

## **Die neu definierten Traditionen der Reiseliteratur in dem Roman *Donau abwärts* von Péter Esterházy**

*Wohin man reisen muß.* – Die unmittelbare Selbstbeobachtung reicht lange nicht aus, um sich kennen zu lernen: wir brauchen Geschichte, denn die Vergangenheit strömt in hundert Wellen in uns fort; wir selber sind ja nichts als das, was wir in jedem Augenblick von diesem Fortströmen empfinden. [...] man *reisen müsse*, wie Altvater Herodot reiste [...] Es leben sehr wahrscheinlich die letzten drei Jahrhunderte in allen ihren Kulturfärbungen und -strahlenbrechungen auch in *unsrer Nähe* noch fort: sie wollen nur *entdeckt* werden. [...] Wer, nach langer Übung in dieser Kunst des Reisens, zum hunderttägigen Argos geworden ist, der wird seine *Io* – ich meine sein *ego* – endlich überall hinbegleiten und in Ägypten und Griechenland, Byzanz und Rom, Frankreich und Deutschland, in der Zeit der wandernden oder der festsitzenden Völker, in Renaissance und Reformation, in Heimat und Fremde, ja in Meer, Wald, Pflanze und Gebirge die Reise-Abenteuer dieses werdenden und verwandelten *ego* wieder entdecken.

(Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches)

### **I. Über Reiseliteratur**

Mit seinem 1991 veröffentlichten Roman *Donau abwärts* pflegt Esterházy eine kulturelle Tradition, die vermutlich bis zu den Anfängen der Literaturgeschichte zurückreicht. Trotz des Universalcharakters dieser Tradition handelt es sich hierbei um eine kulturelle Praxis, die je nach Epochen in verschiedenen Formen vorhanden ist und deren literarische Repräsentationen parallel zu der Gestaltung dieser Praxis immer wieder nach neuen Mustern strukturiert wurden und werden. Nietzsches oben zitierte Worte vom Ende des 19. Jahrhunderts deuten bereits auf einen komplexen und bis in die kleinsten Details ausgearbeiteten Reisebegriff, in dem die früheren Auffassungen kulminieren: Auf einer Entdeckungsreise begegnen wir nicht nur Gegenden, sondern auch der durch diese Reisen

erschlossenen Vergangenheit, in deren Kontext sich Selbstwahrnehmung und Selbstdefinition immer wieder verändern.

Parallel zur Umwandlung der Reisepraxis und zur Verbreitung des Massentourismus, der schon zu Nietzsches Zeit in einer gewissen Form vorhanden war, wurde nicht nur die Reise nach und nach organisierter und zunehmend institutionell kodiert, sondern auch die Reiseliteratur selbst wandelte sich. Dabei gab es immer eine Trennlinie zwischen eher pragmatisch ausgerichteten Schriften und Texten, die die Thematik des Reisens in komplexen semiologischen Zusammenhängen behandeln. Sie wurde mit der Zeit zwar markanter, konnte jedoch noch immer nicht eindeutig identifiziert werden. Besonders problematisch ist es, zu beschreiben, worin Reiseliteratur eigentlich besteht, denn sogar die einschlägigen Definitionen weisen eher auf die Hybridität dieser literarischen Tradition hin. Mary Baine Campbell spricht beispielsweise von einer »aus anderen Gattungen geborene Gattung«.<sup>1</sup> Unter literaturgeschichtlichem Aspekt darf weiterhin nicht verschwiegen werden, dass die Entstehung der Reiseliteratur und die des modernen Romans eng miteinander verflochten sind.<sup>2</sup> Jan Brom versucht, sich über die verschiedenen Definitionen einen Überblick zu verschaffen, indem er sich für die Unterscheidung zwischen einer nicht vorwiegend fiktional ausgeprägten Gattung (*travelouge*) und einer breiteren thematischen Kategorie fiktionaler und nicht fiktionaler Werke (*travel writing*) einsetzt. Er weist aber auch darauf hin, dass in dieser Hinsicht fiktionale und nicht-fiktionale Elemente schwer voneinander zu trennen sind.<sup>3</sup> Betrachtet man jedoch die Anfänge der Reiseliteratur im Kontext der Medialitätsgeschichte, das heißt, untersucht man, mit welchen Strategien die verschiedenen Texte auf die Veränderungen reagierten, die infolge der Verbreitung der optischen Medien in der medialen Vermittlung von Reiseerfahrungen stattfanden, kommt man zu einem anderen Ergebnis. Im »*travelouge*« gewinnt die Visualität neben der Schriftsprache immer mehr an Bedeutung. Durch die Verflechtung von Text, Fotos und Karten kommt ein multimediales Produkt zustande, das die schnelle Identi-

---

<sup>1</sup> Zitiert in Borm 2004, 14f.

<sup>2</sup> Pordzik 2005, 3–4f.

<sup>3</sup> Borm 2004, 14f.

fizierung der von Touristenblicken erfassten Räume ermöglicht und gleichzeitig die Voraussetzungen für eine Fremderfahrung schafft, die mit dem Subjekt nur oberflächlich in Berührung kommt und leicht zu rezipieren ist. Willy Michel schildert hierzu, dass der literarische Reisebericht hingegen nicht über die entdeckten Gegenden und Kulturen informiert, sondern auf Grund des medialen Funktionswandels eher die Mechanismen der Fremdwahrnehmung erkundet, wobei der Reisebericht weitgehend das Ausdruckspotenzial des eigenen Mediums nutzt.<sup>4</sup> Der ungarische Literaturwissenschaftler Péter Szirák bemerkt hierzu:

Der literarische Reisebericht ist nicht von demselben Nutzen wie ein Baedeker-Reiseführer, da er eben die Schwierigkeiten der Perzeption und der Sinnstiftung, d. h. das Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden erforscht.<sup>5</sup>

Dieses wechselseitige Verhältnis nimmt im hier zu behandelnden Esterházy-Roman eine Schlüsselposition ein. Seine Gestaltung lädt zur Deutung im weltliterarischen Kontext ein und reiht das Werk gleichzeitig in die am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts durch Claudio Magris, Italo Calvino und Christoph Ransmayr gekennzeichnete Prosatradition ein, für die ein zunehmendes Interesse am Thema Reisen charakteristisch ist. Während sich der Text eine feste Position innerhalb »der regionalen Postmodernität«<sup>6</sup> verschafft, kann er ebenfalls als die Wiederbelebung einer in der ungarischen Literatur für Jahrzehnte verschwundenen Tradition eingestuft werden. Nach Sándor Márai und Dezső Kosztolányi, deren Texte in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Reiseerfahrungen eingehend und abwechslungsreich beschreiben, folgte nämlich eine lange Epoche ohne Reiseliteratur in diesem Sinne, die erst mit dem Erscheinen des Romans *Donau abwärts* endete, der sich zwar von einer anderen Warte aus, aber nicht mit einem geringeren Anspruch als Kosztolányi mit dem Wesen der Reise auseinandersetzt.

---

<sup>4</sup> Michel 1990, 255f.

<sup>5</sup> Szirák 2010, 419f.

<sup>6</sup> Kulcsár Szabó 1996, 230f.

## II. Reise und Selbstreflexion

Mit dem Titel dieses Romans verknüpft sich die wohlklingende, wenn auch vielleicht überstrapazierte Bezeichnung »Donau-Roman« – ähnlich wie *Ein Produktionsroman* als der »Fußballroman« und *Harmonia Caelestis* als der »Vaterroman« bezeichnet wird. Die Verkoppelung von Ort und Gattung passt aber in den vom Roman geschaffenen Kontext hinein. Dieses Attribut zeigt, dass sich die Donau im Roman als Textstelle(?) im doppelten Sinne des Wortes offenbart. Aus zahlreichen Anekdoten, Erzählungsfragmenten und fiktiven Briefen entfalten sich die zwei (oder unzähligen) Donau-Abenteuer so, dass der Bericht zu einer Wanderung zwischen Texten, Diskursen und Zeitepochen wird.

Selbst dieser wissenschaftliche Beitrag, der sich als Bericht über diese »Wanderung zwischen den Texten« lesen lässt, beweist wohl, wie schwer man sich von der Romansprache befreien kann, die die Reise und die Textgestaltung miteinander in Verbindung setzt und die Reisebegriffe in eine Metafiktion verweist. Die metaphorische Gleichsetzung von Schreiben/Lesen und Reise beruht in der europäischen (durch den Buchdruck geprägten) Kultur allem Anschein nach auf der Vorstellung einer linearen Fortbewegung. Dass die visuelle Wahrnehmung bei beiden Tätigkeiten eine große Rolle spielt, trägt zu dieser Gleichsetzung wesentlich bei. Die Reflexion über diese Analogie ist in den literarischen Werken schon längst nachzuweisen. Calvins *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, zehn Jahre vor dem Esterházy-Roman erschienen, konnte das poetische Potenzial in der Analogie Lesen–Reisen ausgesprochen produktiv ausnutzen. Dass sich der vorliegende Roman einer besonders reichen und ausgedehnten Tradition anschließt, indem er den in der mitteleuropäischen Kultur dominanten Donautopos einbezieht, kündigt der Text selbst an:

Da begriff ich, daß ich von diesem Fluß alles bekommen würde, Auskunft über Berge und Wasser, Geschichte, Volkskunde, Fremdenverkehr, samt Anekdoten, Hoffnungen und Toten, alles würde da sein, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft [...] und Fischsuppe, und Menschen würden sein. (31)

Semantisch sind diese Begriffe nur ziemlich locker verbunden, es ist vielmehr die diskursive Macht der Sprache, die sie nebeneinander anordnet. Der Text inszeniert, wie an mehreren Textstellen hervorgehoben wird, die Donau mit Hilfe von Anspielungen auf die ungarischen Dichter Csokonai, Kölcsey und József als »eine Fiktion« (20).

