

Title	アプゾルート・ウィーン：ペーター・ローザイの長編小説『ウィーン・メトロポリス』について
Sub Title	Absolut Wien : über Peter Roseis Roman „Wien Metropolis"
Author	Vogl, Walter
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2006
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 No.42 (2006. 3) ,p.1- 30
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20060331-0001

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.

Absolut Wien

—Über Peter Roseis Roman „Wien Metropolis“—

Walter VOGL

„Wien Metropolis“⁽¹⁾ ist Peter Roseis erster Roman im engeren Sinn²⁾ seit zehn Jahren. Der Titel legt nahe, dass es sich dabei um einen Großstandroman handelt, dass eine Verbindung besteht zum Film „Metropolis“ von Fritz Lang. Weder noch ist der Fall. Roseis Buch, das eigentlich „Wiener Dateien“ hätte heißen sollen³⁾, mag zwar ein Stadroman sein, ein Großstadroman im klassischen Sinn ist es jedoch nicht – und das nicht nur, weil es im Buch einmal heißt:

„Wien ist keine große Stadt, wissen Sie. Wien ist eine kleine Stadt – eine sehr kleine Stadt. – Wenn’s einer weiß, wissen es alle!“⁽⁴⁾

Das ist bloßer Small talk, wie man ihn auf Partys hört, und damit ist weniger über die Ausdehnung oder die Einwohnerzahl Wiens gesagt, als über eine Eigenheit der Wiener Gesellschaft. Und damit auch über den Roman, der viel eher ein schillerndes Gesellschaftspanorama Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg ist, für welches die Stadt Wien als der Mittelpunkt des Landes die gleichsam natürliche Bühne abgibt – und damit zwangsläufig zum Thema des Buches wird. Roseis Wien ist, lässt man seinen Blick nur ein wenig vom schönen Schein der Oberflächen weg schweifen, eine „bald gekrösenhaft und fettig sich ringelnde, bald bröselig-grau oder schorfig und wund anzuschauende Masse“⁽⁵⁾ und erinnert mindestens ebenso sehr an den Orkus wie an die Hauptstadt eines einst großen Reiches. Einige der Themen und Motive des Romans finden sich im Vorgänger von „Wien Metropolis“, dem Buch „Liebe & Tod“ bereits angedacht. Dort wird auch die Problematik des Unterfangens skizziert:

„Es ist schwerer, ein Stadt zu beschreiben, die man wirklich kennt, als eine, die man bloß besucht hat. Je genauer man etwas betrachtet, desto lächerlicher wird es.“⁽⁶⁾

Wir haben es hier mit einer prophetischen Vorwegnahme zu tun, die sich in jedem einzelnen Wort als richtig erweisen wird, denn das zu sondierende und zu beschreibende Terrain ist eine einzige Untiefe, aus der ein Sirenenengesang ertönt, dem man nur allzu leicht verfällt. Diese Erfahrung mussten in der Gegenwart beispielsweise auch Autoren wie Thomas Bernhard, Helmut Qualtinger, André Heller, Robert Menasse oder Robert Schindel⁷⁾ machen. In einem Wien-Essay Schindels finden sich die denkwürdigen Worte: „Deshalb ist Wien noch unter Narkose gefährlicher als das historische Chicago.“⁴⁸⁾

Gesellschaft erscheint in Wien-Büchern wie „Wien Metropolis“ nicht in ihrer bürgerlichen beziehungsweise klassenspezifischen, sondern in ihrer für Wien so typischen, Klassen, Schichten und Milieus übergreifenden kleinkarier-ten und großmäuligen, perfiden und morbiden Ausformung. Deren Subjekte sind so vielfach verwoben in die sozialen Bezüglichkeiten, die sich selbstvergessen über einem Abgrund entfalten, der Wien beziehungsweise Österreich heißt, dass sie in der Ausübung ihrer wie eine Karikatur der bürgerlichen wirkenden Rechte und Pflichten wie Motten wirken, die es nachts zum Licht zieht, und die damit in ihr sicheres Verderben fliegen. Rosei zeigt in seinem Buch das Funktionieren einer Gesellschaft, deren Macht-Instanzen in vielen Zungen sprechen, selbst Teil der sozialen Paralyse sind und sich daher ständig, ganz wie die Individuen, in Double-bind-Situationen wiederfinden. Ihre größte Wirkung entfalten sie nicht in der direktion Aktion, sondern mittels der geschickt eingefädelten Intrige. Ihre Maßnahmen kommen über die Gesellschaft in der From scheinbarer Naturgesetze und im Windschatten inszenierter Katastrophen. Wer sich gegen sie auflehnt, wie beispielsweise der Sozialist Oberth, der sich mit der Kirche anlegt und mit der fetten Chefin seiner Frau schläft, den holen sich namenlose mythische Rachegottheiten: Sein zehnjähriger Sohn ertrinkt in der Adria, er selbst stirbt an Krebs. Eine andere Form der Revolte, die sexuelle Befreiung des Großbürgertums, führt direkt in den totalen Rückzug. So verbarrikadiert sich die Ehefrau eines erfolgreichen Werbeagentur-Besitzers, eine nicht immer konsequente Vater-Hasserin, in ihrem Schlafzimmer, wo sie nur mehr ausgewählte Gäste wie einen Professor aus dem Heeresgeschichtlichen Museum (der Spezialist für den Zweiten Weltkrieg ist) empfängt, auf dass dieser ihr die aus den Fugen gera-tene Welt wenigstens notdürftig wieder einrichtet. Auf dem Höhepunkt schönster Zweisamkeit klammert sie sich „dürr und zart, wild, ja wahnsinnig in ihrer Not und Weltverzweiflung an den Professor“, sie gräbt „ihre Finger wie Klampfen in seinen Rücken“ und schreit: „So rette mich!“⁴⁹⁾

Die Personen in „Wien Metropolis“ wirken in ihrer Gesamtheit wie verrückt gewordene Exemplare aus der Botanisiertrommel des Autors, die er uns in einer mit allen Annehmlichkeiten der Moderne ausgestatteten urgeschichtlichen Höhle vorführt. Vor noch größeren Entstellungen rettet sie ihr unverwüstliches Wienertum. In der Andacht, mit der sie sich über eine „echte Rindsuppe mit dicken, offensichtlich unter Zugabe von etlichen Eiern hergestellten Fritatten“¹⁰⁾ hermachen, sowie über einen „Tafelspitz, der mit Apfelkren und Petersilerdäpfeln, ganz wie es sich gehört, aufgetragen worden war“¹¹⁾, hat sie die Erde wieder.

„Wien erscheint im Holozän“: Dieser Buchtitel in Anspielung auf ein Werk von Max Frisch wäre auch nicht ganz unzutreffend für Roseis Roman gewesen. Denn die ausführlich ins Bild gerückten geographischen Gegebenheiten der Stadt, ihre Täler und Hügel, ihre Ebenen und Wasserläufe sowie ihre Lage in einem Becken, erscheinen in ihrer historischen Schichtung wie in einem Diorama aus dem Naturhistorischen Museum. Ähnliches gilt auch für die Personen, vor allem für die Vertreter der Eltern- und Großeltern-Generation. Leitomeritzkys Großvater und Vater, Viktorias Vater, der alte Jakubec und seine Frau, Klaras Urgroßvater, Alfreds und Georgs Ziehväter etwa wirken wie Holzschnitte aus dem Museum für Sozial- und Völkerkunde, archaische Gestalten, eingemauert in die Fundamente der Gesellschaftspyramide, wo sie nur wenig Bewegungsfreiheit haben und das grausame Walten einer zyklisch verlaufenden Geschichte so gut es geht ertragen müssen. Sie haben etwas Maskenhaftes an sich, und man weiß bei ihrem Anblick nicht immer, ob man ergriffen sein oder lachen soll. Derartige Schräglagen finden sich zuhauf im Text, sie sind wie abfallende Rampen, auf denen der Autor seinen erzählerischen Sadismus entsorgt. Mit der Generation der Kinder jedoch geraten die sozialen Verhältnisse in Bewegung, obwohl auch die kids im Roman etwas Marionettenhaftes an sich haben, sich mit einer gleichsam homunkulushaften Logik verhalten. Unter solchen Figuren wie ein totaler Fremdkörper wirkt der Ex-Bundeskanzler Bruno Kreisky, dem Rosei, als Öffner und Modernisierer Österreichs in den siebziger Jahren eine kleine Gedenknische in „Wien Metropolis“ eingerichtet hat. Kreisky fällt aus dem Rahmen von Roseis Wien-Bild, nicht jedoch die sozialdemokratische Partei, deren Vorsitzender ersterer einst war und die Rosei als „seit langem im Niedergang“¹²⁾ befindlich sieht. Sie hat sich nie mehr erholt „von ihrer Niederschlagung durch die Dollfuß-Leute in den dreißiger Jahren, von ihrer gänzlichen Abschaffung durch die Nazis“.¹³⁾ Die Bemerkungen über Bruno Kreisky und die Sozialdemokratie hat Rosei nicht etwa

einer seiner Figuren in den Mund gelegt, sie finden sich als direkter Kommentar des Autors und wirken wie Fremdkörper im Buch.

Wie so häufig in Roseis Romanen wird die Stadt Wien, in der sich ein Großteil des Geschehens ereignet, geschildert wie eine Bühnenkulisse. Das Charakteristische des Wiener Naturraums fasst Rosei im Bild der Muschel zusammen und wählt damit eine in sich abgeschlossene Form, welche der relativen Abgeschlossenheit der Stadt nach außen hin, der Binnenmentalität ihrer Bewohner Ausdruck gibt. Innerhalb dieser Muschel, die eingefasst wird vom Wienerwald, finden sich breite, baumbestandene Alleen ebenso wie Weinberg-Idyllen und entrückte Flusslandschaften, von wo aus man einen guten Ausblick auf die Türme und Dächer der Innenstadt hat. Dort steht aber auch vorstädtische Mietskasernen-Tristesse neben gründerzeitlicher Biederkeit und großbürgerlichem Neoklassizismus, dort treffen sich Halbwelt, bäuerliches Milieu und Arbeiterklasse, Klein- und Großbürgertum sowie sämtliche Zwischenformen. Egal wie gut der Ruf einer Familie: Rosei zeigt uns den Schmutz, der noch an den Stiefeln ihrer irgendwann vom Land gekommenen Vorfahren klebt. „Wir sind alle von irgendwoher angekommen“⁽¹⁴⁾, meint Leitomeritzky, als Repräsentant des alten Wiener Judentums eine der Hauptfiguren des Romans, einmal. Rosei läßt offen, ob es sich bei dieser Stadt, die überproportional viel „Bauch“ hat und deren historische Tiefenschichten nichts sind im Vergleich zur Untiefe im sozialen Umgang, nicht wesentlich stärker, als uns bewußt ist, um ein transitorisches Phänomen handelt, um ein Geschöpf, das schon relativ bald nicht mehr sein wird, weggespült im Verlauf der kommenden Jahrzehnte oder Jahrhunderte durch die Flutwellen der Geschichte. Der Autor fragt sich in diesem Zusammenhang auch, ob wir es im Fall von Wien nicht mit einer Fata Morgana zu tun haben, einem Flimmern, das manchmal alles auf dem Kopf stehen läßt, einem Gebilde, das nicht in der Außenwelt existiert, sondern bloß in der Innenwelt des Betrachtenden, wo es sich schnell in Musik, in sphärische Klänge auflöst: barockes Mißtrauen der Sinne.

