoch in diese Richtung zu weisen. Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Übers. v. Madeleine v. Pásztor. 2. Aufl. Salzburg: Otto Müller 1988.
- 31 Vgl. dazu auch: »Trinkende sind Reisende. Sie werden bewegt, ohne sich zu bewegen. Man hebt sie auf,

transportiert sie.« (RoE 109)

32 Vgl. dazu Melzer, *Tief drinnen die Liebe?*

33 Vgl. das bei Rosei auch sonst häufig vorkommende Motiv eines Gesprächs mit einer Frau oder einem Mädchen, wobei sich der Protagonist dann plötzlich aus dem Staub macht. (HD 126, 145f.)

34 Vgl. auch »Wollte er denn eine ganze Frau? Doch eher nicht. Er schüttelte den Kopf: Daß man immer eine ganze Frau nehmen muß! All dies Reden und Lachen, die Blicke, die quirligen Finger; das Schuhgetrippel – nein, das wollte er nicht.« (MuF 116)

35 Virilio, *Fahren, fahren, fahren...*, S. 74.