Eine traditionelle Voraussetzung für die Rezeption der Reiseliteratur ist, dass die im Buch dargestellten Länder, Städte und Gebäude auch außerhalb der Textwelt existieren, und also vom Leser beabsichtigt werden können, so argumentiert Charles Grivel in seiner interessanten Studie *Reise-Schreiben*, in der er zu der reinen Referenzialität des Reiseberichtes Stellung nimmt.<sup>7</sup> Am Beispiel der Definitionsversuche von Borm ist festzustellen, dass die Textfunktionen, die sich auf reale geographische Orte beziehen, das Dilemma des Wahrheitsempfindens zur Folge haben. Diese Problematik begleitet also die Geschichte der gesamten Gattung und bildet zugleich eine wichtige Grundlage für die Lesart des Romans, – die Selbstreflexion von *Donau abwärts* richtet sich demzufolge auch ständig auf die besondere Spannung zwischen den referentiellen und literarischen Elementen des Reiseberichts.

Bei Donaueschingen zitiert der Erzähler zum Beispiel zuerst aus seinen Notizen – »Das schrieb ich in mein Heft, dort, wo die beiden Flößchen sich vereinigen, von wo *die Sache* Donau genannt wird.« (30), dann spricht er über seinen Spaziergang an der erwähnten Stelle: »Ich lief das kurze, steile Ufer hinab und schlenderte bis zum Y.«<sup>8</sup> In diesem Kontext, der den Akt des Schreibens betont, enthüllt sich die Katachrese, die auf der Ähnlichkeit zwischen Buchstaben und Naturformen basiert. Die Beschreibung des Zusammenflusses zweier Gewässer bezieht sich nicht nur auf die beim Lesen imaginierte Landschaft, sondern gleichzeitig auf die visuelle Materialität der Beschreibung. Y ist im Ungarischen der mittlere Buchstabe des Wortes » *folyó*« (Fluss). Das bemerkt sowohl der seine eigenen Notizen lesende Erzähler als auch der implizite Leser. Im Zusam-

---

<sup>7</sup> Grivel 1988, 631.

<sup>8</sup> »Lefutottam a rövid, meredek parton, és kisétáltam az Y tövéig«. Esterházy 1991, 27f.

menwirken von Anspielungen auf Attila József wird eine typische Reisesituation geschildert:

Dort saß ich dann und blickte auf das Wasser, wie es sich mischte, versuchte, es auseinanderzunehmen, mit einiger Übertreibung: die Wassermoleküle zu erkennen, dies ist das der Breg, dies sicherlich das der Brigach, und dort!, das dort ist schon die Donau. (30)

Die Inszenierung ruft das Gedicht »An der Donau« (»A Dunánál«) wach, und das Wort Wassermoleküle selbst erinnert uns an ein anderes Gedicht, an »Eine Winternacht« (»Téli éjszaka«). Mit einem Blick, der die Technik der optischen Medien imitiert, beobachtet also der Erzähler das Wasser, in dem die Breg- und Brigach-Tropfen zur Donau werden. Während die Donau-Allegorie im Gedicht von Attila József mit dem Bild des »wirren, weisen und großen« Flusses die harmonische Einheit von Individuum und Gesellschaft impliziert, garantiert hier die Begegnung mit der Donau und mit den von ihr wachgerufenen Überlieferungen die Integrität des Subjekts nicht, da diese Begegnung nur als Ergebnis rhetorischer Mittel zu verstehen ist:

Angeblich soll man – ich weiß nicht mehr, wo ich es gelesen habe – die Donauquelle finden, indem man einen Fluß sucht, der glaubwürdig die Donau ist, und dann am Ufer entlang geht und geht, ohne Unterlaß murmelnd: Das ist die Donau, das ist die Donau. (30)

Der Text ist demzufolge das Endprodukt einer Kombination von Erzählerpositionen. Wollten wir ein Schema der narrativen Bewegungen angeben, so ist zu behaupten, dass der Leser zwei Donau-Geschichten verfolgen kann, zwischen denen dreißig Jahre liegen. Aufgrund der Anspielungen kann der Erzähler des retrospektiven Berichts über das Roberto-Abenteuer mit dem Erzähler gleichgesetzt werden, der als Erwachsener die Reise erlebt, also mit dem Reisenden selbst. Diese stark anthropomorphisierende Lesart, die sich vor allem am Gebrauch der Ich-Form orientiert, gerät jedoch ins Wanken, sind doch die Bezugselemente der Ich-Formen dank der abwechslungsreichen und wechselhaften Modalitäts- und Perspektivenwechsel des Textes nicht eindeutig zu identifizieren. Der Reisende steht weiterhin in einem ständigen Dialog mit seinem

geheimnisvollen Auftraggeber. Ihm schwebten nicht nur Worte von Batsányi (»Reisender begann zu reisen. Er richtete den schläfrigen Blick auf Donaueschingen« [37]) vor, sondern auch ein Satz aus dem Märchen Robertos: »Das ist kein Märchen, plusterte ich mich sofort auf, es handelt doch von uns, denn es handelte von einem Reisenden, der an der Donau entlang reiste, ›der den schläfrigen Blick wiederholt auf Donaueschingen richtete.« (37) Die Beschreibung des Verhältnisses zwischen dem Kind und der Geschichte Robertos beziehungsweise der Mutter interpretiert ebenfalls das Verhältnis zwischen dem Reisenden und dem Auftraggeber aus einer durch den Intertext erschaffenen Distanz. Der Literaturwissenschaftler Péter Fodor hat darauf hingewiesen, dass das Verhältnis zwischen den beiden Figuren als eine Beziehung zwischen »Bericht-Erzähler und fiktivem Rezipienten« interpretiert werden kann.<sup>9</sup> Die eine Seite wird durch bestimmte Erwartungen (»Machen Sie die Wirklichkeit wirklichkeitsgetreu« [112]), durch das Moment des Erlebens und Einswerdens sowie durch die Präferenz einer soliden, genau festgelegten Identität gekennzeichnet. Die andere Seite hingegen zeichnet sich durch die Ablehnung von »Who is Who«-Fragen im Namen eines heterogenen Subjekts aus, das durch die performative Macht der Sprache geschaffen wurde (»und den hauptsächlich dieses *Ist* erschuf« [36]) Das Zitat aus den eigenen Schriften strukturiert gleichzeitig die narrativen Verhältnisse um, da der von Roberto erzählende Reisende selbst als eine Figur in Robertos Märchen erscheint, wodurch die unendliche Widerspiegelung zum wesentlichen Bestandteil der gesamten Erzählung wird.

*Donau abwärts* ist merklich bestrebt, den metaphysischen Ursprungsbegriff umzudeuten und ihn in einen ironisch-relativierenden Kontext einzubetten. Fodor geht weiterhin darauf ein, wie das Spiel mit der Doppeldeutung des Wortes Quelle – die natürliche und die philologische – in diesen Vorgang einbezogen wird.<sup>10</sup> Am Anfang des Buches erzählt Roberto über die Quelle der Donau,

... er, Roberto, habe mit *jener* Frau gesprochen, in deren dunkler, säuerlicher Küche die, sagen wir so, Donau *entspringt*, obzwar es nicht

---

<sup>9</sup> Fodor 2003, 55f.

<sup>10</sup> Ebd.

ausgeschlossen sei, daß das aus der niedrigen Traufe herabrinne Wasser die Quelle speist, aus der die Traufe ihr Wasser bezieht, so daß sich hier also gleich ein endloser Zyklus ergibt. (22)

Der Ursprung als das einzige, identische Bild des erzählerischen Subjekts wird aufgehoben: Die Textstelle, die das Konzept Fluss umdeutet und es statt einer Quelle eher als einen ständigen Kreislauf betrachtet, lässt sich als *mise en abyme* der Erzählstruktur des Werkes deuten.