„Es gibt freilich Tage, (...) da schwimmt die Stadtmasse mit ihren Dächern, Kuppeln und Türmen in einem Geschiller aus blauer Luft und braunem, ja goldenem Laub – oder sind es die braungrünen Triebe des noch jungen Weins (...)? (...) Es geht dann, schaut man auf die Stadt hinunter – oder streift man durch ihre besonnten und bekannten Straßen – alles bald in einem Durcheinander, wirr und weich, das Untere kommt bald zuoberst, und das

Obere kippt nach unten. Es ist, als wenn die ganze Stadt nicht da draußen wäre, auf diesen zuletzt doch nur temporären Klippen und Kuppen und Hügeln aus Kalk und Lehm, nein, als ginge und schwankte sie im Inneren drinnen wie Wellen eines großen Meeres: (...) Und was du da hörst und empfindest, sind Klang und Wesen einer unerhörten, einer noch nie dagewesenen Musik!⁶¹⁵⁾

In „Wien Metropolis“ wird der Stadt aber vom Autor keine Apotheose zuteil, ganz im Gegenteil. Rosei holt den, sich in der Wahrnehmung vieler Wien-Besucher über der Stadt befindenden verklärenden Himmel des Barock auf die Erde herunter, wo sich die ihn bevölkernden Heiligen gemeinsam mit ihren Putten-Heerscharen bewähren müssen zwischen dem aus allen Ritzen fahrenden Staub, dem Unkraut in den Hinterhöfen und der in den Jahren nach 1945 allgemeinen Desolatheit. Das architektonische Wien, das er zeigt, ist das Wien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, an welchem die letzten annähernd hundert Jahre ihre Spuren hinterlassen haben. Von Ausnahmen abgesehen, spielt das Geschehen denn auch hauptsächlich in den seit der Gründerzeit erschlossenen Stadtteilen, und nicht in der historischen Innenstadt. Verschleiß und Vernachlässigung prägen die von Rosei beschriebenen Straßenzüge stärker als Erhaltung und Pflege, man weiß sofort: In unmittelbarer Nähe von hier begann einst der Eiserne Vorhang.

„Wien Metropolis“ beginnt mit der Beschreibung der Fassade eines „schönbrunnergelb gestrichen(en)“⁶¹⁶⁾ Gründerzeit-Hauses in der Josefstadt, dessen von Göttinnen, deren Namen niemand mehr kennt, bevölkertes Stuck-Fries – ein Massenprodukt des späten 19. Jahrhunderts – ausführlich beschrieben wird und auch als Strukturmodell für den Roman gelesen werden kann:

„(...) und aus dem Haar dieser Göttinnen entwirren sich Bänder und Girlanden aus Stuck, die in tändelndem Rhythmus, wie materialgewordene Töne einer leichtfüßigen, etwas abgedroschenen Musik, die Hauswände überspielen.“⁶¹⁷⁾

Nicht nur dem geübten Rosei-Leser wird aufgefallen sein, dass der Autor seine poetische Emphase hier jäh kippen läßt. Die von ihm beschriebene Musik des Stuck-Frieses ist „etwas abgedroschen“. Was Rosei hier bereits auf der ersten Seite betreibt, das ist eine Distanzierung von dem mit dem Namen Josefstadt (und beispielsweise auch dem gleichnamigen Theater und seiner Tradition von nicht

gerade avantgardistischen Schnitzler-Inszenierungen) verbundenen Vorstellungen von Bürgerlichkeit und dem damit verbundenen künstlerischen Programm. Das mag in einer so frühen Phase der Erzählung unverständlich und befremdlich erscheinen, ist aber angesichts der in vielen Passagen des Buches leicht antiquiert wirkenden Sprache ein früher und deutlicher Fingerzeig, dass wir es nicht mit Neo-Biedermeier zu tun haben, sondern mit einer der Erzählung verpassten Retro-Sprache, die ihre Formen dem Biedermeier ebenso entlehnt wie der Spätromantik (und im übrigen dem Leser von Roseis Büchern nicht unbekannt ist). „Wien Metropolis“ ist denn auch durchgehend in alter Rechtschreibung geschrieben.

In seiner Multi-Perspektivität, in seinen vielen Brechungen und zahllosen Schichtungen, in der Vielzahl der verwendeten erzählerischen Tonarten zeigt sich „Wien Metropolis“ stärker Roseis bisherigem Roman-Schaffen verwandt, als die erste Lektüre offenbart, nach der man dieses Werk einem Verfasser von historischen Romanen im Bann der Spätromantik ebenso zuzuschreiben geneigt wäre wie einem Avantgardisten, der sein böses Spiel mit uns treibt. Ähnlich wie in vielen von Roseis Romanen seit der „Milchstraße“⁽¹⁸⁾ schwankt beispielsweise die atmosphärische Stimmung, welche der Roman vermittelt, zwischen Wehmut, Gleichmut und Übermut – obwohl für Stimmungen im engeren Sinn aufgrund der im Übermaß vorhandenen und konsequent vorangetriebenen Handlung nicht viel Platz ist. Und ähnlich wie in den beiden in dieser Hinsicht paradigmatischen Romanen „Die Milchstraße“ und „Rebus“⁽¹⁹⁾ enthält auch in „Wien Metropolis“ die Kleinräumigkeit der Struktur bereits das große Ganze.²⁰⁾

So wie sich dem Haar der Göttinnen Bänder und Girlanden entwinden, so verbreiten sich wahrscheinlich auch die vielen Geschichten, die „Wien Metropolis“ ausmachen, über den Österreich-Fries, welcher dieser Roman ist. Unter den Göttinnen stoßen wir, und zwar an der Ecke zur Josefstädterstraße, auf einen „überdimensionierte(n) Männerkopf mit wallendem Prophetenbart“, der sich in Mezzanin-Höhe befindet und

„dessen weise verschlossene Lippen im Zusammenspiel mit den weit geöffneten, aber blind starrenden Augen keinerlei Botschaft verkünden, es sei denn die einer sich selbst verlustig gegangenen Seele mit ihrer heiteren, ja glücksversessenen Adaption an das Dasein“⁽²¹⁾.

„Keinerlei Botschaft“ also ist dem blinden Seher mit homerischen Attributen, diesem Dekor aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu entnehmen, außer eben

die des Verlusts von Seele und der Zustimmung zu einer flexiblen, daseinsbejahenden Haltung.

Das stellt „Wien Metropolis“ in einen engen motivlichen Zusammenhang mit dem Vorgänger „Liebe & Tod“, wo sich zum Beispiel eine Erzählung mit dem Titel „Eine Seele“ findet, die, ähnlich wie der Beginn von „Wien Metropolis“ in einem Nachkriegs-Wien spielt, das nach wie vor stärker von den vielen Jahrhunderten der Habsburger-Monarchie denn von dem kurzen Nazi-Intermezzo zwischen 1938 und 1945 geprägt ist. Ein Text mit dem Titel „Landschaften“, welcher der oben genannten Erzählung voransteht, sie motivlich gleichsam vorbereitet, und in dessen Zentrum ein Rechtsanwalt mit einem Alkohol-Problem (ein alter Ego des Autors) steht, das er sich am Fuße der Vulkane des Atitlan-Sees und der Stadt Antigua in Guatemala von der Seele schreiben will, läßt den Anwalt, der sich wegen unzähliger Affären von seiner Frau trennen muss, auf die Frage „Was tut Ihnen denn weh?“ kurz und bündig antworten: „Meine Seele.“²²⁾

In „Wien Metropolis“ läßt Rosei offen, inwieweit der Stuck gewordene Fingerzeig aus der Zeit des Imperialismus erst uns Heutigen das ganze Ausmaß seiner kritischen Substanz offenbart: Götter in seelenloser Zeit. Ein Hinweis auf einen möglichen Zusammenhang findet sich in der Tatsache, dass die Mutter eines der Hauptdarsteller Viktoria heißt, so wie die damalige englische Königin. Der Autor läßt anklingen, daß früheren Generationen die Symbolik dieser Figuren vertraut gewesen sein mag, dass sie für uns jedoch nur mehr Stuck-Figuren sind, dekorativ zwar, aber ohne jede Signifikanz, stumme Zeugen. Auf das Beispiel des Männerkopfs bezogen heißt das: Er war bei allem dabei, war Teil des Geschehens, das sich während des letzten Jahrhunderts um ihn herum abgespielt hat, hat jedoch nichts gesehen und kann uns daher über nichts direkt Auskunft geben. „Sprechend“ ist allein seine Präsenz. Roseis Entlarvungsgeste ist an dieser Stelle deshalb so knapp, weil er die Figuren, Träger einer ehemals sakralen Botschaft, nicht ganz aus dieser auratischen Sphäre herausnimmt: Kunst ist Kult, und dieser ist auch dann, wenn die angebeteten Artefakte zweitrangig sind, ernst zu nehmen. Der Materialist Rosei weist diesem Bereich in der säkularisierten Form seines Textes durchaus den ihm gebührenden Raum zu. Der steinerne Männerkopf ist nämlich auch eine Allegorie auf die Literatur und repräsentiert nebenbei den Autor höchstpersönlich.

Der Beschluss mit nicht mehr ganz wirkmächtigen Symbolen, die Parade der fiktionalen Pappkameraden und Stuck-Arabesken sozusagen, setzt sich unmittelbar nach der Einleitung fort, wobei der Autor bemüht ist, die Stimmung nicht bloß in Schweben zu halten, sondern seinen Text deutlich einen Hauch von literarischem

Pathos absondern lässt und uns Leser in den Bannkreis des Schönen zieht. In dem beschriebenen Haus in der Josefstädterstraße, und zwar in einer der wenigen der nicht herrschaftlich-großen Wohnungen, wohnen zwei Kriegsheimkehrer, einer mit Vornamen Franz Joseph(!), die wir gleich darauf – in einer Rückblende – kurz vor Kriegsende in der Gegend von Allensteig in Masuren (Polen) hinter einem „erleuchtete(n) Fenster (...) eines Herrngutes (...) in der Nacht“⁽²³⁾ sehen. Die beiden werden in kurzer Zeit die Bekanntschaft eines rothaarigen Juden machen, der ebenfalls den Vornamen Franz Joseph trägt und nach dem Krieg als Besitzer eines Autohandelsimperiums in Österreich Karriere machen wird. Wie viele andere Figuren, die (Neben)rollen in diesem Roman spielen, ist dieser Franz Joseph Leitomeritzky nach einem real existierenden Vorbild gezeichnet, eigentlich: zur Kenntlichkeit verfremdet. Da Rosei aber wenig Wert legt auf individuelle Charakterzeichnung und immer wieder betont, dass bei seinen Figuren der Repräsentationscharakter im Vordergrund steht, ist „Wien Metropolis“ nur ganz nebenbei ein Schlüsselroman.

