

Title	Im freien Fall : Erzähltechnisches bei Peter Rosei
Sub Title	
Author	Vogl, Walter
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2000
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 No.31 (2000. 9) ,p.75- 85
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20000930-0075

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Im freien Fall:

Erzähltechnisches bei Peter Rosei

Walter Vogl

„Eine Geschichte von früher, kurz erzählt“ ist ein auf den ersten Blick nicht gerade prototypisches Prosastück von Peter Rosei, der sich hier mit einer Direktheit auf einen problematischen Abschnitt österreichischer Geschichte einlässt, die normalerweise seinem essayistischen Werk vorbehalten ist. Am Beispiel des Allerweltsmenschen Karl zeigt Rosei, wie ein Land unaufhaltsam auf die Katastrophe zusteuert, mit deren Aufarbeitung man sich nach 1945 so viel Zeit gelassen hat. Dieser für sich genommen eher herkömmliche Text ist kaum mehr als zehn Seiten lang und findet sich quasi als Epilog am Ende des Buches „Der Mann, der sterben wollte“⁽¹⁾, also an einem sehr signifikanten Platz. Seinen Standort verdankt er dem Prinzip der Montage, welches auch weitgehend seine vielfältigen Beziehungen zum vorangehenden Text bestimmt. Dadurch eröffnen sich Zusammenhänge und Einsichten, die einer isolierenden Lektüre verwehrt bleiben, was nicht heißt, dass die Geschichte nicht ebenso gut auch allein stehen kann, zum Beispiel als Warnung, Entwicklungen, die sich mit einer scheinbar unumstößlichen Mechanik vollziehen, einfach hinzunehmen. Während sich „Der Mann, der sterben wollte“, die Titel gebende Geschichte, im Aufgreifen, Modifizieren und Verwerfen von Handlungsmustern als Text realisiert, steht das in „Eine Geschichte von früher“ angewendete Verfahren linearen Erzählens jenem antithetisch gegenüber. Aber auch diese Antithese ist keine ungebrochene, denn die detailliertere Analyse lässt hinter der scheinbar bruchlosen Geradlinigkeit des Erzählten eine Varietät im Formalen kenntlich werden, welche es ermöglicht, die Geschichte ebenso sehr als Bruch mit der vorangegangenen denn als deren Fortsetzung zu lesen. Der Mann, der in dem nach seinem Vorhaben benannten Buch sterben will, ist ein Autor, der den Tod so lange interaktiv mit seiner realen

Umgebung und seinen Figuren durchspielt, dass er sich seiner allumfassenden Macht am Ende selbst nicht mehr entziehen kann. Er muss die Einsicht machen, dass ihm seine stupende Fähigkeit, zauberlehrlingshaft alles mit allem in Beziehung setzen zu können und auch dort noch Signifikanz zu produzieren, wo man nun gar keine mehr vermutet, mindestens ebenso sehr schadet wie nützt: „Öfter fühlte er sich von den Erscheinungen der Wirklichkeit verhöhnt, und ihm wurde peinlich klar, dass das Schreiben nichts nützte, und dass auch er würde sterben müssen.“ (75) Und dass auch sein Tod keinerlei Transzendenz beanspruchen können wird, das ahnt er schon auf den ersten Seiten des Buches: „An dem Turm waren im Kampf gegen die italienischen Faschisten einige Widerstandskämpfer liquidiert worden. So wäre er wohl auch gern gestorben: aufrecht und für etwas, das einen Wert hatte.“ (7f.)