Wie die Suche nach der Donau-Quelle zeigt, kommt dem Motiv der Suche im Roman eine besondere Bedeutung zu, was mit der gattungs- und reisehistorischen Vorgeschichte zu erklären ist. Die Entdecker der früheren Neuzeit machten sich in der Hoffnung auf noch nicht eroberte Gebiete und noch nicht gefundene Schätze auf den Weg. Zweck der späteren Reiseliteratur, die sich mit dem Bildungsroman verflochten hat, wird eine Art (Selbst)Erkenntnis. Diese Tendenz wird aber durch die Stil- und Gattungsregister der Sprache des Romans *Donau abwärts* recht ironisch neu definiert. Die Erzählung ist – besonders bei den Abenteuern mit dem geheimnisvollen Roberto – von Wendungen aus Detektiv- und Spionageromanen durchsetzt (»ich nicht behauptete [...] sie seien das Ehepaar Rosenberg auf der Flucht vor den FBI-Bütteln« [51]) Die Erzählstränge finden sich nicht in einem für den Leser beruhigenden Ende zusammen. »Die Ermittlung« wird auch als philologische Tätigkeit inszeniert. Während am Anfang des Werkes die retrospektive Erzählweise dominiert, herrscht im dritten Kapitel die wissenschaftliche Objektivität, gekennzeichnet durch die Verwendung der zweiten Person Plural, vor. Der absichtlich manierierte, wichtigtuersche Stil gilt als Parodie des typischen philologischen Diskurses: »überhaupt etwas zu sein – ja wohl eine Parodie ist« (17). Nicht einmal auf diese Weise kann das Lesen jedoch zu einer festen, endgültigen Lösung verhelfen – ob es nun um Schicksalsfragen von Ost-Mitteleuropa oder um das Wesen des Deutschseins (oder Französischseins) geht. Der Text stellt auch die Nationalidentität als Produkt der einander erklärenden Perspektiven, als ein kontextabhängiges Phänomen dar: »Aber wer bräuchte denn Paris auch dringender als ein Deutscher! Denn Paris, der Franzose, der Nicht-Deutsche hat dann und nur dann eine Bedeutung, wenn der Deutsche eine hat!« (17)



Das Motiv der »Spurensuche« verknüpft sich im tropischen Rahmen des Romans immer wieder mit der Intertextualität: »Nur bis zum nächsten Baum, sagte der Reisende, er weiß nicht mehr, nach wem.« (74) Das Idiom »jemandem auf der Spur sein« gewinnt seine ursprüngliche Bedeutung – im Sinne von Bewegung im Raum – zurück, wandelt sich aber gleichzeitig in eine metafiktionale Form um, da der Rezipient auch »die Spuren« des Gedichtes *Fától fáig* [Von Baum zu Baum] von Sándor Kányádi erkennt.

Zur Aufdeckung des Geheimnisses der Donau verwendet die Erzählung auch Mittel der naturwissenschaftlichen Welterklärungen: Zahlen, Rechnungen werden instrumentalisiert. Es taucht sogar das Experiment als Erkenntnismethode auf: »[Ich] warf so weit wie möglich (Hauptströmung!) ein Blatt hinein und maß die Zeit, 10 Sekunden, das sind dann in 1 Minute, sagen wir, 20 Meter« (30). Götz Großklaus berichtet, dass im achtzehnten Jahrhundert die Beschreibung der wilden Natur im mathematisch-geometrischen Rahmen zwecks ihrer Zähmung zu einer verbreiteten Strategie zur Bewältigung der durch die fremden Naturräume hervorgerufenen Fremderfahrung wurde. Eine solche Thematisierung der Naturräume »überführt deren sinnliche und gegenständliche Wirklichkeit ins Abstrakte von Maß-Relationen.«<sup>11</sup>

Esterházy's Text deutet oft auf die Tradition der Fremdwahrnehmung hin. Die Eindeutigkeit als Voraussetzung für die exakten Wissenschaften wird aber durch die Romansprache aufgehoben. Die Zahlen enthüllen sich entweder als überflüssige oder nutzlose Informationen (der Erzähler nennt sich nach dem Blatt-Experiment selbst einen *Esel*). Diese Angaben können des Weiteren andersartige, nicht rationalisierbare Einsichten vermitteln – »168 seien das gleiche wie die 768« (101) – ganz gleich, ob es um die Stufenzahl des Kirchturmes in Ulm oder die der Steingrube in Mauthausen geht. »[D]ie Naturgesetze sind nicht vom Herrn, nicht von den Engeln, nicht von der Natur – vom Menschen! Nur er pusselt hier herum« (85) – so summiert sich die Skepsis den Doktrinen gegenüber den »harten Wissenschaften«. Während die Beschreibung voller Operationen mit Größen und Zahlen auf die Abstraktion der Erfahrung abzielt, wird sie beim Messen ständig durch die Materialität blockiert. Ein

---

<sup>11</sup> Großklaus 1990, 224f.

Beispiel dafür ist die »schmierige Blutspur« (195) am Schaufenster, die den Wasserstand zur Zeit des Hochwassers im Jahre 1838 zeigt, und der Deckoffizier Hubert Hegedűs, der ohne einen Pegel über den Wasserstand nur noch sagen kann: »keine Stange«! (106)

Das Motiv der Spurensuche ruft schließlich auch den Topos einer Reise in Erinnerung, die nicht zu einem äußeren, fassbaren Endziel, sondern zu inneren Landschaften der Seele führt. In den Werken von Sándor Márai kehrt diese allegorische Interpretation oft wieder, und das Werk *Füveskönyv* ist von der Erkenntnis geprägt, dass »die Selbsterkenntnis die größte Reise ist«.<sup>12</sup>

Im Roman finden wir einen Satz, der als eine Paraphrase dieser Textstelle zu deuten ist und mit der Fortsetzung des obigen Gedankenganges die konventionelle Subjektkonstruktion destabilisiert. Das Subjekt wird nicht mehr der Außenwelt entgegengesetzt und als eine höhere Stufe der Wahrheit wahrgenommen. Bei Esterházy kann das Dasein des reisenden Ichs in seinem Übergangszustand, in seiner Zeitlichkeit sowie in seiner ständigen Inszenierung erfasst werden:

Jede Reise ist eine innere Reise, das heißt, Reisender sucht sich selbst. Als ob es jemanden gäbe, den man suchen könnte. Reisender ist verpflichtet, nicht eine Persönlichkeit zu sein, irgend jemand zu sein, er hat also umherzuirren zwischen Jemand und Niemand. (38)

Die selbstreflexiven Aspekte, die gleichzeitig als Komponenten der Gestaltung von sich selbst gelten, setzen eine Lesart voraus, die ihrerseits als »Wanderung«, als eine Suche ohne jegliche von einer äußeren Instanz bestimmte Reiserouten und Endziele zu beschreiben ist.

### III. Roman der Gegensätze

Der Roman *Donau abwärts* lässt sich auch als ein Versuch lesen, in unserer Kultur einflussreiche Dichotomien zu hinterfragen. Der wichtigste Prätext des Romans, das Gedicht »A Dunánál« [An der

---

<sup>12</sup> Márai 2006, 10f.

Donau] von Attila József, ist selbst »das Gedicht der gegensätzlichen und zusammengehörenden Dualität«.<sup>13</sup> Die archetypischen Vorstellungen über das Wasser, die das Gedicht von Attila József völlig durchdringen, sind auch im vorliegenden Roman anzutreffen. Die erzählerische Stimme hält aber sowohl die Fülle an kulturellen und politischen Anspielungen im Fluss-Diskurs als auch den totalisierenden Charakter der Donau-Mythen für ein Problem. Die unendliche Variierbarkeit der berechenbaren, schematischen Metaphern (»Kulturfluß. Liebesfluß. Fessel, die Völker verbindet. Freiheitsfessel«, das »Pathos, das die Donau umgibt« [74]), der Überfluss an Bedeutungen führt nämlich zum totalen Sinnverlust des Flussnamens. Anders ausgedrückt kommt es zur Neuentdeckung der reinen Materialität, die nach Gertrude Stein mit der tautologischen (Schein-)Definition formuliert wird: »Die Donau ist die Donau ist die Donau« (205). Inwiefern die Abschaffung der tradierten Mythologeme<sup>14</sup> sowie die Verunsicherung der (auch) den Donau-Mythos prägenden diskursiven Oppositionen als eine die Werthierarchie für relativ erklärende, eindeutig postmoderne Geste zu interpretieren ist, wird später erörtert.

Der Gegensatz von Chaos und Ordnung kehrt im Reflexionsfeld des Buches immer wieder: »Schwatze nicht. Du steigert das Chaos« (6), befiehlt der Vater am Anfang, wobei der Begriff des Chaos sogleich mit Diskursivität verbunden wird. Der Befehl des Vaters kann als Aufruf zum sinnvollen, artikulierten Sprechen abgesehen werden, aber auch als Aufwertung der Stille zu einer bedeutsamen, sogar bedeutungsvollen Kommunikationseinheit. Die nächste narrative Bemerkung aber – »das war Vaters Lieblingsspruch« (6) – betont das »Gesprochensein« der Äußerung und zeigt, dass ihr Gebrauch in erster Linie nicht von nicht-rationalen, sondern von emotionalen Aspekten abhängt. Die Äußerung schließt dadurch jedoch die Möglichkeit einer Nicht-Schwätzer-Kommunikation aus: Auf Grund des diskursiven Charakters des Befehls und trotz seines beabsichtigten Inhaltes kann sich der Erzähler von den chaotischen, unkontrollierbaren Vorgängen der Sprache nicht befreien. Der Erzähler befolgt den väterlichen Befehl nicht, er »steigert das

---

<sup>13</sup> Németh 1984, 368f.

<sup>14</sup> Kulcsár Szabó 1996, 228f.

Chaos« (6) mit jedem Satz. Durch diese selbstreflexive Anspielung wird auch die Sinnstiftung durch Lesen/Schreiben des Textes der Chaos-Metapher zugeordnet.