Durch ihre Fronterlebnisse aneinander geschmiedet, kommen sich die beiden Kriegsheimkehrer auch körperlich nahe, sind einander in jeder Hinsicht genug und nehmen anfangs nicht einmal das relative Überangebot an Frauen im Wien der unmittelbaren Nachkriegstage wahr. Wir haben es hier nicht mit einer Home-Story aus dem homosexuellen Milieu zu tun. Langsam wird nämlich klar: Die beiden Männer haben, obwohl äußerlich unversehrt, ein Problem mit nach Hause gebracht, sie brauchen einander, der Georg den Franz Joseph mehr als umgekehrt, denn ersterer hat zusätzlich zu den inneren Kriegsnarben bald auch ein massives anderes Problem. Was in der gerafften Erzählweise Roseis oft karikaturhafte Züge annimmt, ist im Roman in einen Kalkül eingebettet, der die Krassheit zwar nicht gänzlich ausblendet, aber sie mildert, indem er sie als eine Seite eines vielschichtigen Erzählzusammenhangs darstellt, in welchem das Kolportagehafte der Schilderungen durch die Schönheit der beschriebenen Details abgefangen wird. Apropos vielschichtiger Erzählzusammenhang: Nicht immer ist sofort klar, warum und zu welchem Ende Rosei in „Wien Metropolis“ die noch ausführlicher zu beschreibende Vielzahl von Figuren, Schauplätzen und Handlungskernen einführt, einen so gewaltigen erzählerischen Aufwand treibt, der vor allem den weniger vertrauten unter den Rosei-Lesern⁽²⁴⁾ als bloße Geste erscheint, die letztlich nirgendwohin führt.

Eine eingehendere Analyse des Figuren-Arsenals und der Interaktionsmuster der Handelnden soll zeigen, wie es Rosei gleichsam von der ersten Seite an dar-

auf anlegt, die Implosion eines Staates zu zeigen. Dieser heißt zwar in seinem Buch Österreich, doch läßt sich „Wien Metropolis“ durchaus auch als ein Modell lesen, das über den Rahmen dieses Kleinstaates hinaus Gültigkeit hat. Der Roman ist insofern ein Hauptwerk und eine Summe Roseischen Schreibens, als sich in ihm nicht nur sämtliche Schreibstrategien dieses Autors, sondern auch viele seiner vorrangigen Thematiken, vom Besingen des schönen Scheins über die Vergeblichkeit der Liebe bis hin zum Lebensüberdruß wiederfinden. Die zahllosen Passagen dieses auf drei ziemlich gleichwertige Teile zu je circa 80 Seiten und zweimal vier bzw. einmal fünf Kapitel – welche wiederum jeweils mehrere, durch Leerzeilen voneinander getrennte Textblöcke enthalten – angelegten Romans sind durchwegs einem langen Prozess der Selektion unterworfen, verdanken sich einem komplexen Aussiebeprozess (so sind, wie oben schon kurz angedeutet, Vorstadien des Romans durchaus bereits erkennbar in dem 2000 erschienenen Buch „Liebe & Tod“) und präsentieren sich in ihrem dynamischen Verbund so eng zusammengeschweißt, wie das bei einem Autor wie Rosei, der zeitlebens der Technik des Bric-à-brac huldigte, nur möglich ist.

Roseis Collagetechnik ist dabei so angelegt, dass er uns nicht nur ein flächiges Gebilde präsentiert, sondern eines, das auch der Tiefe der Zeit durch die Schichtungen seiner Texte Rechnung trägt und vergleichbar ist mit einem Querschnitt durch verschiedene Erdschichten etwa oder einem Stein, in dem sich eine Vielzahl von Fossilien eingelagert finden. Rosei hat mit „Wien Metropolis“ aber nicht nur einen literarischen Österreich-Epitaph geschaffen, sondern auch einen Epitaph der schönen Seele, der wahren Empfindsamkeit, der uns in seinen zahllosen Brüchen, den vielen Zungen, mit denen sein Schöpfer spricht, seinen Epiphanien, dämonischen Zügen und bisweilen überzeichnet wirkenden Elementen auch manch bange Momente beschert, denn er ist, was das Moment seines Gehalts anlangt, angelegt als Gleichung, die nie voll aufgehen kann. „Wien Metropolis“ ist, das zeigen die vorangegangenen Ausführungen, implizit als totaler Roman angelegt, vereinigt die verschiedenen Elemente, die bereits Roseis Romanyzklus „15 000 Seelen“ bestimmten, zwischen den Deckeln eines Buches. Über die Tatsache, dass in „15 000 Seelen“ vieles offen bleibt, schreibt Rainer Landvogt:

„Solche Offenheit entspricht dem poetologischen Bauprinzip des Zyklus, unterschiedliche Wirklichkeitsausschnitte und -auffassungen nebeneinanderzustellen, um den Leser zu seiner jeweiligen Zusammenschau zu animie-

ren – in welcher oftmals eins das andere relativieren und vieles nie seine Ambivalenz verlieren wird.⁴²⁵⁾

Das gilt auch für „Wien Metropolis“, einen Roman, dessen Ansprüche nicht weniger bescheiden sind, dessen Autor uns eine panoramatische Gesamtschau Österreichs nach 1945 und seiner Gesellschaft, ihres gegenwärtigen Zustandes, ihres Herkommens wie ihrer zukünftigen Tendenz geben will. Mit anderen Worten: „Wien Metropolis“ ist eine Art erzählerischer „Reigen“ (Arthur Schnitzler) in einer Gruft (Joseph Roth: „Die Kapuzinergruft“) namens Österreich, die bevölkert wird von „Dämonen“ (Heimito von Doderer), kranken, aus Roseis eigenem Werk wiederverwerteten Seelen und „Ma(e)nn(ern) ohne Eigenschaften“ (Robert Musil), die vor einem Hintergrund gezeigt werden, welcher die Züge der „Welt von Gestern“ (Stefan Zweig) hat. Angesichts einer solchen formalen Unmöglichkeit lässt sich der Grad des Gelingens eines derartigen Unternehmens einzig an seiner Fallhöhe bemessen. Diese Aussage gilt übrigens auch schon für Roseis Parabeln aus den siebziger Jahren, die sich charakterisieren lassen durch einen sinnlichen Überschuss, der sich nicht funktional auf das gewählte Genre zurückführen lässt, einen Rest, der nicht in der vorgegebenen Struktur aufgeht. Dieses Mehr erweist sich nicht als Ballast, sondern als Bereicherung, die nicht ornamentaler, sondern im Bezug auf den Gehalt der Texte fundamentaler Natur ist.

Doch sehen wir uns den jüngsten unter Roseis Romanen noch etwas genauer an. Er beginnt, gleichsam kontrapunktisch, mit dem Haus in der Schönborngasse und den beiden Kriegsheimkehrern, die eigentlich Nebenfiguren sind und uns dadurch in den Roman hineinführen, dass sie eines Tages die Bekanntschaft des Juden Leitomeritzky machen. Mit dem Eintritt von Oberkofler und Pandura in Leitomeritzkys Tanzschule, welche letzterer als bloße Fassade für die Vielzahl seiner anderen geschäftlichen Aktivitäten benutzt, treten auch wieder Frauen ins Leben der beiden Veteranen, die eigentlich Verlorene sind. Vor allem Pandura erweist sich als sehr aktiver Kavalier, während Oberkofler in den Bann einer geheimnisvollen Dame gerät, die eines Tages in der Tanzschule auftaucht und die Leitomeritzky von früher her kennt. Die von Anfang an als Femme fatale gezeichnete Viktoria Strnad erlangt nicht nur im Sexuellen eine von Oberkofler fraglos akzeptierte Dominanz, sie wird auch zur Mitwiserin von Kriegsgräueln, die dieser bei ihr los wird. Bezüglich seines Verhältnisses mit dem Pandura fragt sie den Oberkofler eines Tages, ob er und Pandora etwas zu verbergen hätten?

Während sich die beiden meist hungrigen Heimkehrer im Nachkriegsalltag bewähren müssen, erfahren wir einiges über deren Herkunft und nebenbei über österreichische Geschichte. Oberkofler ist auf einem Bergbauernhof im Pinzgau (Salzburg) aufgewachsen, hat später die Militärschule in Bruck/Leitha in der Nähe von Wien besucht. Pandura, der eigentlich von Pandura heißt, ist der Sohn eines ehemaligen Millionärs, der aus Rumänien gekommen ist. Vater Pandura war

„nobilisierter Großgrundbesitzer (...), im Handel mit agrarischen Produkten reich geworden (...), hatte sein Vermögen als Börsenspekulant in den Boomjahren um die Jahrhundertwende noch vervielfacht. Er heiratete eine schöne, aber verarmte Adelige und legte sein Geld in Grundstücken an.“⁴²⁶⁾

Das „Herz der Muttergottes“⁴²⁷⁾ befindet sich für den alten Herrn von Pandura, der als Junge einmal „den Leib Christi auf die Schienen gespuckt“ hat, zwischen Frauenbeinen. Baron von Pandura liebt alles „außer Hündinnen und Hendl“⁴²⁸⁾. Der Satz ist leitmotivisch für „Wien Metropolis“. Denn es handelt sich hier um einen Roman, von dem jede Seite das Wasserzeichen der Poesie trägt, die Schreibfeder des Autors aber gleichzeitig auch ein Phallus ist, der in einer Dauererektion den Inhalt der 252 Seiten des Buches stark mitbestimmt. Die Sexualität, die hier auch in ihren derbsten Formen vorgeführt wird, ist wie ein Strohalm, an den sich die Verzweifelten dieses Romans klammern. Gelegenheiten zum Beischlaf werden zwar nicht wie in Schnitzlers „Reigen“ mit quasi geometrischer Strenge am Reißbrett konstruiert, werden von Rosei aber mit großer Konsequenz verfolgt, und zwar innerhalb der Möglichkeiten, die seine erzählerische Anordnung bietet. Man treibt es bis zur totalen Erschöpfung, um danach, wie beispielsweise Leitomeritzky, unvermittelt in Tränen auszubrechen oder, wie Georg und Klara, alles zu vergessen. Der einzige Schwächling in der potenten Roseischen Männerrunde ist der berühmte und entsprechend überarbeitete Primarius Dr. Wohlbrück, der den Beischlaf in homöopathischen Dosen genießt. Seine Frau kompensiert die seltenen nächtlichen Energieschübe ihres Gatten mehr als reichlich, indem sie sich einfach unbekannte Männer von der Straße aufliest und mit ihnen in einem Hotel verschwindet. Auch Viktoria Strnad, die mit vielen Nazi-Bonzen ins Bett geht, tut das nicht nur, um ihren Mann Leitomeritzky zu retten, sondern genießt es, verliebt sich sogar in einige dieser Männer. Und sogar die sehr fromme Katholikin Maria Oberth aus dem Burgenland, die einzige unkompromittierte Figur des Romans, schämt sich nicht, von ihrem Mann im Bett das zu verlangen, was ihr als Ehefrau

von Rechts wegen zusteht. Der Agrar-Baron von Pandura geht ürigens später als Monarchist in die Emigration nach Frankreich, wo er schnell sein Geld durchbringt. Sein Sohn wird zum Sprachrohr von Roseis Abrechnung mit dem Austrofaschismus.