Sein ständiger Ortswechsel mag eine verzweifelte Reaktion auf diese Einsicht sein. Doch dieses Reisen, das auf der strukturellen Ebene der Verbindung von drei Themenkomplexen („Krankheit, Geschäft, Tod“ [64]) dient, mag ihn zwar der physischen Liquidation entgegenführen, denn es werden ihm schrittweise sämtliche Lebensgrundlagen entzogen und am Ende streicht ihm auch noch sein Verlag den Vorschuss, für ihn als Schriftsteller ist es jedoch befreiend, denn es führt ihn gleichsam an den Nullpunkt der Literatur. Das geschieht in gegenläufigen Bewegungen, denn während der Autor von Albanien kommend in Richtung Westen unterwegs ist, seinem durch eine Geliebte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen symbolisierten Begehren nachfährt, schickt er seinen Protagonisten (der gleichzeitig sein alter Ego ist), den krebserkrankten und opportunistischen Geschäftsmann Torberg, in die Gegenrichtung, von Wunderheiler zu Wunderheiler, und schließlich, als alles nichts mehr hilft, zum Labyrinth des Minotaurus nach Kreta, weil dieses „in einem der Kriminalromane, die er gelesen hatte, [...] eine wichtige Rolle“ (76) spielte. Nebenbei wird noch ein unter-schwelliger Zusammenhang zwischen dem Begehren und der Gier hergestellt, denn die Geliebte ist mit einem schwer reichen, aber auch schwer kranken Geschäftsmann verheiratet, der wiederum in der Binnenfiktion, also der Geschichte in der Geschichte, seine Verdoppelung in Daimler, dem Chef des unterwürfigen Torberg erfährt, der seine Frau

in diesem Reigen mit einer undurchsichtigen Geschäftsfrau aus dem Osten betrügt. Die die Phantasie mit der Wirklichkeit kurzschließende Reise führt, wie ein Reigen, in einem Zirkelschluss fast dorthin, wo sie begonnen hat, nämlich in den Kopf des Autors beziehungsweise in eine südosteuropäische Hafenstadt, wo sie mit der Ausfahrt eines Schiffes endet beziehungsweise neu beginnt. Kontrapunktisch dazu setzt „Eine Geschichte von früher“ ein, nämlich mit der Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof von Triest, die, wie noch genauer auszuführen sein wird, der Anfang vom Ende ist, auf welches sie zielgerichtet zusteuert. Wo sich im Fortgang von „Der Mann, der sterben wollte“ immer neue erzählerische Varianten und Alternativen eröffnen, ist „Eine Geschichte von früher“ durchs radikale Eliminieren jeglicher Alternative gekennzeichnet. Daher endet erstere auch mit einer Ausfahrt ins Freie, für letztere heißt die Endstation Holocaust, in dessen Zusammenhang bekanntlich Züge von großer Bedeutung waren.

Auch Schiffe spielen eine nicht unwichtige Rolle in diesen beiden 1991 erschienenen Texten Roseis. Eine der zwielichtigen Firmen, mit denen der „Ostspezialist“ (43) Torberg zusammenarbeitet, ist an Sensoren für Hochseeschiffe interessiert: „Griechische Flagge? Griechische Schiffe? In die Tanker wurden die Sensoren eingebaut; schwarze Schalter. Es ging dann um die Versicherungen.“ (50) Die Schiffe hier werden also ausgeschiedt, um auf hoher See versenkt zu werden und die Versicherungsprämie zu kassieren. Die Passage ist zweifellos eine Anspielung auf die so genannte Lucona-Affäre, welche in den achtziger Jahren das sozialdemokratische Establishment Österreichs erschütterte.

Wir haben es hier mit einer Perversion des „urtümlichen Schiffbildes“ zu tun, das nach Ernst Bloch „den Willen zur Ausreise, den Traum von fahrender Rache und exotischem Sieg“²⁾ bezeichnet. Die Passage ist typisch für die von Rosei angewendete Verfahrensweise. Nichts wandert ungebrochen in seinen Text ein, wodurch sich am Ende alles andere als ein klare erzählerische Summe ergibt, sondern eine Vielzahl von Beiträgen, die sich zum Teil miteinander addieren, multiplizieren oder potenzieren lassen, zum Teil aber auch gegenseitig aufheben beziehungsweise Negativsummen ergeben: „Mein Manuskript ist so konfus wie das Leben selbst!“ (77) heißt es denn auch im Buch. Aus allen Nischen und Spalten, Tiefen und Untiefen, von denen dank der Nicht-