Diese Metapher kehrt auch in der Broschüre des Reisenden zurück: »Ihr tragisches Existenzerebnis wird nicht beschränkt, in seinem Zentrum werden Sie – um mit Van Cha zu sprechen – weiterhin nicht dem die Gegensätze aufhebenden Einen begegnen, sondern dem Chaos, dem Fehlen, der Abgrundartigkeit« (40). »Einen« großgeschrieben und das Wort »aufhebenden« erinnern wieder an den Kontext von »An der Donau«. Der komplizierten Bewegung vom Eins-Werden und Sich-Vermehrten fehlt aber das Endmoment des Ineinanderverschmelzens, was dem Unterschied der Subjektkonstruktion entspringt: »Alles hängt davon ab, was man mit dem Ich anfängt« (40). Auch die vom Gegensatzpaar konnotierten Wertverhältnisse werden modifiziert: Der Mangel an Chaos kann als Verlust, als Sinnentleerung der Welterfahrung des älter werdenden, »anders erwachenden« Reisenden verstanden werden. »Sitzt man im Burggarten, besteht kein Zweifel, daß die Welt nicht chaotisch ist und nicht bruchstückhaft, sie ist geordnet, klein und fein, durchschaubar.« (132)

### *III.1 Naturbeschreibung in neuer Rolle*

Das Werk macht uns zudem auf einen weiteren Gegensatz aufmerksam, der mit der Problematik der Gattung Reiseliteratur selbst eng zusammenhängt – anders formuliert: Wie können Natur und Literarizität nebeneinander existieren? »Wieder die *entnervende* Schönheit der Natur« (243), seufzt der Erzähler in den siebenbürgischen Bergen. Als er sich vorstellt, sich nicht verlaufen zu haben und nicht in Messkirch angelangt zu sein, gerät er wieder in einen angespannten Seelenzustand: »zähneknirschend die sogenannten Schönheiten zu absolvieren [...] die vom Kitsch nicht weit entfernte *Weite* der Landschaft« (62). Die Konfrontation mit der Natur ist nach Großklaus ein paradigmatischer Fall der Fremdwahrnehmung, den der Theoretiker im Gegensatz zum Konzept Weißer Lärm der Informationstheorie eher mit einer nuancierten, hermeneutischen Theorie behandelt, die auf die Beschreibung von Grenzüberschreitungen fokussiert und den Übergang zwischen Bedeutungslosem und Be-

deutungsvollem betont. Großklaus zeigt mit Hilfe einer Reisebeschreibung von 1770, dass Nervosität und Angst natürlicherweise mit Situationen einhergehen, in denen sich das Subjekt dem ihm gegenüberstehenden Fremden ausgeliefert fühlt.<sup>15</sup> Die Inszenierung der Gereiztheit, die der unerkennbare Fremde auslöst, wirkt im Text sehr parodistisch. Das Wort »absolvieren« weist auf die Touristen-Attitüde hin, nach der die Besichtigung der Sehenswürdigkeiten eine heilige Pflicht sei. Die Ausdrücke »sogenannte Schönheiten« und »die vom Kitsch nicht weit entfernte Weite« zeigen sprachlich-kulturelle Strategien, die die bloße Wildnis in einen ästhetischen Gegenstand umwandeln. In dieser ironischen Naturbeschreibung wird das Verhältnis zwischen der »wahren« Natur und deren Repräsentation verwechselt: die Donaulandschaft wird als »eine klotzige Opernkulisse« (94) bezeichnet. In dieser Metapher gelten die Kulissen, die übrigens als ikonisches Zeichen für die Landschaft stehen; die Landschaft selbst wird zum Bezeichnenden. Über die zahlreichen Tropen hinaus, die die Wildnis gleich aus Sicht der Kultur zeigen, zählt der gereizte Erzähler oft kurz und bündig Klischees der romantischen Reiseliteratur auf: »Fels, Burg, Holzbrücke, Baumgreis« (59). Während die typischen visuellen Elemente ursprünglich mit der Bestrebung zusammenhingen, dem Fremden eine beruhigend bekannte Form zu verleihen, setzt hier die kurzgefasste Beschreibungsweise die vorherige Konditionierung der Perzeption (und der Imagination) voraus: es ist überflüssig, die Wörter in einen Kontext zu setzen – zur Belebung der fixierten Bilder der romantischen Landschaft genügen bloße Stichwörter. Die angenehm schauernde Erfahrung, die der ästhetisierende Blick auf die Berggipfel und Flussufer hervorruft, wird im Text durch Wiederholungen und Berechenbarkeit untergraben. Das zeigt, dass sich die referenziell erscheinende Beschreibung der Landschaft als Zusammenspiel von Intertexten erweist. In der Thorenburger Schlucht zitiert der Reisende einen Reisebericht aus dem neunzehnten Jahrhundert und lenkt die Aufmerksamkeit zwangsläufig auf die Grenzen der Sprache (»Wörter sind zu kraftlos, diesen Punkt zu beschreiben.« 243). Für die Beschreibungsstrategien sind hier Gleichnisse charakteristisch, die eine starke Parallelität zu den menschlich gestalteten Räumen

---

<sup>15</sup> Großklaus 1990, 222f.

schaffen (»Es ist, als hätte ein Sturm tausend Pyramiden Ägyptens aufeinander getrieben oder als stünde eine Vielzahl abgebrannter Kirchen und Türme vor uns.« 243). Die Doppelseitigkeit des Naturdiskurses – die Dualität referentieller oder performativer Sprachfunktionen – wird besonders durch Phrasen sichtbar, wobei das Lesen zwischen der figurativen und wortwörtlichen Bedeutung oszilliert: »[W]ir wissen nicht, daß wir uns auf dünnem Eis bewegen und unter uns zornig der gekränkte Fluß grummelt« (14).

Die Erfahrung, dass schon früher jemand da war und demzufolge die Betrachtungs- und Erzählweisen gewissermaßen vorgegeben sind, wird in den Text eingebaut, indem die Problematik der Unerzählbarkeit und sprachlichen Unerreichbarkeit der unberührten Natur in den Vordergrund gerückt wird. »Da mir dafür die Worte fehlen, eigene Wörter, anthropomorphisiere ich meine Beziehung, auf primitive Weise« (60), kommentiert der Erzähler seine Handhabung in Bezug auf dieses »verblüffend direkte, ja plumpe Verhältnis« (60). Der Erzähler verwendet nicht nur die Figurativität der Alltagssprache mit besonders ausgeprägter Vermenschlichung geographischer Orte (»Zagreb als die Zitzen Mitteleuropas? Und Wien seine Ohrläppchen.« 150), er kehrt sogar Metaphern um: »Auch Gesichter sind Landschaften« (142). Ein ausgezeichnetes Beispiel für diese Textfunktion ist der Abschnitt, in dem die sich streichelnde Dalma über Roberto fantasiert und dadurch der imaginäre männliche Körper und die Donaulandschaft miteinander verschmelzen: »Russe (Rustschuk), der Körper hat seine ureigenen Pfade, und diese Wege sind verschlungen, bei Silistra, am Flußkilometer 375,1, winken wir Bulgarien zum Abschied; die Hoden, die beiden Hügel des Hintern, das Dunkel, die Brücke die Cernavodă; stimmt es, daß du mich dein Seelchen nennst« (265). Esterházy's *Donau abwärts* strebt eine Konfrontation mit der allgegenwärtigen Fremdheit der Natur sowie mit dem zwangsläufigen Scheitern jeglicher Versuche, textexterne, sinnliche Spektakel zu beschreiben, an, wobei das poetische Potenzial der Figurativität des Naturdiskurses ausgesprochen erfindungsreich genutzt wird.

### III.2 Die textuelle Zersplitterung des Blicks

Die Problematik der Naturbeschreibung zeigt, dass die textkonstruierende Funktion des visuellen Codes in der Reiseepik von großer Bedeutung ist. *Donau abwärts* untersucht eine in unserer Kultur tradierte Opposition: Nämlich den Gegensatz von Blindsein und Sehen, was als Selbstreflexion auf die eigene Gattung betrachtet werden kann.

Die Reise ist nämlich mit der Zeit als eine Erfahrung institutionalisiert worden, bei der die visuelle Perzeption unter den Wahrnehmungsmechanismen eine herausragende Rolle spielt. Judith Adler erörtert in einer Studie<sup>16</sup>, wie zwischen dem siebzehnten und neunzehnten Jahrhundert der Akzent vom Hören und Schmecken des Reisenden auf das Sehen verlagert wurde, wobei sogar die Bewegung seines Blickes geregelt und organisiert wird. Von dieser Periode an beruht die Glaubwürdigkeit der Reiseberichte im Sinne einer neuen Authentizität nicht auf der Autorität von klassischen Zitaten (Plinius, Tacitus), sondern vielmehr darauf, ob der Reisende das Beschriebene »mit eigenen Augen« gesehen hat. Parallel dazu haben sich die Techno-Medien im Reisediskurs immer intensiver durchgesetzt, da die wachsende Reiselust und die Verbreitung der medial unterschiedlich ausgeprägten, visuellen Darstellungsstrategien mit der Geschichte der Modernität verflochten sind, so Osborn.<sup>17</sup> In der Reisekultur nimmt das Betrachten seit diesen Entwicklungen eine zentrale Position ein. Wenn es jedoch zur Funktionsweise der Perzeption kommt, wird nicht mehr der unmittelbare Zugang »zur Wirklichkeit« betont, sondern eher die Simulacra dieser Reisekultur.