„Als Legitimisten waren die österreichischen Faschisten, die Dollfußleute, meinem Vater genauso verhaßt wie die deutschen Brüder. Er hat sie alle gehaßt, die Mischpoche, von Grund auf! – Außer Schaumschlägerei ist aber bei der Österreichischen Liga nichts herausgekommen.“²⁹⁾

Sohn Pandura, der im Nachkriegswien immer dicker und über den Umweg vieler Gelegenheitsjobs später bei der Polizei landen wird, beginnt mehr und mehr zu trinken, droht immer unverholener, aus der gemeinsamen Wohnung mit Oberkofler auszuziehen. Pandura wohnt bei seinem ehemaligen Vorgesetzten, weil dieser ihn braucht, um über den Verlust seiner Frau (die, das erfährt man später, ein Kind von einem anderen hat und ihren Ex-Mann auf der Straße einfach übersieht) hinwegzukommen. Oberkofler, schon gezeichnet durch die masochistische Beziehung mit Viktoria und den Vorfall mit seiner Frau, verkraftet das alles nicht mehr und begeht Selbstmord im Gasherd. In diesem Zusammenhang gibt es übrigens die einzige direkte Zeitangabe in dem Roman: „es war der Frühling 47, aber das tut wenig zur Sache“³⁰⁾. Ebensowenig wie an der genauen Datierung der Vorkommnisse im Roman liegt Rosei an der Individualität seiner Figuren. Über seine beiden Hauptdarsteller, die Freunde Alfred und Georg heißt es an anderer Stelle, dass ihre Geschichte im Hinblick auf die Veränderungen, die in den sechziger und siebziger Jahren in der Gesellschaft vorgingen, nur „ein beliebiges Beispiel“³¹⁾ sei. Folgerichtig stimmen auch weder die geschilderten Ereignisse mit dem vom Autor angedeuteten Zeitrahmen (die fünfziger, sechziger und siebziger Jahre) in allen Details überein, noch entwickeln die Figuren sehr viel Eigenleben. Anders jedoch als Joseph Roth in seinem Roman „Die Kapuzinergruft“, in dem man auch eine Unzahl von Ungereimtheiten bezüglich des Erzählten festgestellt hat und wo die Handelnden einen ähnlich gelagerten Repräsentationscharakter haben, geht es Rosei nur nebenbei um die Beschwörung einer unwiderruflich verlorenen Zeit, obwohl er auch dieses Thema anklingen läßt in einem Brief des in Berlin untergetauchten Alfred an Georg, wo es mit Blick auf die Kindheit heißt:

„Was meinst du, könnte es nützlich sein, zu versuchen, diese, wie soll ich

sagen, diese Seelen wieder heraufzubeschwören, diese Körper wieder zu erschaffen und solcherart zu zaubern, daß die Zeit stehenbleibt?⁴³²⁾

Der Ton von „Wien Metropolis“ ist nicht der nostalgische des Epos, sondern eher derjenige der Kolportage, die ergänzt wird durch sehr poetische Naturbeschreibungen. Roseis Figuren sind bloße Repräsentanten von Zeitströmungen, sind mit schnellen Federstrichen hingeworfen, sind in ihrer Eigenschaftslosigkeit Kristallisationskerne für den jeweiligen Zeitgeist und seine Widersprüche. Und so wie die Personen zwischen den ihnen zugeschriebenen Gefühlen, Einstellungen und Welthaltungen changieren, so changiert auch das Licht auf der Bühne Wien, auf der sie agieren, ständig, scheint von einem blauen Himmel oder wird gefiltert durch Baumkronen und Laubdächer, verschwindet hinter Wolken oder bricht von dort hervor, um beispielsweise etwas aus der Dingwelt, ein konkretes Detail in der Milde der Abendsonne aufleuchten zu lassen, oder einen Sachverhalt damit einzurahmen. Den verschiedenen Lichtwerten entspricht auch die Farbskala auf der Palette des Autors; vertreten sind neben einem kräftigen Grün, Blau, Gelb und Gold auch Ziegelrot, Schwarz und Taubengrau. Und die Gassen der Vorstadt, die farblich an „die Brüste rädiger Tauben, an vertrocknete, abgeblühte Blumen erinner(n)“⁴³³⁾, präsentieren sich als ein Ensemble von abbröckelnden Mauern, Flecken von Hundeurin, Pappellaub, Erbrochenem vor Gasthäusern, angelehnten Fahrrädern, buckligem Grantipflaster, eingetrockneten Haufen von Hundekot und da und dort aus dem Verputz herausleuchtenden glänzenden Glimmerstückchen. In den beschreibenden Passagen, die häufig zeigen, mit welcher Unerbittlichkeit die Zeit sowie der Mensch Spuren im Stadtraum hinterlassen, haben der Schmutz und die Erbärmlichkeit doch immerhin eine gewisse Würde, sind frei von der Lächerlichkeit, die den Interaktionen der Handelnden innewohnt.

Oberkofler (man könnte ihn auch *den Salzburger* nennen), Pandura (*Rumänien und Adel*) und Leitomeritzky (*Jude aus Böhmen*) beispielsweise stehen für eine historische Kontinuität, die bis in die Monarchie zurück reicht, die beiden Erstgenannten repräsentieren darüber hinaus auch die Kriegsgeneration und alle drei wiederum die Traumata sowie die Unfähig- beziehungsweise Unmöglichkeit, mit den Ereignissen zwischen 1938 und 1945 fertig zu werden, aus je unterschiedlichen Gründen. Leitomeritzky lebte zuerst in Verstecken in Wien, duldet nicht nur, sondern förderte auch, dass sich seine Frau, mit der ihn in erster Linie ein intensives sexuelles Verhältnis verband, mit Nazi-Bonzen einließ, kam dann ins

Konzentrationslager und hatte bereits sein eigenes Grab geschaufelt, als der Krieg zu Ende und er befreit worden war. Oberkofler und Pandura waren derselben Einheit zugeteilt, verbringen die letzten Kriegstage miteinander in Allensteig. Da bahnt sich ein homoerotisches Verhältnis an:

„Von hinten trat der Oberleutnant Oberkofler, der am Kaminsims lehnd, schon die längste Zeit den Pandura betrachtet und beobachtet hatte, an ihn heran und legte ihm, was ganz ungewöhnlich und eigentlich unausdenkbar war, die Hand auf die Schulter und sagte mit rauher Stimme: ‚Geh schlafen!‘“³⁴

Der Unteroffizier Pandura „fuhr wie elektrisiert herum“, hatte aber „eigentlich und im Grund (...) auf ein Herantreten des Oberkofler gewartet“³⁵. Signifikant in dieser Hinsicht auch ein Zwischenfall in der Nacht:

„‚Paris! Paris!‘ ruft er (Pandura, Anm.), und er ruft das Wort, als rief er geradezu um Hilfe; was in der leeren Wohnung und nachts fast schaurig klingt: ‚Ich war’s nicht! Nein! Nein!‘ Der Oberkofler tappte im Pyjama hinüber und rüttelte den Pandura wach. Da schlang der Pandura, vom Schlaf noch völlig übertäubt, seinen Arm um den Hals des Oberkofler und zog ihn mit Macht zu sich herunter. So viel Kraft hätte der Oberkofler, der doch kräftig und gut in Form ist, dem Pandura gar nicht zugetraut. Da küssen sie sich.“³⁶

Cirka 50 Seiten später wird auch Alfred seinem Freund Georg unvermittelt einen Kuss geben, auf der Straße. Der Kuss des Studenten, der seinem Freund aus Kindheitstagen, von dem er sich langsam entfernt, aus schlechtem Gewissen darüber gegeben wurde, dass er ihn eigentlich verachtete, ist wie ein fernes Echo auf den Kuss der Verzweifelten und soll wohl anzeigen, wie belanglos, abstrakt und oberflächlich die zwischenmenschlichen Verhältnisse in der Zwischenzeit geworden sind.

In endlosen Gesprächen, die auf nichts hinsteuern und wohl die Funktion einer Gesprächstherapie haben, erzählen sich Pandura und Oberkofler alles übereinander. Ihre Unterhaltungen, die „atemlos“ waren, „vorwärtsdrängend, zerfahren und rücksichtslos“ gehen auf in einem Naturbild:

„Sie gehen die Hauptallee im Prater hinunter, (...) über ihren Köpfen ver-

schwimmen die weißen und rosigen Kerzen der Kastanienblüten mit den Massen der prächtig herauswuchernden, im leichten Lüftchen bald hell, bald dunkel wogenden, schon Schatten versprühenden Laubwedel.⁴³⁷⁾

In ähnlicher Weise wird später auch dem Studenten Alfred das Naturerlebnis zur Therapie für seine Anfälle von Schwermut, die jedoch ebensowenig nachhaltig ist wie im Fall von Oberkofler und Pandura. Im Verlauf des Romans erfolgt eine Verengung des Horizonts, die beschriebenen Handlungen stehen nicht mehr vor der Kulisse des panoramatisch wahrgenommenen Stadtraums, sondern finden immer häufiger in Innenräumen statt. Dem Rückzug der einen Hauptfigur in seine persönlichen Idiosynkrasien entspricht die gesellschaftliche Ausbreitung der anderen, welche in einem großen Empfang in seiner Villa kulminiert, auf dem sich die österreichische Gesellschaft ein Stelldichein gibt. Diese Gesellschaft ist keine, die diesen Namen verdient, sondern bestenfalls ein Hohn. Sie wird denn auch durch das Auftreten eines Dichters gesprengt, welcher ihr den Spiegel ihrer eigenen Lächerlichkeit vorhält und findet von da an nicht mehr statt, im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Folgerichtig wird sich Georg schließlich auf der Höhe seines geschäftlichen Erfolgs allein finden. Rosei thematisiert in diesen Szenen nicht nur den Rückzug ins Private, den die 68er Generation in den siebziger Jahren vollzogen hat, sondern die zunehmend von Desillusionierung gezeichnete Situation sowohl seiner in die Jahre kommenden beiden Protagonisten Alfred und Georg, als auch der Republik, der, ebenso wie den Protagonisten, ihre Bestimmung abhanden kommt. Georg kompensiert durch sein geschäftliches Engagement. Doch die Expansion im Ökonomischen produziert individuellen ebenso wie gesellschaftlichen Leerlauf. Bereits die Väter-Generation, also die Herren Oberkofler und Pandura sowie Leitomeritzky, erweist sich ihrer Aufgabe nicht gewachsen, und an ihrem Beispiel werden uns verschiedene Varianten des Scheiterns vorgeführt. Vor allem im ersten Teil wirkt das Erzählen aufgrund der schiereren Menge des zu bewältigenden Materials so gedrängt, dass es zu einem bloßen Rapportieren wird. Während sich Rosei in Teil eins noch stärker auf objektivierbare Sachverhalte bezieht, verflacht sich das Geschehen, das sich stärker ins Innere der Personen verlagert, im Romanverlauf zusehends. „Wien Metropolis“ endet daher auch nicht mit einem Knall, sondern eher mit einem Wimmern.