Linearität des Textes genügend vorhanden sind, raunt es, und nicht selten sind die so in einem kollektiven Gemurmel eingebrachten Vorschläge beziehungsweise Ratschläge Ausdruck gesellschaftlicher Normvorstellungen, in deren Spannungsfeld sich der Fabrikant der vorliegenden Fiktionen relativ wohl fühlt. Da stehen dann, nachdem der gerade in Paris wohnende Autor eine Seite vorher noch Sappho zitiert und eine Seite danach auf der Suche nach einem Japaner aus einer vorangehenden Episode ist, plötzlich Sätze wie: „Ich muss Österreich aussagekräftiger beschreiben.“ (76) Parallel dazu wird dem durch den internationalen Kapitalismus bewirkten Verstrickungszusammenhang nachgegangen, mit dem wiederum die Krankheit Torbergs, einem der Repräsentanten des „Bösen Geschäfts“ (44), versuchsweise in Zusammenhang gebracht wird, was jedoch gleich danach durch den Hinweis „nur keine ‚Verallgemeinerungen‘“ (48) umgehend relativiert wird. Sämtliche Aussagen und/oder Behauptungen sind natürlich perspektiviert und relativiert durch einen erzählerischen Zusammenhang, in den sie von vornherein in den meisten Fällen nicht als autonome Prägnungen Roseis eingehen, sondern beispielsweise als zitiertes Fundstück aus dem breiten Strom kollektiver Rede. „Ekstase? Niedrigere Zinsen und stabile Erzeugerpreise haben in starkem Maß mit dazu beigetragen, dass in den vergangenen Jahren so kräftig investiert und die Märkte so zügig ausgebaut wurden. Es gab in den letzten Jahren faktisch keine Teuerung, keine Arbeitslosigkeit, fast keine Inflation und mit bis gestern 2,5 Prozent stand der Diskontsatz auf einem absoluten Tief.“ – Zeitungsausriss.“ (44f.)

Die Inspiration, die (möglicherweise) kriminelle Energie des Kapitalismus zu studieren, die bezieht der Autor nach eigenem Bekennen aus der Lektüre von Kriminalromanen. (Vgl. 45) Das damit indirekt verbundene Versprechen auf Suspense jedoch wird nicht eingelöst, denn es liegt in der Natur dieser Geschichte, dass sie sich im Grunde nirgendwohin bewegt, immer wieder auf sich selbst zurückfällt, und ihr die sie langsam von ihren Rändern her aufzehrende Entropie als eine Art Triumph des Erzählens über das Erzählen des Erzählens eingeschrieben wird. Dass dieser bei Rosei so offenkundig deklarierte Scheinzusammenhang dennoch urplötzlich mit einem sozusagen erzählerischen Schwerthieb durchtrennt werden könnte und sich dabei neue, bisher un-

bekannte Welten zeigen, das bleibt die uneingestandene Hoffnung selbst des aufgeklärtesten Lesers, der, auf den Einwand, dass Literatur doch immer etwas Fabriziertes sei und daher das Leben und die Welt in ihr bestenfalls indirekt zum Vorschein kämen, dass das Unsagbare unsagbar sei, antworten wird, dass er in einem solchen Fall wenigstens überzeugend belogen werden möchte. Rosei spielt zwar mit diesen Erwartungshaltungen, posiert als Magier der Worte, aber am Ende zieht er doch kein Karnickel aus seinem Zylinder, sondern zeigt höchstens, dass dieser leer ist.

Auf einem desolaten Schiff, das „auf den wenig passenden Namen *Speranza*“ hört und das den Autor von Albanien nach Triest bringt (wohin später übrigens auch Torberg verfrachtet werden soll) fällt ihm auch „der erste Satz zu seinem Roman ein, den er dann beinahe unverändert in die erste Maschinschrift übernahm und der ihm jetzt, in seiner Vereinzelnung, großartig und lächerlich zugleich vorkam [...]“ (13). Von einer ähnlich abenteuerlichen Desolatheit wie das Schiff ist übrigens auch der albanische Ort Durrës, wo dem Autor der Titel des Romans eingefallen war, dessen Herstellung in der gleichnamigen Geschichte thematisiert wird: „Der Mann, der sterben wollte.“ (7) Das Schiff, das in „Eine Geschichte von früher“ im Hafen von Triest liegt, trägt den Namen „AMOR“ (91).