*Donau abwärts* ist als Reflexion auf das komplexe, sich geschichtlich ändernde Verhältnis zwischen Sehen und Reisen zu lesen, andererseits wird auf durch andere Sinnesorgane vermittelte Impulse fokussiert. Durch die erwähnten Beschreibungsweisen wird nicht nur das Sehvermögen als Mittel der Welterkenntnis infrage gestellt, auch die Oppositionen Sehen–Blindsein sowie Wissen–Unwissen verlieren an Schärfe. In die Sinnstiftungsmechanismen wird ein weiterer Topos einbezogen, in dem Blindsein mit Weisheit und

---

<sup>16</sup> Adler 1989, 7–29f.

<sup>17</sup> Osborn 2000, 3f.

zugleich mit der Aktivität des inneren Auges einhergeht. (Ein Beispiel aus der griechischen Mythologie ist Teiresias.) Die figurative Sprache, die mit Wörtern aus dem Begriffskreis Sehen und Blindsein operiert, schafft für den ziemlich rätselhaften Romantitel (ungarischer Originaltitel »Hahn-Hahn grófnő pillantása« – Der Blick der Gräfin Hahn-Hahn) einen Kontext, der eine Vielfalt von Interpretationen ermöglicht. Der Name der Gräfin taucht zuerst in einem fiktiven Heine-Brief auf: »Allmählich werde ich so wie eine Schriftstellerin. Sie kennen das?! Ein Auge aufs Papier gerichtet, das andere immer auf einen Mann. Ausnahme: Gräfin Hahn-Hahn, die einäugig ist.« (21) Die Frage ist nur, wohin die Gräfin Hahn-Hahn mit dem einen Auge blickt: sieht sie zu einem Mann, und werden also die Zeilen ohne Kontrolle durch den Blick nacheinander geschrieben? Oder sieht sie auf das Blatt? Nimmt die Gräfin die mittelbare Form des Dialogs an und weist dadurch die unmittelbare Begegnung der Blicke zurück?

Später kann der Reisende nicht in Beuron »bei den gelehrten Patres, die die Geheimnisse alter Pergamente erforschen, die bloßgekratzte, abgeweckte Schrift (wenn ich so will: auch dies ein Blick des blinden Auges der Gräfin Hahn-Hahn)« (62) anhalten. In der Selbstreflexion mit Hinweis auf die Palimpsest-Technik – wo das Pronomen »dies« auf die Tätigkeit der Väter bezogen wird – deutet der Blick der Gräfin Hahn-Hahn eine Lesart an, die ihre Aufmerksamkeit den Texten hinter dem Text widmet. Man kann die »abgeweckte Schrift« ebenfalls mit dem Antlitz der Gräfin identifizieren. Es ist der Mangel, der die beiden über die grammatischen Verhältnisse hinaus verbindet. Nur eine Leere bleibt hinter ihnen zurück, und sie zu füllen ist Aufgabe der Lesestrategie der Gräfin und zugleich des ganzen Textes: Als würde sich die Gräfin in der sich widerspiegelnden Funktion des Romans selbst erblicken.

### *III.3 Reise und Tourismus*

Einem Gegensatzpaar kommen wir immer entgegen, wenn es um Reisen geht: Jonathan Culler erörtert in seiner Studie, dass der Unterschied zwischen dem Reisenden und dem Touristen immer



besteht.<sup>18</sup> Authentizität und Inauthentizität, Aktivität und Passivität, eine individuelle Leistung von Entdeckung und »Massen-Stadtbesichtigung« – man könnte die Aufzählung unendlich weiterführen, die Wertdifferenz zwischen den beiden Tätigkeitsformen liegt auf der Hand. Culler vertritt jedoch die Meinung, dass der Tourismusdiskurs selbst für diesen Unterschied zuständig ist. Der amerikanische Wissenschaftler zeigt, wie die Weltreisenden als »Agenten der Semiotik« die verschiedensten Sehenswürdigkeiten als Symbolsysteme deuten, und wie sich in diesem Vorgang die Vorstellung des authentisch-reinen, unberührten Ursprungs als bloße Konstellation von Zeichen enthüllt. Der Gegensatz zeigt sich auch in Esterházy Roman. Die Broschüre des Reisenden spricht eine von Culler verachtete Sprache der aristokratischen Absonderung:

*Dieses Jahrhundert ist nichts für Reisende. Wir sind ein Jahrhundert des Tourismus. Der Tourist reist nicht, er wechselt den Ort. [...] Er ist der Reisekrüppel des Jahrhunderts, der feige in die Zukunft flieht. Und hat er in einem der überall gleichen Hotels ausgepackt und legt sich an den für derlei vorgesehenen Strand, so spricht er hochnäsiger: »Hier kommen wir nächstes Jahr wieder her!« (40)*

Obwohl die Werbung Spuren einiger traditioneller Oppositionen trägt, wird die Trennung zwischen Touristen und Reisenden im Licht des ganzen Textes und durch die ständig präsente Selbstironie besonders problematisch. Die Reflexion über die Gegensätze ist weiterhin deswegen von Wichtigkeit, weil sich durch diese Oppositionen herausstellt, was für einen *eigenen* Reisebegriff der Text anbietet.

Statt der Eintönigkeit der Touristenreisen, die das Subjekt nicht ansprechen, bietet der Reisende eine Reise an, die eben mit ihrer zauberhaften Unberechenbarkeit und Eventualität anlockt. Die Broschüre lehnt kategorisch das Modell ab, das nur auf »Ortsveränderung« beruht. Die Verbalphrase mit einem Akkusativobjekt, die im Zitat auftaucht, impliziert eine Tätigkeit, deren Agent zwar die Tätigkeit koordiniert, aber von ihren Einflüssen auf die Identität unberührt bleibt. Im Roman *Donau abwärts* wird diese durch eine auf einer klaren Trennung basierende Beziehung abgeschafft: Die Reise

---

<sup>18</sup> Culler 1988, 156f.

erscheint in diesem Fall als eine Erfahrung, die die Grenzen der eigenen Identität infrage stellt und nie abgeschlossen werden kann. Die Broschüre legt besonders großen Wert auf das Verhältnis zur Zeit: Die Torheit des Touristen besteht darin, dass er oberflächliche Erwartungen hegt und sich auf eine Wiederholung der Gegenwart konzentriert, wodurch er die Gegenwart eigentlich schon zur Vergangenheit macht.

Die Vergangenheit, die den Reisenden fasziniert, ist jedoch von anderer Natur. Die Zitate aus Nietzsches *Menschliches, Allzumenschliches* zeigen, dass das Bereisen verschiedener Räume in unserer Kultur eng mit der Erkenntnis der Geschichte zusammenhängt. »Zeitspiel-Raumspiel« – mit diesem Wortspiel weist die Werbung des Reisenden nicht nur auf den geographisch-kulturellen, sondern auch auf den historischen Charakter der Fremderfahrung während des Reisens hin. Dass der Reisebegriff im Roman *Donau abwärts* von dieser Betrachtungsweise geprägt ist, spiegelt sich auch darin wider, dass die Fiktion dieser Reise entlang der Donau in sehr komplexen chronotopischen Formen aufgebaut wird. Das Roberto-Abenteuer lässt sich auf das Jahr 1963 datieren, der erwachsene Ich-Erzähler forscht zur Zeit der Wende nach den Orten seiner Spaziergänge mit dem Onkel. In der vielschichtigen Struktur der Erzählung sind weiterhin noch mehrere Zeitebenen zu unterscheiden. Die Erzählung, in der die Szenen der ungarischen Revolution von 1956, des österreichisch-ungarischen Ausgleichs von 1867 oder der Judenverfolgung sowie des Rákóczi-Freiheitskampfes zusammenhangslos aneinandergereiht werden, inszeniert die Geschichte als eine chaotische Erscheinung. Die Dynamik dieser Zeitreise garantiert die Einsicht, dass die Vergangenheit über keine feste Eigenschaft verfügt und somit an sich ohne eine Distanz undenkbar ist.

Der Unterschied zwischen dem Reisenden und dem Touristen geht aber über diese Erkenntnis hinaus. John Urry behauptet<sup>19</sup>, dass der Tourismus in erster Linie Entspannung sei, eine Freizeitbeschäftigung, die ihr Gegenteil, d. h. die Welt der organisierten Arbeit, voraussetze. Eine Reflexion darauf ist das folgende Zitat aus dem Roman: »Ein Tourist ist fit, ein Reisender lebt.« (76) Während der

---

<sup>19</sup> Urry 2002, 2f.