Die beiden jugendlichen und komplementär angelegten Hauptfiguren Alfred und Georg werden erst in Kapitel zwei eingeführt, nach dem Vorspiel mit Pandura und Oberkofler, das auch eine kurze Geschichte Österreichs von den Habsburgern

über die Nazis bis zur Zweiten Republik enthält und charakteristisch dafür ist, wie in diesem Roman Handlung nicht eigentlich erzählt, sondern referiert wird. Die Verlorenheit der Elterngeneration ist durch die geschichtlichen Wirren bedingt. Die Verlorenheit der Generation der Wohlstandskinder vom Schläge Alfreds und Georgs ist eine existenzielle, die mit der *Conditio humana* zusammenhängt. Mit den beiden schließt sich auch der Kreis, der mit den jungen Driftern der Romane „Von Hier nach Dort“⁴³⁸ „Wer war Edgar Allan?“⁴³⁹ und „Das schnelle Glück“⁴⁴⁰ in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre seinen Ausgang genommen hat. Alfred und Georg wachsen auf „in der schönen Stadt Klagenfurt“⁴⁴¹, und zwar in Mietskasernen am Stadtrand, umgeben von Kriegsruinen, im mit privaten Gemüsegärten gesprenkelten Terrain vague, zwischen einer Ausfallstraße und Eisenbahnschienen, in der Nähe einer Alteisenlagerstätte und eines von niemandem benutzten Platzes, auf dem die Kinder „Bombenschmeißen“⁴⁴² spielen. Alfred ist „ein stämmig gebauter, etwas stockiger Junge, dessen sommersprossiges, stupsnäsiges Gesicht eine Gutartigkeit und Ehrlichkeit ausstrahlte, die nur dadurch eingeschränkt wurden, dass etwas Wildes an ihm war“⁴⁴³. Georg wird uns präsentiert als „ein blasses, verschlossenes, hochaufgeschossenes Bürschchen“, das „brillierte mit seinen Fahrradkünsten und durch die Art, wie er alles mit überlegener Miene anhörte und anschaute, um sich dann, ohne sich im mindesten um seine Umwelt zu kümmern, schnell wieder abzuwenden“⁴⁴⁴. In diesen Eigenschaften zeichnet sich bereits der erfolgreiche Geschäftsmann ab, der Alfred später werden wird. Alfred und Georg sind Ausnahmemenschen, welche die Kinderschar der Nachbarschaft anführen. Sie kommen von ganz unten. Von Alfreds Familie heißt es:

„Die Familie bestand aus Vater und Mutter und deren kleinem Sohn, Alfred mit Namen. Schon von Kindesbeinen an zeigte der Bub besondere Talente, er konnte sich etwa all die Geschäftsschilder mit ihren Aufschriften merken, ging man mit ihm an der Hand durch die breite Straße ins Stadtzentrum hinein. Er war imstande, die rußigen Eisenringe, die das Feuerloch am Küchenherd abdeckten, säuberlich der Größe nach aufzulegen und sie sodann wieder aufs genaueste in die Öffnung der Herdplatte einzupassen. Diese bescheidenen Fertigkeiten wurden von seiner Umgebung, und insbesondere von der Mutter, mit Stolz vermerkt und galten als Hinweis auf eine großartige Zukunft.“⁴⁴⁵

Rosei spielt in diesen Zeilen, die von der Entstehung eines Genies handeln, auf den Tristram Shandy von Lawrence Sterne an. Der etwas belustigte, die Sprache von Herz-Schmerz-Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts persiflierende Ton ist das Produkt eines abrupten Wechsels. Er folgt nämlich auf die kurz zuvor lakonisch mitgeteilte Meldung vom Selbstmord Oberkoflers, der seinen Kopf in den eigenen Gasherd steckte. Alfreds Vater ist ein roher Hilfsarbeitertyp, über den es nicht viel zu sagen gibt, außer dass er sich „alle Monate einmal“ einen Rausch antrank, „der mehrere Tage vorhielt“⁴⁴⁶). Sonst starrt er ohnehin nur dumpf vor sich hin und hat keinerlei Kontakt zu Frau und Kind. Auch Alfreds Mutter ist Hilfsarbeiterin- und sehr fromm. Die Familie böte ein Bild absoluter Eintönigkeit, wäre da nicht als bunter Fleck in all diesem Grau eine wohlhabende, schöne und geheimnisvolle Tante namens Viktoria aus Wien, die regelmäßig kommt, dem kleinen Alfred Geschenke mitbringt und ihn verwöhnt. Zu Alfreds Kindheit gehören auch die Wohnungsnachbarn: eine Prostituierte, die eines Tages ermordet wird sowie der Sohn der Hausbesitzerin, der eine Größe im Klagenfurter Nachtleben ist und früher bei der SS war. Wie sich in der Folge herausstellen wird, sind auch in der Person von Alfreds eigentlicher Mutter, der Tante Viktoria, Prostitution und Nationalsozialismus aufs Engste verbunden. Als Alfred mit Georg zum Studieren nach Wien kommt, eröffnet ihm Tante Viktoria, dass sie seine Mutter sei, die Frau, bei der er aufgewachsen ihre Schwester, also Alfreds Tante. Auch die beiden Schwestern kommen aus einfachsten Verhältnissen. Der Vater war Landarbeiter („Knecht“⁴⁴⁷) und Alkoholiker, ist wie die Mutter früh gestorben. Die Mädchen sind bei Verwandten aufgewachsen. Alfred ist in gewisser Weise die zentrale Figur, in ihm verkörpern sich die Widersprüche, die Österreich ausmachen. Er ist einerseits fasziniert von der katholisch geprägten Geschichtsphilosophie und ihrem Ideal des totalen Stillstandes seiner Professorin Traun-Lenggries (Lehrstuhl für römisches Recht), andererseits marschiert er bei der Friedensbewegung mit. Er lebt als Dandy finanziell sorgenfrei und auf großem Fuß, isst nur in den besten Restaurants, begeistert sich aber für die RAF und für die Muffigkeit des heruntergekommenen Viertels, in dem er, einer sozialromantischen Laune folgend, Quartier bezogen hat. Er ist der klassische Mann ohne Eigenschaften. Und Georg seine optimale Ergänzung.

In seiner Vorstellung hat Alfred eine „wunderbare Kindheit“⁴⁴⁸), beim Erinnern überkommt ihn jeweils „ein süßes Schwindelgefühl“⁴⁴⁹), und er ist stolz darauf, selbstständig zu denken:

„Ihm kam vor, er sei der einzige Mensch auf der Welt, der nachdachte. Worüber er sich nicht alles den Kopf zerbrach! – Er mußte sich aber zugeben, daß aus diesem ewigen Denken und Nachdenken nichts entsprang, daß das alles keinerlei Folgen hatte.“⁴⁵⁰

Wie Alfred, dieser typisch österreichische Dilettant, der sich als Genie wähnt, den aber die Widersprüche seiner Herkunft letztlich derart lähmen, dass er zwar von der direkten Aktion, der revolutionär-radikalen Tat träumt, sich aber letztlich völlig in seine Phantasiewelt zurückzieht, wächst auch Georg bei Onkel und Tante auf. Letztere kränkelt und verläßt kaum die Wohnung. Ersterer arbeitet bei der Müllabfuhr und sondert nach Feierabend einen „dicke(n) und ekelhafte(n) Verwesungsgeruch“⁴⁵¹ ab. Georgs Mutter ist Kellnerin, arbeitet auf Saison in einem Hotel am Wörther See und besucht ihren Sohn einmal pro Woche. Ihre Anwesenheit provoziert Eifersuchtsanfälle bei Alfred. Sie ist die Lichtgestalt in Georgs Leben, sein ganzer Stolz und Grund zur Freude.

„Georg war ein vaterloses Kind, und er hätte wohl ein Jahr seines Lebens gerne gegeben, hätte er seinen Vater kennenlernen und ihn ein wenig für sich haben können.“⁴⁵²

Alfred leidet wie Georg unter seiner Vaterlosigkeit. Zwar macht Tante Viktoria den Versuch, ihm Leitomeritzky als Vater unterzuschieben, Alfred glaubt jedoch nie daran. Der Tag, an dem Viktoria ihm dann eröffnet, dass jeder von den vielen Nazi-Bonzen, mit denen sie damals geschlafen habe, sein Vater sein könne, ist der Anfang vom Ende ihrer Beziehung.

Auch Maria Oberth, die im burgenländischen Parndorf als Tochter der auf kroatische Vorfahren zurückgehenden Familie Jakublec (einer Minderheit in dem ehemals in Deutsch-Westungarn gelegenen Dorf) geboren wird, muss ohne Vater aufwachsen. Sie verlässt aber dann die Mutter und zieht zu ihrem Vater nach Kagran, einem Wiener Stadtteil, der Parndorf landschaftlich sehr ähnlich ist. Der Vater wird einmal beschrieben als Maurer, dann als Akkord-Arbeiter, der, um Licht zu sparen, abends meist im Dunkeln in der Wohnung sitzt und „immer auf eine Chance, auf eine plötzliche Wendung seines Geschicks“⁴⁵³ hofft.

Klara Wohlbrück, die Tochter des Primarius, hat zwar einen Vater, doch der ist ihr zu banal. Sie wird von beiden Elternteilen vernachlässigt und entwickelt sich zur Vater-Hasserin. Während Klara und damit die Familie Wohlbrück, die

im Roman einen eigenen Mikrokosmos bildet, durch ihre Beziehung zu Alfred und Georg an den Kern der Romanhandlung angebunden ist (auch der Herr Primarius Wohlbrück und Alfreds Mutter Viktoria sind von früher her geschäftlich miteinander bekannt), steht Maria Oberth-Jakublec mit ihrer Geschichte ganz für sich. Sie hat die Aufgabe, die kroatische Minderheit des Burgenlandes und damit die ehemalige Vielfalt der Völker der k.u.k. Monarchie zu repräsentieren, sie steht für Ehrlichkeit und Pflichtbewusstsein, die sie durchaus mit Lebenslust zu verbinden weiß, sowie für die tiefe Frömmigkeit der einfachen Leute. Am Beispiel ihrer Person bringt Rosei aber auch den Osten der Stadt Wien ins Spiel, das in der aktuellen massenmedialen Ausformung des Wienertums legendäre Kaisermühlen⁵⁴⁾. Auch Maria, die aus einfachsten Verhältnissen kommt und wie eine italienische Schönheit aussieht, wird nicht verschont vom Wirken des allgemeinen Verderbenszusammenhangs, verliert schon früh einen Bruder (worauf sich ihr Vater von der Kirche abwendet und krank wird) und später Sohn und Mann. Doch sie trägt ihr Joch ohne zu murren, verliert nie ihren Glauben und bleibt eine von ihrer Umgebung allseits geachtete Person. Und obwohl Rosei sie über weite Strecken so gezeichnet hat, als wolle er sie für ein Devotionalienbildchen der katholischen Kirche verewigen, repräsentiert sie mit einiger Glaubwürdigkeit eine Alternative zum Rest der österreichischen Gesellschaft. Für die Wohlstandskrankheiten der Seele, welche die besitzenden Schichten plagten, hat sie, die von früh bis spät arbeiten muss, um sich und ihre Familie durchzubringen, keine Zeit.