Der beschäftigungslose Karl, ein junger Mann und Neuankömmling in Triest, der des Schiffes ansichtig wird, folgt der im Namen „AMOR“ enthaltenen Versprechung und arbeitet kurz darauf schon im Hafen. In der bedingt durch die Umstände der Zeit eher unfreiwillig profanen Verwirklichung des in dieser poetischen Metapher angedeuteten Lebensprogramms realisiert sich auch die Erzählung, die trotz ihrer Kürze einen circa 25 Jahre langen, wesentlichen Zeitabschnitt umfasst, nämlich die Jahre zwischen dem Ausbruch des ersten Weltkriegs und dem Beginn des zweiten. Roseis Erzählung ist alles andere als ein breiter epischer Strom, sie fließt aber in einem durch die Gesetzmäßigkeiten des historischen Romans vorgegebenen Flussbett dahin, das, obwohl der Sprache dieser Geschichte ein gewisser Lakonismus anhaftet, vor allem die beschreibenden Passagen auszufüllen im Stande sind. Von Selbstaussagen des Autors weiß man, dass „Eine Geschichte von früher“ ursprünglich gar nicht „kurz erzählt“ (so der zweite Teil des

Titels) hätte werden sollen. Geplant war ein ganzer Roman.

Überproportional viel Raum, nämlich knapp die Hälfte des Textes, nimmt der erste Tag in Triest ein. Je weiter wir uns zeitlich von diesem entfernen, desto härter werden die Schnitte, desto geraffter wird erzählt, desto mehr Stromschnellen gilt es zu passieren. Und rund um diese Stromschnellen, die, wie im folgenden zu zeigen sein wird, alle die unsichtbare Aufschrift „AMOR“ tragen, lauert der Tod. „AMOR“ hat in diesem Text durchaus leitmotivische Züge, bildet aber gleichzeitig sein Rhizom³⁾, also den (un) sichtbaren Wurzelstock, der die verschiedenen Triebe dieser Erzählung hervorbringt.

Doch gehen wir zurück an den Anfang dieses Textes, wo sich ein dampfendes Stahlross dem Bahnhof Triest nähert. Noch bevor wir den Protagonisten zu Gesicht bekommen, meldet sich das Prinzip Amor zu Wort: „Eine junge Bürgersfrau band sich einen Schleier, dessen Enden mit dem Fahrtwind wehten, vors Gesicht.“ (87) Die Erotik dieses Verschleierungsaktes bleibt jedoch unaufgelöst stehen, ist einfach Teil einer durch viel Volk aus allen Teilen der Monarchie aufgeladenen Atmosphäre. Und dann kommt die Hauptfigur Karl ins Spiel, dessen „Augen vor Erregung und Abenteuerlust leuchteten“ (87). Dieser Karl hat eine gewisse Verwandtschaft mit Robert Walsers „Gehülfen“. Doch wo die Handlungen von letzterem die Risse im Gebälk der bürgerlichen Gesellschaft erkennen lassen, ist ersterer ein Medium, an dem die gewaltvollen Erschütterungen dieses Jahrhunderts lesbar gemacht werden sollen. Karl hat also von vornherein weniger Eigenleben, er, der nichts hat als sein blankes Begehren, wird holzschnittartiger gezeichnet. Wir erfahren von ihm nur, dass sein schwarzes Haar „wie eine Kappe um seinen Kopf“ lag und dass sein Gesicht „braun und knochig“ (87) war. Der im Zug neben ihm Sitzende hat einen „bosniakischen Schnurrbart“ (87), ein Vertreter der italienischen Bourgeoisie wird charakterisiert durch seine „Bartkoteletten und roten fleischigen Hände“ (88) und im Bahnhof von Triest hocken viele „braune, hagere Gestalten mit roten Pluderhosen und nackten, staubigen Oberkörpern“ (88). Das erste, was dem Neankömmling auffällt, sind die Soldaten. Die Stadt Triest, das Meer sowie das Umland werden von Rosei mit dem von vielen seiner Texte her bestens bekannten landschaftsmalerischen Gestus gleichsam auf die Leinwand seiner Erzählung gepinselt. „Munter“