Urlaub einem Touristen Erholung ohne Arbeit verspricht, arbeitet der Reisende für den Auftraggeber, folgt seinen Befehlen oder klagt über sie. (»Schauen Sie mal nach dem Karlowitzer Frieden«, 40). Ernő Kulcsár Szabó weist darauf hin, dass die Entstehung der »Dienstleistungsliteratur« gewollt parodistisch wirkt und gleichzeitig die Ablehnung solcher »Dienst-Literatur« eine Ablehnung der Rollenkonventionen im Zusammenhang des Donau-Motivs signalisiert.<sup>20</sup> Die Absonderung vom Fit-Sein des Touristen und vom Komfortgefühl, gewährleistet durch eine organisierte Reise, hat auch andere Folgen: »Und Müdigkeit, Murkel, gehört zum Reisen« (76) – sagt Roberto seinem Neffen. Einen wichtigen Bestandteil dieser als Arbeit aufgefassten Reise bilden daher eben die physisch-sinnlichen Erfahrungen, die zwar nicht als angenehm oder erfrischend zu beschreiben sind, die aber dem Subjekt ein nicht-metaphysisches Gefühl der Vollkommenheit verleihen, das sich im Gegensatz zum »Fit-Sein« am besten mit dem Verb »leben« ausdrücken lässt. In dem vom Tourismusdiskurs implizierten semiotischen Rahmen sind diese Aspekte der körperlichen Wahrnehmung überhaupt nicht präsent. (An dieser Stelle ist es jedoch wichtig anzumerken, dass nicht alle Texte die von Culler geschilderte Werthierarchie vertreten. In seinem Essayband verwendet Christoph Ransmayr zwar ebenfalls die Analogie Schreiben–Reisen, und der Erzähler positioniert sich auch als Tourist. Mit dieser Rolle verknüpfen sich hier aber nicht vorrangig semiotische Operationen, sondern eher Erkenntnisse, die jeglichen sprachlichen Konstruktionen vorausgehen und sich mit sinnlichen Erfahrungen assoziieren lassen: »Auf Formularen sind mir die Felder am liebsten, in die sich einfach Tourist setzen lässt, denn Ahnungslosigkeit, Sprachlosigkeit, leichtes Gepäck, Neugier oder zumindest die Bereitschaft, über die Welt nicht bloß zu urteilen, sondern sie zu erfahren, zu durchwandern, von mir aus: zu umsegeln, erklettern, durchschwimmen, notfalls zu verkleiden, gehören wohl mit zu den Voraussetzungen des Erzählens.«)<sup>21</sup>

Während Esterházy's Text die Möglichkeiten des Gegensatzes zwischen dem Touristen und dem »wahren« Reisenden völlig ausschöpft, setzt der Text gleichzeitig wegen seiner poetisch-rhetori-

---

<sup>20</sup> Kulcsár Szabó 1996, 225f.

<sup>21</sup> Ransmayr 2004, 10f.

schen Struktur eine postmoderne Weltanschauung voraus, in der die Diskrepanz ihre Gültigkeit zwischen authentischen und nicht-authentischen Erfahrungen verliert. Die verzweifelten Befehle vom Auftraggeber sind noch von der Auffassung motiviert, dass die authentische Erfahrung indirekt in die Sprache zurückversetzt werden kann: »Noch einmal! Gefühlvoller! Ich will wissen, was man an der Quelle fühlte! [...] Stehen Sie im Fürstenbergpark an der Marmortafel und seien Sie erschüttert, kleiden Sie das dann in Worte!« (50) Der Text enttäuscht jedoch diese Erwartungen. An der Donauquelle, am mythologischen Ursprung grübelt der Reisende folgendermaßen: »Du bist der und der, und auf diesen Kies baue ich und so weiter. Donaukies, scherzte ich bei mir.« (50) An die Stelle der »Berührung«, der emotionalen Überwältigung tritt der Scherz, der eben aus der nicht-identischen Wiederholbarkeit der Dinge entspringt. Mit den Steinen am Ufer assoziiert man den Begriff Felsen, und damit auch einen bekannten Satz aus der Bibel: »Und ich sage Dir: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen.« (Mt 16,18) Der katholischen Auffassung nach ist dieses Moment ein Anfangspunkt, in dem der Apostel seine Identität als Grundsteinleger der Kirche gewinnt, da er das Wesen Jesu erkannt hat. Das metafiktive Spiel mit dem Namen des Apostels und des Verfassers/Erzählers verleiht der Apostrophe eine einzigartige Spannung. Es gibt hier keine äußere Instanz, die dem Namen eine eindeutige Referenz zuschreiben könnte: Es bleibt allein die Unentscheidbarkeit, die von den Demonstrativpronomen (»dies und jenes«) suggeriert wird.

Im Zusammenhang mit den Reisegewohnheiten unserer Zeit spricht Maxime Feifer über den Post-Touristen<sup>22</sup>, der, sich seines eigenen Touristenseins bewusst, die erfolglose Suche nach authentischen Erfahrungen aufgibt und die Reise eher als ein Spiel mit Signifikanten betrachtet. Die Äußerungen des Reisenden enthalten oft Einsichten, die denen des Post-Touristen von Feifer ähnlich sind: »Ich versuchte mich an die Wegweiser zu erinnern und zog auch meine Karte zu Rat, womit ich dann endgültig alles durcheinanderbrachte, Karte, Wirklichkeit, Plan, Erinnerung.« (63) Parallel zur Kritik der Tourismuspraxis wird auch der Mythos des Reisens abge-

---

<sup>22</sup> Feifer 1985, 270–271.

schaft: Besonders betont wird die Abhängigkeit von äußeren, technischen Apparaten, die zur Orientierung im fremden Raum dienen. Ebenso akzentuiert der Text, dass die Erkenntnisse des Reisenden notwendigerweise nicht von dem Codesystem zu trennen sind, das diese Erkenntnisse ermöglicht. Der Text erhält doch die Chance einer Art »Erkenntnis« aufrecht: »Beim Blick auf die Karte hatte mich Erregung erfaßt. Diese Erregung blieb dann das einzige reale Ereignis von Budapest bis hierher« (28). Aufregung ist ein verstärkter seelischer und zugleich körperlicher Zustand, der dem Erwarten, dem Noch-Nicht-Wissen, der Vielfalt der aus der Gegenwart sich verzweigenden Geschichten entspringt – und ist nach dem Roman das Einzige, das man überhaupt von einer Reise erwarten kann.

#### **IV. Die unsichtbaren Städte**

Der Reisende von *Donau abwärts* befindet sich ständig in der hermeneutischen Aufgabensituation der Fremdwahrnehmung. Die Begegnung mit dem Fremden der deutschen und der österreichischen Gebiete unterscheidet sich aber wesentlich von den Erfahrungen, die beispielsweise Levi-Strauss in den »traurigen Tropen« zuteil wurde. Die westliche Donaulandschaft erschließt sich von einem reich ausgearbeiteten Horizont aus. Die Wahrnehmung wird durch die Vielfalt der überlieferten Klischees, Texte und Nationalcharakterologie bestimmt: »Ach, Wien ... Walzer ... Cafés ... [...] Nach Wien kommen die Ungarn einigermaßen hochmütig« (115). Der Dialog mit dem Fremden erfolgt in einem dynamischen Wechselspiel und unter Überprüfung der kulturell festgelegten Annahmen. Die gemeinsame historische Vergangenheit und das sich daraus entfaltende System von Stereotypen verleiht dem Nachbarland eine Art »sekundäre Vertrautheit«<sup>23</sup>, deren Hinterfragung eben die grundlegenden Erkenntnisse bedrückend erscheinen lässt: »es ist das unheimliche Gefühl das Heimischseins, und ich muß daran denken, daß dieses Land und mein Land früher ein Land waren« (116). Das paradoxe Verhältnis zum Fremden, das das Wortgefüge »das unheimliche Gefühl das Heimischseins« hervorbringt, er-

---

<sup>23</sup> Jauß 1994, 87f.

scheint auch im Vergleich von Wien und Budapest. »Extravagante Kenntnis einer unbekanntten Stadt: Das war immer angenehmer. Budapest hingegen: Nichtkenntnis des bis in den letzten Winkel Bekannten: Das ist immer unangenehmer.« (145) Der Text inszeniert also auch Erkennensvorgänge, in denen die Fremdheit des Eigenen zum Vorschein kommt. »Oh Gott, bloß gut, daß ich ungarisch spreche und die Stadt kenne wie meine Westentasche« (228) – summiert der Erzähler und erzählt eine Anekdote, die eben die Fragilität dieses Sicherheitsgefühls darstellt. Dank der Doppeldeutigkeit des Syntagmas »Wiener Zug« hat er seiner Schwägerin beim Einstieg in den Zug aus Wien nach Bukarest und nicht in den Zug aus Budapest nach Wien geholfen. Die Geschichte vertritt als *mise en abyme* die für den ganzen Roman gültige Ansicht: Wie man sich auf dem Bahnhof der Geburtsstadt verirren kann, so auch in der Muttersprache.