Ganz anders die höhere Tochter Klara, die in ihrer Verlorenheit eine typische Vertreterin ihrer Generation ist, „auf den ersten Blick kaum zu fassen, die ganze Erscheinung, wie ein blasser Strich, ein Irrwisch, ein Augenaufschlag; sehr jung(...)“⁵⁵⁾. Ebenso wie ihre Mutter, die von ganz unten kommt und viel jünger als ihr Mann ist, versteht sich Klara darauf, durch richtige Behandlung des Vaters das Gewünschte zu erreichen. Doch der Schein der braven Tochter trägt: „Ich hasse meinen Vater!“⁵⁶⁾ Sie findet den Vater kleinkariert und langweilig, ebenso wie Georg, den sie später aber doch Alfred, mit dem sie auch ein Verhältnis hat, vorziehen wird, obwohl sie im Grunde und trotz aller Liebesschwüre mit beiden nichts anfangen kann, ebensowenig wie mit sich und der Welt. In gewisser Weise ist Klara ebenso gespalten wie ihre Mutter, der bereits in erster Ehe die Manneskraft eines schneidigen Offiziers nicht reichte. Die beiden haben große Schwierigkeiten damit, ihre sexuellen Bedürfnisse in einer Beziehung unterzubringen. Daher hält Klara sich den Alfred fürs Fleischliche, während sie mit dem

Georg in Konzerte geht. Sie will die Männer beherrschen, und daher muss ihr Alfred in den Ferien täglich einen Brief schreiben, nur um ihr immer wieder aufs Neue zu versichern: „Er liebte sie! War ihr ergeben! Er liebte sie.“⁴⁵⁷⁾

Rosei setzt die Verlorenheit der Figuren und der Gesellschaft, die sie repräsentieren, leitmotivisch ein: „Klara wusste nicht so recht, worauf sie hinauswollte.“⁴⁵⁸⁾ Auch von Klaras männlichem Spiegelbild Alfred heißt es:

„Er wusste nie, worauf er hinauswollte. Ging er gleich mit einem Vorsatz an eine Sache heran: Bei der Beschäftigung mit der Sache löste sie sich in alle Richtungen auf, ging auseinander: Und was vordem so fest und konkret gewesen war, wurde lose, und diffus und verworren.“⁴⁵⁹⁾

Folge ist denn auch „eine gelegentliche und anfallartig ihn überfallende, öfter über Tage sich erstreckende Niedergeschlagenheit“⁴⁶⁰⁾, welche sich übrigens später auch bei Klara einstellen wird. Sein Fazit: „Was ging ihn das alles an?“⁴⁶¹⁾ Diese Anlagen werden sich im Laufe seines Lebens entfalten, werden dazu führen, dass die Welt total von ihm abgerückt erscheinen wird, und er sich mit all seiner Energie ans Ausspionieren der herrschenden Elite, an die Dechiffrierung ihrer Lebensmuster machen wird. Nicht nur in dieser Hinsicht weist die Figur des Alfred starke Ähnlichkeiten auf mit der Hauptfigur von „Wer war Edgar Allan?“: Wie diese kappt auch Alfred sämtliche Familienbände, während sich sein alter Ego und Blutsbruder aus Kindertagen, Georg, mit immer größerer Energie um seine Mutter kümmert, die ihn, obwohl sie ihr ganzes Leben lang nur Kellnerin war, bei schwierigen geschäftlichen Entscheidungen kompetent berät. Auch das ist eine der großen Unwahrscheinlichkeiten von Roseis Roman, die noch dadurch verschärft wird, dass wir, von einigen Eckdaten abgesehen, so wenig über die Figuren erfahren, dass wir nicht nachvollziehen können, wie sich eine ehemalige Kellnerin beispielsweise plötzlich zur Unernehmensberaterin entwickelt. So ganz verständlich ist es auch nicht, warum ihr Sohn Georg sie eines Tages bei sich einquartiert. Er ergreift jedenfalls eine vom Zeitgeist bereit gestellte Möglichkeit, wird zum Muttersöhnchen und Yuppie. Alfred entscheidet sich für die Gegenseite. Auch er bewegt sich im Roman aus wenig überzeugenden Gründen im Umfeld des Terrorismus. Als echten Österreicher interessiert ihn an der RAF nicht das Konzept des bewaffneten Kampfes, sondern die „Idee des Todes“⁴⁶²⁾. Und weil diese Donquichotterie nicht genug ist, legt Rosei in Nestroyscher Manier noch eins drauf: Alfreds Zerrissenheit ist derart, dass er zwar einerseits ohne Auftrag

einen hochrangigen Vertreter des deutschen Wirtschafts-establishments observiert, um seine Erkenntnisse vielleicht eines Tages an die RAF weiterzugeben, dass er aber andererseits morgens beim Aufwachen Werbeprospekte, also Produkte des Klassenfeindes küsst.

Wie Alfreds Begeisterung für den Terrorismus sich einer sekundären Motivation verdankt, die mit der Sache direkt wenig zu tun hat, so auch Maria Oberth-Jakublecs Begeisterung für den sonntäglichen Kirchgang, der „das einzige Vergnügen, die einzige Abwechslung“⁶³ in ihrem Leben ist. Hier offenbart sich ein Problem von Roseis Erzählen, das eigentlich ein Meta-Erzählen ist: Dieser Autor ist kein Geschichtenerzähler, sondern eher eine Art Analytiker seiner Figuren, beschreibt sie nicht, macht ihre Handlungen nicht im Detail nachvollziehbar, will sie aber mit seinen knappen und signifikanten Charakterisierungen in all ihrer Widersprüchlichkeit als in den geschichtlichen Prozess verwoben darstellen. Dabei wirken sie wie Gefäße, die zu klein sind, das aufzunehmen, was der Autor in sie hineingießen will. Das ist Rosei durchaus bewußt, er greift korrigierend ein, richtet sie sich durch zahlreiche Retardationen zurecht, bringt hier, da und dort Ausbuchtungen an, die den überfließenden Inhalt aufnehmen sollen. Am Ende wirken diese Figuren daher aus bestimmten Perspektiven betrachtet wie Monstren – und das ist ein durchaus beabsichtigter Nebenaspekt dieser letztlich unauflösbaren erzählerischen Problematik. Im Zusammenhang damit erweisen sich auch der hohe Verdichtungsgrad und die Häufigkeit der Schnitte als Kunstgriffe. Sie sollen den referierten Zusammenhängen und Begebenheiten ihre Trivialität, ihre abgründige Banalität (die hin und wieder durchaus auch mit einem ironischen Zwinkern ausgestellt werden) nehmen. Doch dieser Wille zur Beschleunigung durch häufige Schnitte und zur Verdichtung führt zu einer Überfrachtung des Erzählten, das gleichsam nie nur es selbst, sondern immer auch etwas anderes sein muss. Das sich über der Handlung entladende Signifikantengewitter lässt das Dargestellte in einem unwirklichen Licht erscheinen. Aus diesem Blickwinkel wird auch die Häufung von bedeutsamen Sätzen und originellen Sprüchen verständlich, die quasi als zusätzliche Stützen in das unter dem Druck der Signifikanz ächzende erzählerische Gerüst eingebaut sind, es aber gleichzeitig unterminieren. Den Hang zur Übersignifikanz in diesem Buch kann man andererseits auch verstehen als Sicherheitsnetz, das, ausgeworfen die Funktion hat, möglichst viele der von dem (nur lose gebauten) Schiff der Erzählung abstehenden und abfallenden Teile wieder einzusammeln und sie im Symbolischen zu verbinden.

Während Alfreds Geschichte im Sand verläuft wie die von Klara, wird die vom Schicksal geprüfte Maria zu einer Heldin des Alltags. Und Georg entwickelt sich prächtig, er dominiert den Schlussteil des Romans, zieht mit seiner Mutter in eine Villa in Hietzing, heiratet Klara, zahlt seinen Geschäftspartner aus, stößt mit seiner Werbeagentur in die Welt der Spitzenverdiener und Wirtschaftslenker vor, wird zum Bewohner des Olymp, zum Auserwählten, der die ewigen Gesetze der Menschheit erschauen darf und dessen Phantasie sich ausbreitet wie ein „wollüstiger Ozean“, über dem „die Erwartung von großen und unerhörten Dingen, die da noch kommen sollen“⁶⁴ liegt.

„Aus Georg war ein lässiger, junger Mann geworden, der sich selbstsicher bewegte. Wie er sich den neuen Stil von auswärts geliehen hatte, so hielt er es durchaus. Er hatte einfach begriffen, dass die Ära des Eigenen vorbei war. Was du brauchen kannst, das nimmst du dir.“⁶⁵

Zu diesem Zeitpunkt ist Georgs Ehe längst in Trümmern und auch das partnerschaftliche Verhältnis zu seiner Mutter, die sich ihm total unterwirft und die er kaum noch sieht, gehört der Vergangenheit an. Unter den pflegenden Händen des Autors entwickelt sich dieser Georg derart schnell, dass er die Hochblüte der Werbe-Industrie, die in den achtziger Jahren stattgefunden hat, um ein ganzes Jahrzehnt vorausnimmt. Als gelernter Jurist und Doktor der Rechte wird Peter Rosei angesichts einer so krassen Verletzung historischer Sorgfaltspflicht wahrscheinlich auf dichterische Freiheit plädieren. Ob er damit durchkommen wird, sei offen gelassen.

Einsam, doch voller Tatendrang auf dem Feldherrnhügel seiner Existenz stehend, geleitet Georg den Leser aus dem Roman, der ebenfalls offen bleibt. So wie an den Beginn hat Rosei auch an den Ausgang von „Wien Metropolis“ ein Artefakt (bzw. Artefakte) gestellt. Es handelt sich dabei um eine zweitklassige Skulptur, die Skulptur des verlorenen Sohns, die gebückt dasteht und von der „die in Bronze kunstvoll nachgebildeten Lumpen (...) zottelig und wirr“ herunterhängen: „Kitsch!“⁶⁶ Diese, die in den beschriebenen Eigenschaften den Protagonisten von „Wien Metropolis“ zum Verwechseln ähnlich ist, wurde einst auf Wunsch von Georgs Mutter angeschafft und im Garten der Hietzinger Villa aufgestellt. Im Schlußbild betrachtet Georg die Skulptur: „Wohin schaute denn nur dieser komische Held? In die Ferne? Heimzu?“⁶⁷ Georg kann es nicht mehr erkennen, weil die Gesichtszüge des Bronzemannes in der Dämmerung verschwimmen.

Der Engel der Geschichte wird von Rosei ersetzt durch eine Kitsch-Skulptur, die Generation der verlorenen Söhne vom Schlage Alfreds und Georgs repräsentierend, die nur ein rudimentäres Wissen von ihrem Herkommen bewahrt und keine Ahnung haben, wohin sie unterwegs sind und die insofern ein Bild vom Zustand der heruntergekommenen Republik abgeben. Und so wie der Roman mit einem leisen Wimmern endet, so implodiert langsam auch dieser Staat, und niemand geht hin. Rosei bringt in „Wien Metropolis“ das zu Ende, was er in seinem Theaterstück „Liebe/Kunst/Natur“, welches im Laufe der letzten Jahre entstanden ist, sowie im Prosaband „Liebe & Tod“ begonnen hat.⁶⁸⁾ Die Hauptfigur in „Liebe/Kunst/Natur“ heißt Orlando, ist Dichter und gleichzeitig ein in bester Nestroyscher Manier Zerrissener, ein kleinbürgerlicher Mini-Hamlet, den nur die Wiener Vorstadt hervorbringen kan. Er entpuppt sich, ganz wie Alfred und Georg, als ein Kind einer Zeit, in der man, „nichts mehr sagen (kann), was seinen Widerspruch nicht in sich trüge“⁶⁹⁾.