schreitet Karl in der „blitzenden Luft“ aus, in der „das mausgraue Tauwerk (der Schiffe; Anm V.) vor Fröhlichkeit knirschte“ (88f.). „Rot und klingelnd“ (88) fährt die Straßenbahn durch dieses von Aufbruchsstimmung geprägte Bild. Wie aus dem sprichwörtlichen Nichts kommt das Gewitter an diesem so schönen Sommertag, denn der Eisenwarenladen, wo sich Karl um eine Stelle beworben hat, steht vor dem Aus. Am Chef dieses herabgekommenen Betriebs fallen vor allem die Hände auf: „Er legte die Nägel auf das Pult und rieb dann seine großen, dunklen Hände mit den dicken, bombierten Fingernägeln, die mit den breiten Trauerrändern wie kleine Pferdehufe aussahen: „Mich haben die Juden ruiniert.““ (90) Stenogrammartig werden hier die sozialen und ökonomischen Probleme, die zum Zerfall der Monarchie geführt haben, aufgelistet. Die Metaphorik dieser Zeilen ist aber gleichzeitig ein Vorgriff auf Kommendes, den Tod und das Begräbnis des Thronfolgers, welche Karl in ähnlichen Bildern erfährt, deren Mischung zu einer Art Lähmung und dazu führt, dass andere über seine Sexualität verfügen.

Aus dem Halbdunkel des verstaubten, herabgekommenen Ladens flieht Karl ins Offene, ans Kai, wo ihm die Boten Amors in der Gestalt „breitschultrige(r) Männer, auf deren Muskeln der Schweiß wie Öl glänzte“ (91), begegnen. Umgehend lässt sich der zu allem bereite Karl von diesem latent homoerotischen Bund anwerben, und „schon am Nachmittag arbeitete der Neuankömmling in Triest an den Schiffen“ (91). Die sexuelle Ambivalenz dieser Konstellation springt auch auf das nächste Bild über, wo der von „Janitscharenmusik“ (91) angetörnte Karl sich bei Aufgang der Sterne auf einer Wiese zwischen einem der „Herkulesse“, mit denen er sich befreundet hat, und einer Frau findet, die „ihren Rock um sich herum ausgebreitet (hatte)“ und „an einem Zuckerring kaute“ (91). Aus dieser aufgeheizten Atmosphäre, in der linke Agitatoren zusätzlich Öl ins Feuer gießen und „ganze Eimer von Wein“ (92) getrunken werden, wird Karl eines Tages in ein typisch Roseisches Idyll entlassen. Er sitzt, hoch über dem Meer, allein auf einer Wiese im Karst, als „ein Samen mit einem Schirm aus pelzigen Fäden verloren durch die Luft trieb“ (92). Es handelt sich hier um ein erotisches Initiationserlebnis, das die durch den ausbrechenden Krieg beschleunigte Mannwerdung Karls einleitet,

gleichzeitig die Ungerichtetheit seines Triebes im speziellen und sein Driftern im allgemeinen ausdrückt.

Der erste reale Geschlechtsakt in dieser Erzählung beginnt mit einem Begräbnis, dem Begräbnis des Thronfolgers: Wir sehen tänzelnde Rappen, hören das Krachen von Kanonen, sehen schwarz angezogene Menschen durcheinander laufen und riesige schwarze Zeitungslettern. Dann bringt die fette Ivanka dem Karl auch schon seinen Stellungsbe- fehl und „fällt über (ihn; Anm. V.) her“ (93). Unmittelbar darauf ist er in Russland. Während der Ausbildung öffnet sich wieder die Schere sexueller Ambivalenz. Ein Rittmeister versucht Karl zu verführen. In seinen Augen steht „Blutwasser“ (94), er droht damit, sich eine Kugel in den Kopf zu schießen, wenn Karl ihn nicht erhört. Dieser läuft weg, zur Ivanka, in deren Waschkessel gerade schmutzige Unterwäsche schwimmt. Blutwasser und graues Wasser, das sind Karls sexuelle Alternativen. Vor der Qual der Wahl rettet ihn der Ruf an die Isonzo-Front, wo er bald „der Größte“ (96) im Bordell ist. Das Kompensatorische hinter dieser Anstrengung zeigt sich bald, denn ewig lockt der Mann: „Mitten im Schlachtgewühl sah Karl einen Leutnant der Kaiserjäger, wie der einem Alpini das Bajonett durch den Hals stach und dann weiterlief mit seiner grauen Mütze mit dem Birkhahnstoß. – Das Blut und das Grün des Alpinihutes, der Stahl und der schwarze, glänzende Birkhahnstoß: all das prägte sich dem Mann in der Minute ein, als er fluchend über den nassen Schnee vorwärtslief und die Augen zusammenkniff.“ (97) Die ganze Bedeutung dieser Szene mit ihren homoerotischen Konnotationen offenbart sich dem Leser erst vom Ende der Geschichte her.