Der Abschnitt über Budapest – »Die unsichtbaren Städte« – wird zum stärksten Teil des Romans, indem er aufzeigt, dass man nicht einmal das Heimische sein Eigen nennen kann. Die Unerkennbarkeit der Heimatstadt des Reisenden zeigt sich darin, dass sich die Heimatstadt selbst nicht als Spektakel lesen lässt und demzufolge für die totalisierende Lesart unzugänglich bleibt. Mit einem Hinweis auf einen der wichtigsten Prätexte, auf den Titel des Calvino-Romans, kann man sogar sagen, die Heimatstadt bleibt unsichtbar. Die in Calvinos Roman zentrale Fragestellung nach dem »Wesen« der Städte wird hier mit der Beibehaltung der Pluralform (»Städte«) in einen neuen Kontext gesetzt. Marco Polo teilt in diesem Roman nämlich dem Khan mit, dass er in seinen Beschreibungen von Städten unwillkürlich etwas über Venedig verriet, ohne die Stadt beim Namen zu nennen. Während in Marco Polos Erzählungen abertausende ferne Länder untrennbar mit den Erinnerungen an Venedig verbunden sind, vervielfacht sich im Roman *Donau abwärts* das einzige Budapest – »es gibt ein böses Budapest, es gibt ein genießerisches Budapest, ein machtgeriges, ein lässiges« (196). Diese Pluralisierung schließt folglich die Existenz einer Perspektive aus, aus der die Stadt Budapest in ihrer Vollständigkeit darzustellen wäre. In diesem Sinne ist das Dasein der Stadt durch unendliche, von dem jeweiligen Blickwinkel abhängigen, imaginären Konstruktionen bedingt: »Komm nur, komm, wer du auch bist, mach dir ein

Budapest!« (176) Nicht nur der kursiv gedruckte Teil stammt aus dem Roman *Le città invisibili*, sondern der gesamte Abschnitt ist mit Calvino-Zitaten durchwoben, der ganze Aufbau folgt dem Beispiel des italienischen Textes. So wird der Text in nummerierte Abschnitte gegliedert, die »die Vorstellung über die Stadt mit den semiotischen Strukturen anderer Städte verknüpfen«<sup>24</sup> (»Die Städte und der Austausch«, »Die Städte und die Augen«, »Die Städte und die Zeichen«). Das Verhältnis zwischen Titeln und Textfragmenten ist jedoch recht unterschiedlich: die illusorische Ordnungsmäßigkeit bietet letztlich keinen richtigen Interpretationsrahmen, der einen Überblick des Erzählgegenstandes garantieren könnte.

In Esterházy's Werk bauen sich die Erfahrungen aus dem Calvino-Roman nicht nur auf dieser Ebene ein, sondern auch die Hypotyposis wird ähnlich verwendet. In seiner tiefgreifenden Studie erklärt Tamás Gábor Molnár, wie in *Le città invisibili* das Paradigma des Eigennamens für ungültig erklärt wird, und wie dies gleichzeitig zur Abschaffung des monolithischen Weltbildes führt, das eben durch den Topos der Beschreibung/Bezeichnung aufrechterhalten wurde.

Budapest als konstruierter Raum enthüllt sich ebenfalls in den Rissen und Umbenennungen:

Budapest gibt es nicht, es ist weg, gestohlen, spurlos verschwunden [...] An der Stelle der engen Gassen befinden sich jetzt enge Gassen, an der Stelle des schwungvollen Halbkreises der Ringstraße die Ringstraße. (198)

Sogar das Verhältnis zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem ist zu verwechseln: »Budapest war damals Szolnok, Szolnok war Lovasberény, Lovasberény war Szeged [...] wer zum Beispiel den Jenissej mit Jessenin verwechselte, spielte mit seinem Leben« (179). Es geht hier natürlich auch um eine ironische Anspielung auf die Rákosi-Ära, in der die Kommunisten viele Orte eifrig umbenannten. Charakteristisch für die Weiterschreibung des Calvino-Romans ist, dass die abstrakten Begriffe des selbstreflexiven Spiels mit Bedeutungen aus verschiedenen historischen Kontexten bereichert werden, ohne die selbstreflexive Referenzialität zu verlieren. Die Frage

---

<sup>24</sup> Molnár 1997, 183f.

nach dem Wesen des »Namens« taucht auf diese Weise auch in Verbindung mit der ÁVH-Geschichte auf: »Dabei, was ist schon ein Name? Eine Buchstabenfolge. Oder nicht?« (180). Péter Fodor bemerkt bezüglich der chronotopischen Formen des Romans zusammenfassend, dass Budapest »in der Stimme des Reisenden als ein Text vollgeschrieben mit Zeichen aus verschiedenen historischen Zeitepochen erscheint.«<sup>25</sup> Die Textfunktion, die die Stadt als Text inszeniert, macht zugleich die verschiedenen Zeichenebenen insbesondere dann sichtbar, wenn in die Beschreibung von Budapest der Calvino-Prätext über die Stadt Zaira aufgenommen wird:

*Eine Beschreibung Budapests, wie es heute ist, müsste Budapests gesamte Vergangenheit enthalten. Aber die Stadt sagt nicht ihre Vergangenheit, sie enthält sie wie die Linien einer Hand, geschrieben in die Straßenränder [...] jedes Segment seinerseits schraffiert von Kratzern, Sägs Spuren, Einkerbungen, Einschlägen. (165)*

In der Heimatstadt angelangt, wird dem Reisenden bewusst, dass die Zugehörigkeit zu einer Stadt kein substantielles Wissen über sie garantiert – dieses Verhältnis kommt eher aufgrund ihrer Dynamik als eine Beziehung zustande, die nie festzuschreiben ist. Die Definitionsversuche sind durch die Tropen von Geheimnis, Rätselhaftigkeit sowie von der Unmöglichkeit der Entzifferung durchdrungen, als würde das letzte Fragment die Geschichte »über die ehrliche Stadt« aus Kosztolányis *Die Abenteuer des Kornél Esti* wachrufen. Die Stadt erinnert uns hier aber nicht an die merkwürdige Hochburg von Anständigkeit, sondern an die Heimatstadt des Erzählers, in der die Leute der Ästhetik zuliebe »bunt und gemütlich« lügen. In *Donau abwärts* werden also die unerlässlichen Voraussetzungen für alle Definitionen, weiterhin der Unterschied zwischen Wahrem und Unwahrem außer Kraft gesetzt: Das Dasein der Stadt wird – mit Bezug auf die eigene Konstruktionskraft des Textes – in seinen fiktiven Akten vollkommen. »Eine Stadt ist das, was sie sich von sich einbildet. [...] Was sie lügt. Flunkert, schwindelt. Was sie verdreht, erdichtet, mogelt. Eine Stadt ist das Blaue, das sie vom Himmel herunterlügt!« (199)

---

<sup>25</sup> Fodor 2003, 55f.



## V. Doppelseitige Traditionsauffassung

Die Bilder der durch den Reisebegriff traditionell konnotierten Umwandlung – die sich in den klassischen Reiseberichten in erster Linie als Bereicherung der Persönlichkeit des Reisenden und als Erweiterung seines Erfahrungshorizontes zeigen, sind auch im Esterházy-Roman anzutreffen, bloß auf der Ebene der Textstrategien und der Strukturierung. Die Namen von Wien und Budapest sind demzufolge als Zeichen eines nicht so drastischen, aber in der Sprache der Erzählung erkennbaren Wechsels zu betrachten. Eine wortwörtliche Lesart wird vor diesem strukturellen Umbruch durch die die chronotopische Einheit zersetzende, alineare Erzählweise unmöglich gemacht. In diesem Teil dominiert anstelle des mimetischen Codes eher das Zusammenspiel von Texten und Diskursen. In Wien verschwindet der alte Roberto, »die Wiener Wende« ist auch als eine Umwandlung im selbstreflexiven, dezentrierten Subjekt einzustufen. Als der Liebhaber der Donau die »Muskelbündel« an seinem Hals betastete, »mußte er [ ...] erkennen, daß das alles zwar wirklich so und so ist und daß es auch anders wird sein können, aber *jetzt* so und so ist. Die Zeit rührte ihn an« (128). Weder die vielerlei Möglichkeiten erlaubende grammatische Struktur der Auswahl noch die explizite Unausgefülltheit der Deixis der Bestimmungspronomen hat die Aufgabe, das Zustandekommen eines selbstidentischen Subjekts zu signalisieren. Doch das Wort »jetzt«, das in der Textstruktur ans semantische Feld der Metapher »Berührung der Zeit« angeknüpft gelesen werden kann, setzt der Erfahrung der Einmaligkeit das unendliche Spiel der Ich-Multiplizierung entgegen. In Ráckeve wandernd grübelt der Reisende über dasselbe Problem, obwohl sich die Wiederkehr des Motivs »Muskelbündel« (»Asthma, ein Muskelbündel, ein abschüssiger Uferabschnitt, ein gebrochener Zweig?« [219]), die Aussage von »Einmaligkeit« sofort an die Figur der Wiederholung knüpft, ebenso wie der Vergleich »als säßen wir in einem Tschechowschen Garten« (220) die Wahrhaftigkeit des Dorfabends für relativ erklärt.