Alfred, Georg, Klara, Georgs Geschäftspartner Lukas sowie, mit Einschränkungen, Maria samt Mann bilden in „Wien Metropolis“ eine Art Achse, auf der das ganze übrige Geschehen aufliegt. Ihre Generation fungiert nämlich als Bezugspunkt des Romans, von welchem aus die Geschichte ihrer Familien ins Bild gerückt wird. Abgesehen vom gesellschaftlichen Aufputz, also den am Rande des Geschehens auftretenden Figuren (Professoren der Juridischen Fakultät der Universität Wien, Gästen einer Abendgesellschaft bei Leitomeritzky und den zu einem Jour fixe im Hause Georgs Geladenen), wird das gesamte Personal des Romans von Rosei bereits in Teil eins eingeführt und in Teil zwei und drei ohne großen Aufwand mit einem oft berührenden Lakonismus zu Grabe getragen.

Über Alfreds Mutter, die nach dem Krieg als Immobilienmaklerin eine zwielichtige Rolle spielt und von der es heißt: „Hilft die Strnad jetzt den Juden? Verfolgt sie die Nazis? Oder legt sie einfach beide herein?“⁷⁰⁾, kommt Leitomeritzky ins Spiel, die neben Alfred und Georg dritte Hauptperson im Buch. Deren Herkunft und Geschichte ist so komplex, dass sie zu ihrer Entfaltung fast die ganze Länge des Romans benötigt. Über Leitomeritzky (und am Rande Viktoria sowie Frau Wohlbrück) sind, wie schon gesagt, Oberkofler und Pandura ans Romangeschehen angeköpelt. Leitomeritzky wird Alfred von Viktoria vorgestellt, lernt Georg über Lukas Stepanik kennen, mit dem er die Spieleidenschaft teilt. Leitomeritzkys Familie stammt aus dem ostböhmischem Leitomischl (Litomišl). Er ist der Sohn eines „Fetzen- und Alteisenjud(en)“⁷¹⁾, der in Wien sein Glück versucht hat, dann nach Shanghai flüchten musste und „irgendwo“

Typhus bekommen hat und daran gestorben ist. Nach dem Krieg hat sich der Sohn als Soldat ausgegeben, weil er die „Beteuerungen und Mitleidsbezeugungen“ seiner Umgebung vermeiden wollte und den „Schwung brauchte, den der Erfolg verleiht“⁽⁶⁷²⁾. Er handelt mit diesem und jenem, mit allem und jedem, arbeitet sich hoch zum Besitzer eines Autohandelsimperiums, wird zu einer allseits bekannten Größe in Österreich, beginnt mit der Ausforschung untergetauchter Nazi-Größen, hilft anderen und beginnt dann zu hassen, zuerst seine Umgebung und dann auch sich selbst, und natürlich vor allem Viktoria, die „Einzige, die große Ausnahme“, mit welcher ihn eine Art *Amour fou* verbindet. „Weshalb bin ich nur hier geblieben, hier in Wien?“⁽⁶⁷³⁾ fragt er sich. Wie am Beispiel von Alfred und Georg noch genauer zu zeigen sein wird, zeigt auch Leitomeritzky, der sich anlässlich eines Blicks auf sein Spiegelbild als „schmierig und alt, aber gescheit!“⁽⁶⁷⁴⁾ bezeichnet, das Dilemma des nicht kritisch Handeln Könnens auf exemplarische Art, leidet unter dem *Morbus Austriacus*. Als Geschäftsmann muss er allen Seiten gerecht werden, ist in alles zu sehr verwickelt, um nach irgend einer Seite hin reinen Tisch machen zu können. Seine Verwobenheit ins Wiener Wesen, die ihn durchziehende Widersprüchlichkeit wird auch durch seine Feierabendtätigkeit, das Aufspüren von untergetauchten Nazis, die Rosei bewusst unterbelichtet lässt, nicht gemildert. Das ist Leitomeritzky durchaus bewusst, wenn er meint: „Diejenigen, die mich hassen, sie kennen mich besser als die, die mich lieben.“⁽⁶⁷⁵⁾ In den seltenen Momenten, in denen er sich nicht gerade seinem Geschäft widmet oder Sexorgien veranstaltet, steigen Erinnerungsfetzen und Bilder in ihm auf, die ihn verunsichern. Auch ihm wird der KZ-Aufenthalt trotz aller Verdrängungsbemühungen zum Trauma.

„Mit der Zeit musste er merken, daß etwas unüberwindlich Schweres und Dunkles in ihm war, wie der Widerstand in einer Uhr, daß es ihm nicht gelingen konnte, die Zeiger so einzustellen, wie er sie haben wollte. Etwas Dunkles und Finsteres lag da in ihm auf der Lauer. Er fürchtete sich nicht gerade davor, aber die unabweisbare Ahnung ließ ihn nicht froh oder glücklich werden. Er konnte nicht richtig lachen. Und nie richtig lachen. Das Lachen blieb ihm im Hals stecken.“⁽⁶⁷⁶⁾

Im Alter verliert er das Interesse am Sex, widmet sich in der Freizeit nur mehr dem Spiel und dem Alkohol, erleidet einen Schlaganfall und legt von einem auf den anderen Tag alle Funktionen nieder, zieht sich in die finstere Ecke eines

Kaffeehauses in der Wiener Innenstadt zurück, wird fromm und widmet sich so lange seinen Bibelstudien, bis er eines Tages unter lautem Getöse von der Sitzbank fällt und tot ist. Seine geliebte und gehasste Viktoria wiederum leidet unter der Stagnation ihres Geschäftes ebenso sehr wie unter der neuen Rolle als Mutter, zieht sich aus dem Büro zurück, verbringt ihre Tage mit dem Ausfüllen von Lottoscheinen, vernachlässigt sich zunehmend, beginnt zu trinken und wird eines Tages von einem Auto überfahren. Manche behaupten sogar, sie habe sich davor geworfen. Kurz davor stirbt auch ihre Klagenfurter Schwester an Krebs, deren stupider Mann, der „Prolet“⁽⁴⁷⁷⁾, längst im Gefängnis sitzt, weil er sich als Prostituiertenmörder entpuppt. Im Nachlass der Viktoria Strnad, die ihren Sohn Alfred enterbt, der schon lange vorher alle Kontakte sowohl nach Klagenfurt als auch zu ihr abgebrochen hat, findet sich ein Brief an Leitomeritzky: „Ich liebe dich, und ich schäme mich!“⁽⁴⁷⁸⁾ Die Herabsetzung Alfreds durch das Pflichterbeil ist jedoch eher symbolischer Natur, denn Viktoria hat ihrem Sohn bereits in Studententagen einen Vermögensfonds eingerichtet, um ihn finanziell unabhängig zu machen.

Abgesehen von den Sterbeszenen wirkt der über weite Strecken auktorial erzählte Roman, dessen Autor sich mit seinem paternalistisch-herablassenden Schulterklopfen und dem süffisanten Schmunzeln der Schmierigkeit der Figuren anpasst, trotz der inhaltlichen Fülle bisweilen behäbig und wenig authentisch. Roseis Ton ähnelt manchmal dem eines Weltenschöpfer, der uns in seinem Universum herumführt, etwas gelangweilt seine Kommentare dazu abgibt, und zwar in der nasalierenden Sprache der alten Wiener Aristokratie. Vor allem die Passagen, in denen die Figuren und ihr Herkommen geschildert werden, sind geprägt von einem höchst artifiziellen Stil der Uneigentlichkeit. Man darf nicht dem Mißverständnis aufsitzen, dass der Autor in diesen Passagen seine eigenen Figuren bewußt denunziert, obwohl sein Gehabe sich ebensowohl den Figuren anpasst, wie es auf sie abfährt. Aber das sind Widersprüche, die Rosei zum Teil bewusst provoziert und großzügig offen läßt, an die Imagination der Leser delegiert. Bei dem oben beschriebenen Phänomen handelt es sich um eine Brechung von Erzählverfahren, die Rosei, wohl um das Biedermeierliche des Österreichs der fünfziger Jahre noch augenscheinlicher zu machen, dem 19. Jahrhundert entlehnt hat. Solchen Passagen gegenüber stehen empfindsame Beschreibungen der Stadtlandschaft und atmosphärischer Phänomene, auch sie in der Sprache und im Bildrepertoire Teil einer Welt von Gestern, jedoch frei von jeglicher Uneigentlichkeit.

„Der Abend war (...) ausnehmend schön (...). Zwar waren die Lindenbäume schon abgeblüht, aber der Geruch ihrer Blüten, die tausendfältig über den Asphalt ausgestreut lagen, durchdrang die laue Luft, die angenehm – als eine geschmeidige, unendlich bewegte Flüssigkeit – den großen Raum erfüllte. Oben, in einem Himmel, der beinahe schwarz war, aber dieses Schwarz war frisch, festlich und feierlich wie ein Hochzeitsrock, sprangen die Sterne auf und verstreuten in feinen Linien ihr Licht.“⁶⁷⁹⁾

Es handelt sich bei diesen Passagen um Epiphanien in der Nachfolge von Heimito von Doderers berühmten Wien-Roman „Die Strudlhofstiege“⁶⁸⁰⁾, mit dem „Wien Metropolis“ vieles gemein hat. Wie bei Doderer läßt sich auch bei Rosei feststellen, dass Momente von Epiphanie nur in der sich jenseits der menschlichen Komödie, jenseits der kompromittierten Wiener Gesellschaft entfaltenden Sphäre der Natur möglich sind. Doderers löst dieses Problem mit einem Kunstgriff,

„indem er Gesellschaft und Natur miteinander identifiziert und aus der Gesellschaft, aus der Wiener bürgerlichen Gesellschaft seiner historischen Gegenwart und seiner jüngsten Vergangenheit die Natur des Menschen macht, die spontane Totalität seines Seins, seine unveränderliche und harmonische ontologische Ordnung“⁶⁸¹⁾.

Wo Doderer dazu tendiert, aus der Welt „eine Art große Wiener Maturaklasse“⁶⁸²⁾ zu machen, die Wiener Gemütlichkeit als exemplarischen Wert vorzuführen, zeigt Rosei letztere als untrennbar verwoben mit der Nachtseite Wiens, als Teil des Humus, auf dem unter anderem der Holocaust gedeihen konnte. Als totale Romane haben sowohl Doderers „Strudlhofstiege“ und seine „Dämonen“⁶⁸³⁾ als auch Roseis „Wien Metropolis“ mit dem Umstand ihrer „verzwickten Bau-Intentionalität“⁶⁸⁴⁾ zu kämpfen, welche sich der Unmittelbarkeit des grenzenlosen Fließens, welches sie ausdrücken wollen, entgegenstellt, sie verhindert.