Im Frieden wird Karls Trieb erst einmal domestiziert, auf Familien- gründung und Fortpflanzung gelenkt. Eher zufällig heiratet er eine „kleine Frau, eine Verkäuferin in einer Trafik“, an der außer ihrem „ro- sigen Schnäuzchen und den weißen Zähnen“ (97) nichts bemerkens- wert ist, zieht mit ihr und den sich nach und nach einstellenden Kin- dern durch die Gegend, von Gelegenheitsarbeit zu Gelegenheitsarbeit, versinkt immer mehr im Elend, beginnt zu trinken, betrügt seine Frau mit einer ihrer Kolleginnen. „Was, bei dem Juden fangen sie an?“ (98), heißt es, als Karl gegen alle Wahrscheinlichkeit doch eine Stelle bei einem Stoffhändler findet. Auch dort ist er, in seinem verkommenen

Zustand, nur mehr für Botendienste oder für Arbeiten „im Keller, bei den Kohlen“ (98) geeignet, wo ihm eines Tages der Sohn des Hauses gegenübersteht. Es ist der Leutnant vom Schneefeld, „in Zivil, im feinen Anzug, den Kopf nach vorn geneigt, er lächelt, [...] seine Wangen sind glattrasiert und schimmern, er hat blaue Augen, eine lange, schlanke Nase. Er lächelt.“ (98) Und kommt Karl, der nun auch noch sozial auffällig wird, der im Suff randaliert, seine Frau verprügelt, nicht zur Arbeit geht, zu Hause besuchen. All die Jahre hindurch hält er schützend die Hand über ihn, und „all die Jahre lächelt er“ (99). Hier wird deutlich, warum der Autor diesem Karl sogar einen Familiennamen verweigert. Und warum er, obwohl potenziell mehrere Figuren in ihm angelegt wären, von Querelle bis zu Holden Caulfield (durch seine Vaterlosigkeit eignet sich Karl gut als amerikanischer Held der 50er oder 60er Jahre), nichts aus ihm macht. Karl dient in dieser Geschichte als eine Art Wegbegleiter, hat die Aufgabe, uns an eine der größten Katastrophen dieses Jahrhunderts, den Holocaust, heranzuführen. Das geschieht vorwiegend über die Ambivalenz seiner Triebstruktur, über das latent homoerotische Moment seiner Beziehung zum jüdischen Leutnant, der gleichzeitig auch sein Schutzpatron ist, Karls sozialen und wirtschaftlichen Absturz verhindert. Neben dieser funktionalisierenden Betrachtungsweise sollte man sich jedoch immer wieder vor Augen führen, dass bei einem Autor wie Rosei der Weg immer auch schon das Ziel ist, dass also Karl Karl und ein Text ein Text ist. Was wir hier damit tun, fällt bereits in die Kategorie sozialer Gebrauch von Kunstwerken, der freilich durch das Suggestieren bestimmter Lesarten in diesen Text bereits mit eingeschrieben ist, ohne sich darin zu erschöpfen.

Am Ende der hier diskutierten Geschichte jedenfalls geht alles ganz schnell: In Deutschland brechen große Zeiten an, der Seniorchef stirbt, Soldaten kommen, „Glocken läuten“ (99), der Juniorchef wird mit seiner Familie in ein Konzentrationslager überstellt, wo ihn Karl manchmal besucht und ihm lebensnotwendige Kleinigkeiten mitbringt. Lakonisch die Gespräche der beiden: „Wie war die Reise?“ – „Ich komm bald wieder.“ (100) Wo man erwartet, daß nun die eigentliche Geschichte losgeht, bricht Rosei seinen Text unvermittelt ab, zieht der Erzählung jäh den Boden unter den Füßen weg: „Das war die ganze

Geschichte“, heißt es. Und: „Es ist lange her.“ (100) In gewisser Weise ist das ein Anti-Klimax, es ist aber auch der dramatischste Moment der ganzen Geschichte, die sich hier, nachdem ihr Verlauf durch viele Hindernisse immer unruhiger geworden ist, nun plötzlich im freien Fall befindet – und mit ihr die ganzen Verhältnisse. Dieser Fall ist wie eine Art Sog, der alles mitreißt, denn was wir da über die Klippen gehen sehen, ist nicht nur der Fluß der Wörter dieser Erzählung, es sind auch die befestigten Ufer unseres durch kritisches Geschichtsstudium geläuterten Selbstverständnisses: Würden wir es im Fall des Falles besser machen? Wie schon in „Der Mann, der sterben wollte“, verweigert sich auch hier der Autor allen erzählerischen Konventionen und den Wünschen seines Publikums. Er kehrt uns einfach den Rücken und lässt uns mit unserer Betroffenheit allein, fast so, als hätte er keine Lust mehr gehabt, etwas auszuführen, dessen Ende vorgegeben ist. Es ist ein trauriger Schluss, der in allen Geschichtswerken nachzulesen ist und auf den Rosei, ganz im Gegensatz zu demjenigen in „Der Mann, der sterben wollte“, keinen Einfluss gehabt hat. Und obwohl er allgemein bekannt ist, kommt er hier doch unverhofft.

Die antithetische Konstellation der beiden in dem Buch vereinten Geschichten vermindert nicht ihre Gemeinsamkeiten, sie verstärkt sie. In diesem Zusammenhang empfiehlt sich ein Blick auf die Figurenführung. Von allem Anfang an geht es um das Motiv des Schmerzes. Dieser liegt wie ein Schatten um alle Figuren: „Wahrscheinlich denkt der, dass man mit Schmerzen anders umzugehen hat: Man muss sie verwandeln.“ (10) Das geschieht mit Hilfe von Alkohol und Sex. Der schwer kranke Torberg versucht seinen Schmerz in der Gesellschaft von Prostituierten zu vergessen, der Autor in den Armen seiner Geliebten aus dem Kleinbürgertum. Die krankheitsbedingte Tablettenabhängigkeit Torbergs und Beyers findet ihre Entsprechung im Alkoholismus des Autors und Karls. Dieser hält sich sexuell alle Optionen offen: das Bordell, die kleinbürgerliche Ehefrau, die außereheliche Geliebte sowie seinen Herkules und seinen Leutnant. Ihr Verhalten läßt die Figuren auch als ausgewiesene Mitglieder im Figurenkosmos von Peter Rosei erscheinen, der all die hier versammelten Varianten in seinen Büchern immer wieder durchspielt.

Ist der Text mit dem Titel „Der Mann, der sterben wollte“ ein Spiegel,

durch den das „Alles geht“ der Postmoderne, die Unübersichtlichkeit unseres Zeitalters gesehen wird, so ist „Eine Geschichte von früher“ die dunkle Rückseite dieses Spiegels. Zugespitzt könnte man auch sagen, dass sich die beiden Geschichten nur in ihrem, sich antithetisch ergänzenden Ende voneinander unterscheiden. Die Verfahrensweise, die den Autor an diese gegenüberliegenden Punkte gebracht hat, ist gleich. Beide Male ist ihm die bloße Abbildung des geschichtlichen Prozesses in seiner Widersprüchlichkeit zu wenig, er zielt auf mehr, er zielt, und zwar wider besseres Wissen, auf das ganze Leben.

Anmerkungen

- 1) Peter Rosei: Der Mann, der sterben wollte samt einer Geschichte von früher. Stuttgart: Klett-Cotta 1991. Seitenzahlen aus diesem Text stehen in Klammern direkt hinter den zitierten Passagen.
- 2) Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Suhrkamp: Frankfurt/Main 1959. Hier zit. nach dem ersten Band der Taschenbuchausgabe (stw 554), Suhrkamp: Frankfurt/Main 1985, S. 26.
- 3) Zum Begriff Rhizom bei Rosei vgl. die Ausführungen von Geoffrey Howes in seinem Aufsatz „Die Poetik der Poetik Peter Roseis“, in: Walter Vogl (Hg.): Basic Rosei, Wien, Sonderzahl 2000, S. 9-38, bes. S. 27ff.