Bei Rosei wehen die Epiphanien herüber aus einem versunkenen Gestern, sind nur eine von vielen Stimmen im Chor der Gegenwart: Denn im Hintergrund der oben zitierten Naturbeschreibung läuft ein Gespräch über die amerikanische Wirtschaft, das die in Wien gelandeten Studenten Alfred und Georg anlässlich eines abendlichen Ausgangs führen und – der Autor deutet es an, läßt es aber offen – auch ein Gespräch zwischen Vater und Tochter über die Geschichte der Familie Wohlbrück. Diese Familie, deren Vertreter seit Generationen Stützen des

Staates sind, repräsentiert das Versagen des österreichischen (Groß)Bürgertums, das sich mit den Mächtigen immer arrangiert hat. Bei einem abendlichen Gespräch zwischen Vater und Tochter über Familiengeschichte wird denn auch mit den üblichen Rechtfertigungsfloskeln argumentiert. Der Professor war bei der Hitlerjugend, aber: „Das war damals jeder!“⁽⁴⁸⁵⁾ Sein Vater hat aufgrund hoher Sachkenntnis bei der Wehrmacht Karriere gemacht, aber: „Ein Nazi war der Papa nie.“⁽⁴⁸⁶⁾ Den Krieg hat er zwar mitgeplant, aber: „Er war Beamter. Seine ganze Liebe hat aber der Musik gegolten.“⁽⁴⁸⁷⁾ Klaras Urgroßvater ist aus der Steiermark gekommen, aus einer Bauernfamilie, hat sich über den Umweg Statthalterei Graz bis in die Wiener Saatskanzlei hochgedient und hat es bis zum Hofrat gebracht. Das Anwesen, das er gebaut hat, liegt auf einem Hang, dem Studentenheim von Alfred und Georg in der kleinbürgerlich-ärmlichen Theresiengasse gegenüber im Cottage-Viertel, wo sich Industrielle in der Gründerzeit ihre Villen gebaut haben. Es ist höchst unwahrscheinlich, dass sich ein einfacher Hofrat in diesen exklusiven Klub einkaufen konnte. So wenig sich Rosei um diese Ungereimtheit kümmert, so sehr widmet er sich der Beschreibung der Villa, die „wie ein Schloß“ ist, mit „attisch-klassische(n) Giebeln(n)“, und in einem Park steht, in welchem sich sauber gekieste Wege verlieren, „deren spielerisch-absichtsvolle(s) Sich-Treffen und Sich-Vereinigen man vielleicht auch als das innere Konzept, zumindest die Utopie des Wohlbrückschen Hausstandes bezeichnen (könnte)“⁽⁴⁸⁸⁾. Dort, wo sich die Wege vereinigen, steht ein Sommerpavillon. Wie es sich für einen berühmten Primarius, der viele Privatpatienten hat, gehört, verfügt auch Dr. Wohlbrück über eine ahnsehnliche Kunstsammlung, deren Hauptteil, wie könnte es anders sein, „Malereien aus dem Biedermeier“⁽⁴⁸⁹⁾ bilden. Angemerkt sei hier, dass Rosei in diesem Zusammenhang ein Kokoschka-Bild im Detail beschreibt, welches die moderne Speerspitze der Sammlung Dr. Wohlbrücks bildet. Das Bild gibt es in Wirklichkeit nicht, es wurde von Rosei erfunden. Die Wohlbrücks werden sich später im Guten trennen und der von Krankheit gezeichnete, auf strenge Diät gesetzte Primarius wird im Alter zu einem „Savonarola der richtigen Ernährung“⁽⁴⁹⁰⁾ werden.

Es ist kein Wunder, dass ausgerechnet Georg, der sich schon in Studententagen vornimmt, „einmal ein großer Mann“⁽⁴⁹¹⁾ zu sein, sich magisch von der Villa Wohlbrück angezogen fühlt. Die emotionale Dynamik des Verhältnisses von Klara zu ihm und seinem Freund Alfred, das Changieren zwischen kalter Berechnung und tief empfundenem Gefühl, zwischen großen Emotionen und einer in dieser Hinsicht seichten Wirklichkeit, zwischen dem in Liebesdingen

Eigentlichen im Uneigentlichen und dem Uneigentlichen im Eigentlichen hat Rosei in den Geschichten von „Liebe & Tod“ bereits mehrfach erprobt.⁹²⁾ „War das, war das vielleicht Liebe?“⁹³⁾ fragen sich die Figuren in „Wien Metropolis“ etwas ratlos denn auch bereits angesichts eines jeden zwischenmenschlich motivierten Schweißausbruchs.

So finden sich in diesem Buch die schrecklichsten Klischees neben dem Poetisch-Erhabensten, und der Autor nimmt seine Leser mit auf eine Art von erzählerischer Grottenbahnfahrt, auf der sich unter anderem zeigt, dass Rosei mit „Wien Metropolis“ auch seinen ersten „Trivialroman“ geschrieben hat. Der Begriff Trivialroman ist hier deswegen in Anführungszeichen gesetzt, weil „Wien Metropolis“ nur im übertragenen Sinne einer ist. Das Buch ist eine Art von „Absolut Wien“. Sein Autor will alles und noch mehr. Im Gegensatz zu Doderers totalen Romanen „Die Strudlhofstiege“ und „Die Dämonen“ ist Roseis Roman insofern absolut, als er alles und noch mehr in einem ist: Kitsch und Krempel, Kostbarkeit und Unikat, poetisch und erhaben, lächerlich und trivial, ernst und vergeistigt, eine inhaltliche Nullnummer sowie eine symbolische Antwort auf die großen Menschheitsfragen, ein schriftstellerisches Statement und gleichzeitig dessen Widerlegung.

- 1) Peter Rosei: Wien Metropolis, Roman, Stuttgart: Klett Cotta 2005. Im Folgenden zitiert als WM.
- 2) Liebe & Tod (Wien: Deuticke Verlag, 2000) trägt zwar die Gattungsbezeichnung Roman, besteht aber aus sieben Texten, die miteinander nur lose verbunden sind. Rosei selbst nennt das Buch in seinem Klapentext „eine Art Tagebuch der neunziger Jahre in Form von miteinander spielenden (einander berührenden und durchdringenden) Texten (...), eine Oper, ein großes, tragisches Gedicht. (Ein Russe würde es POEM nennen.)“
- 3) Persönliche Auskunft des Autors.
- 4) WM, S. 233.
- 5) Ebd., S. 52.
- 6) Liebe & Tod, S. 84.
- 7) Vgl. z. B. Robert Schindel: Nacht der Harlekine, Frankfurt/M., Suhrkamp 1994.
- 8) Ders.: Mein Wien, in: Weltwoche Nr. 45, 6. 11. 1997.
- 9) WM, S. 249.
- 10) Ebd., S. 19f.
- 11) Ebd., S. 20.

- 12) Ebd., S. 159.
- 13) Ebd.
- 14) Ebd., S. 84.
- 15) Ebd., S. 18f.
- 16) Ebd., S. 7.
- 17) Ebd.
- 18) Peter Rosei: *Die Milchstraße*, Salzburg, Wien: Residenz 1981.
- 19) Ders.: *Rebus*, Stuttgart: Klett-Cotta 1990.
- 20) Vgl. dazu Manfred Mixner: „Alles kommt einem wirklich vor“ – Die Matrix der poetischen Einbildungen in Peter Roseis Roman *Die Milchstraße*. In: Walter Vogl (Hg.): *Basic Rosei*, Wien: Sonderzahl 2000, S. 80–90.
- 21) WM, S. 7.
- 22) *Liebe & Tod*, S. 83.
- 23) WM, S. 8.
- 24) Vgl. z.B. die Rezension von Christina Dany: Peter Roseis Roman „Wien Metropolis“ wird den eigenen Ambitionen nicht gerecht. Erschienen in der Wiener Zeitschrift *Falter* (11/2005).
Festzuhalten ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Kritik, wie im Falle des kürzlich verstorbenen Dramatikers Wolfgang Bauer auch bei Peter Rosei mit dem Hinweis auf den Meisterwerk-Charakter seiner frühen Arbeiten das Spätwerk entwertet. Im Fall Roseis geht das so weit, dass namhafte Zeitungen und Zeitschriften wie die „Frankfurter Allgemeine“ und „Die Zeit“ seine jüngsten Veröffentlichungen gar nicht mehr besprechen. Das ist ungerechtfertigt. Wie auch immer die Einschätzung von „Liebe & Tod“ oder „Wien Metropolis“ im Detail ausfallen mag, einen Platz in der vordersten Reihe der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur haben sie sich verdient. Auch das soll dieser Aufsatz deutlich machen. Roseis Werk der letzten zehn Jahre bleibt für eine größere Öffentlichkeit durch das Versagen der Kritik noch zu entdecken.
- 25) R. Landvogt über Peter Rosei, in: H. L. Arnold (Hg.): *KLG*, 48. NLg., Edition Text & Kritik, München 1994, S. 11
- 26) Ebd., S. 13.
- 27) Ebd., S. 14.
- 28) Ebd.
- 29) Ebd., S. 25.
- 30) Ebd., S. 33.
- 31) Ebd. S. 159.

- 32) Ebd., S. 218.
- 33) Ebd., S. 69.
- 34) Ebd., S. 9.
- 35) Ebd., S. 9f.
- 36) Ebd., S. 23f.
- 37) Ebd., S. 15.
- 38) Peter Rosei: Von Hier nach Dort, Salzburg, Wien: Residenz 1978.
- 39) Ders.: Wer war Edgar Allan, Wer war Edgar Allan?, Salzburg: Residenz 1977.
- 40) Ders.: Das schnelle Glück, Salzburg, Wien: Residenz 1980.
- 41) WM, S. 35.
- 42) Ebd., S. 41.
- 43) Ebd., S. 42.
- 44) Ebd.
- 45) Ebd., S. 36.
- 46) Ebd.
- 47) Ebd., S. 120.
- 48) Ebd., S. 143.
- 49) Ebd., S. 156.
- 50) Ebd., S. 157.
- 51) Ed., S. 47.
- 52) Ebd., S. 45.
- 53) Ebd., S. 56.
- 54) Nach dem Ort ist eine Fernsehserie benannt, „Kaisermühlen Blues“, für welche der Autor Sepp Hinterberger, bekannt für seine schrulligen Porträts des „echten“ Wieners, das Drehbuch verfasst hat.
- 55) WM, S. 140.
- 56) Ebd., S. 128.
- 57) Ebd., S. 144.
- 58) Ebd., S. 140.
- 59) Ebd., S. 157f.
- 60) Ebd., S. 117.
- 61) Ebd., S. 118.
- 62) Ebd., S. 182.
- 63) Ebd., S. 56.
- 64) Ebd., S. 251.
- 65) Ebd., S. 194.
- 66) Ebd., S. 252.

- 67) Ebd.
- 68) Vgl. Walter Vogl: „Dramatisches“ von Peter Rosei. In: Peter Rosei: Dramatisches II, Wien: Sonderzahl 2005, S. 247–258. Dort findet sich auch ein Abdruck der Spielfassung des im Text erwähnten Stücks.
- 69) Ebd., S. 9
- 70) WM, S. 68.
- 71) Ebd., S. 164.
- 72) Ebd., S. 165.
- 73) Ebd., S. 166.
- 74) Ebd., S. 130.
- 75) Ebd., S. 162.
- 76) Ebd., S. 165.
- 77) Ebd., S. 38.
- 78) Ebd., S. 225.
- 79) Ebd., S. 116.
- 80) Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege, München: Biederstein 1951.
- 81) Claudio Magris: Doderers erste Wirklichkeit. In: Heimito von Doderer 1896–1966, Salzburg: Neugebauer 1978, S. 41–60, hier S. 46.
- 82) Ebd., S. 49.
- 83) Heimito von Doderer: Die Dämonen, München: Biederstein 1956.
- 84) Magris, S. 50.
- 85) WM, S. 113.
- 86) Ebd.
- 87) Ebd.
- 88) Ebd., S. 109.
- 89) Ebd., S. 108.
- 90) Ebd., S. 234.
- 91) Ebd., S. 125.
- 92) Vgl. dazu etwa die Texte „Eine Seele“ und „Don Juan in Mitteleuropa“.
- 93) Ebd., S. 213.