Die Thematisierung der Zeit wird aber dadurch kompliziert, dass sich auch Ráckeve inzwischen als eine Welt der sich zyklisch wiederholenden Zeremonien erweist – dank der jährlichen Angeltouren, der Sauferei und der Anekdoten. Die Entfaltung der Dorfidylle wird

jedoch durch die Anmerkung des Erzählers blockiert, dass die völlige Wiederbelebung der Vergangenheit eine Illusion sei: »Selbstbetrug, Nostalgie, Laci Szőke sucht seine verlorene Jugend« (216). Trotzdem ist nicht zu behaupten, dass dieses Prinzip bis zu den kleinsten Details die ästhetische Praxis des Textes bestimmt. Nach der Ankunft in Rumänien wird die Beziehung zur Zeit noch archaischer, wie auch die Vernichtung der Armbanduhr symbolisiert: »Am Morgen bin ich darauf hin auf meine Uhr getreten, versehentlich, mit feinem Knistern, wie auf einen Maikäfer.« (242) Ohne Messgerät orientiert er sich seitdem wieder an seiner unmittelbaren, physischen Perzeption: »Es ist wieder früh [...] ist Abend, man ist also müde. Ich orientiere mich an Zeichen, an Signalen meines Körpers, aus der Umgebung, der Natur.« (267) Die Natur gilt hier als lesbare Sphäre, die magische Wiederholung der Wendung »es gibt wieder« feiert die Rückkehr einer wenig mediatisierten Zeiterfahrung und zugleich die zurückerlangte Körperlichkeit.

Die Kapitelüberschriften wie »Fortsetzung der Fortsetzung der Wahrheit« zeigen diese Schwerpunktverlagerung, ab »Reichtum-donau« werden die Wahrheit, die Authentizität und der Ursprung – wenn auch in einen ironischen Kontext gestellt – doch immer wichtiger; parallel dazu lässt sich beobachten, dass die Erzählweise ebenfalls viel mehr den traditionellen Leserwartungen entspricht. Die mimetische Lesart betont auch die Tatsache, dass das bisher vorwiegend lesende Subjekt nach diesem Wandel eher Geschichten vorträgt, die der Fiktion nachgesprochen und nicht gelesen werden. Wie Ernő Kulcsár Szabó erklärt, versucht der Erzähler ab Rumänien »dem Ton und dem Tonfall sowie der in der Modalität steckenden Weltauffassung zuzuhören«<sup>26</sup>. Mit diesem Zuhören geht Still-Werden einher – »[n]ichts Dramatisches geschah, nur daß er leiser sprach, daß er Tag und Nacht wachsam war wie ein Tier und die Ohren spitzte« (249) –, und Stille spielt eine immer größere Rolle in der Erzählung. Für diese Erscheinung gibt es in Esterházy's Werken noch mehr Beispiele. Kulcsár Szabó hebt in seiner Monographie über *Ein Produktionsroman* hervor, dass »der Erzähler sich nicht einmal von den mystischen Bedeutungen von ›Stille‹ und ›Still-schweigen‹ distanzieren« kann. Die Spuren dieser Mythologie sind

---

<sup>26</sup> Kulcsár Szabó 1996, 225f.

auch in *Donau abwärts* anzutreffen, die Darstellung des traurigen »Fremdseins« von Mitteleuropa ist auch ein Zeichen dafür: »Dort werde ich sehen, daß dieses Anderssein kein *solches* ist. Einfacher. Wortloser, ohne Worte« (229). Die Erzählung ist aber an mehreren Stellen fähig, die Stille eben in ihrer Bedeutungsvielfalt zu zeigen. Ein wiederkehrendes Motiv der Trianon-Legende erscheint beispielsweise als Paradoxon der Erfolglosigkeit der Kommunikation: »Nur einer schwieg, Graf Apponyi, in vier Sprachen, mit makelloser Aussprache.« (235) Im Bericht über den Besuch bei der Familie Tüske ist das Moment der Stille in den Kontext der Religiosität eingebaut, doch bedeutet dies nicht, dass die Interpretation dadurch homogenisiert würde: »Ich habe Stille gehalten«, sagt am Morgen die Großmutter. Abends singen sie gemeinsam Psalmen, die Brüder und ihre Frauen, junge Frauen, junge Männer. Ich schweige mit ihnen.« (242) Das Stillschweigen zeichnet sich in dem Beitrag der Großmutter nicht als Fehlleistung aus, sondern eher als eine produktive Tätigkeit. Die Unterscheidung ist aber aufgrund der grammatischen Formen sowie des Aktes der Benennung möglich. Während die Adverbialbestimmung »mit ihnen« eine gemeinsame Tätigkeit als gegeben vermuten lässt, löst das Verb diese scheinbare Eindeutigkeit auf: Das Wort kann sich nämlich auf die Stille beziehen wie auf eine gewisse Frömmigkeit, die auch der Erzähler übernimmt, die aber auf das gemeinsame Singen bezogen das ambivalente Verhältnis zur Religiosität widerspiegelt.

»[E]in Tropfen im Meer, die Donau in einer Fischsuppe, auch das ist *Erkenntnis*« (210), reflektiert der Erzähler während eines Gespräches über die Mahlzeiten in Ráckeve über das Schmecken, auch dieser Sinn wird neben dem Hören und Sehen oft vernachlässigt. *Donau abwärts* schließt sich ständig den gastroliterarischen Traditionen der ungarischen Prosa an, die Sprache der Kochkunst dient in erster Linie zur allegorischen Vorstellung der soziologischen, gesellschaftlichen und politischen Zustände der Donaulandschaft. Zuerst rückt also das Moment der übertragenen Bedeutungszuschreibung in den Vordergrund: »Die alte Küche betrachtet jedes Abendmahl als das letzte, und sie hat einen kleinen sozialen Oberton (Nebengeschmack)« (109). Nach der Überquerung der ungarischen Grenze gehen die kulinarischen Genüsse in Qualen über: Die Klagen über den Mangel an Mineralwasser und über bil-

lige Brause, kurz, das schlechte Essen wird zum Zeichen des rumänischen Elends. Die Temporalität bleibt weiterhin mit den sensuellen Erfahrungen verbunden, und diese Merkmale der Erzählung sorgen dafür, dass letztlich ein Erzähler aus »Fleisch und Blut« entsteht.

Die Unterschiede in der Selbstrepräsentation, der Narration und im Sprachgebrauch können nicht völlig mit einer Erzählung der allmählichen, zielgerichteten Veränderung vereinbart werden. Daher tendierten viele Kritiker dazu, *Donau abwärts* als einen Roman über Zwiespältigkeit zu interpretieren. Mihály Szegedy-Maszák nennt es in seiner Rezension den Zusammenprall zwischen der Betrachtungsweise der postmodernen und der »wertbewahrenden« Kunst.<sup>27</sup> In der Rezeption wurde bereits früh erkannt, dass der Roman keinesfalls als Nachfolger der »chemisch reinen« postmodernen Literatur nach dem Beispiel von John Barth gelten kann. Diese Aussage stellt natürlich kein Werturteil dar. Der Text ist weiterhin im Vergleich zu *Einführung in die schöngeistige Literatur* weniger experimentell.

Der Roman berücksichtigt die vorherige Determination des (selbst)deutenden Verhaltens, ohne die tradierten Welt- und Subjektkonstruktionen für völlig relativ zu erklären. Die Erzählung des Reisenden liest sich als eine Allegorie der Unmöglichkeit, sich von der eigenen Vergangenheit zu befreien. Der Reisende verspricht zwar in seiner Werbung »Zeitspiel – Raumspiel« und »das Unendliche«, »[i]n Wirklichkeit [aber] war er ausschließlich Donaureisender; [...] sie kannten ihn schon, der Ungar ist da, wisperten sie sich zu« (41).

Der Text setzt das geschichtlich-kulturelle Erbe der Donau nicht als etwas von vornherein Determiniertes voraus, sondern definiert die Donau vielmehr als Konstrukt, das jeweils von den Interpretationsversuchen der Einheimischen abhängig ist:

Sähe er jedoch oder nähme er zumindest an, es gebe etwas, das Ulm mit Wien und dieses mit Belgrad verbindet, und wollte er nicht sagen, dieses Etwas sei die Donau, dieses metaphysische Quatsch-Patsch [...] dann bliebe ihm, daß er es ist, der Ulm mit Belgrad verbindet, er, der Reisende. (75)

---

<sup>27</sup> Szegedy-Maszák 1992, 281f.

In die Fortsetzung wird der Attila József-Intertext besonders stark einbezogen, und der Text macht darauf aufmerksam, dass die Interpretation notgedrungen in Traditionen verankert ist:

Aber getragen wird das Schiff von der Donau und die Donau vom *Gewicht* gelebter Leben [...] Deshalb ist es so, daß die Donau vor ihm kommt. Und deshalb ist es so, daß er am Kai auf dem unteren Stein sitzt und zusieht, wie die Melonenschale wegschwimmt, falls das jemandem etwas sagt. (75)

Die große Bedeutung von *Donau abwärts* liegt also nicht darin, dass der Roman eine literaturgeschichtliche Wende signalisiert, relevant sind vielmehr die nicht nur poetischen Fragestellungen im Roman. Was ist mit dem Mythos von Mitteleuropa passiert, den die Erzählung gleichzeitig abuschaffen und aufrechtzuerhalten versucht? Warum ist die Donaulandschaft als Inbegriff für Vielfalt und gleichzeitig für ein gemeinsames Erbe aus dem öffentlichen Diskurs verschwunden? Der Verfasserin dieses Artikels fiel des Weiteren unwillkürlich auf, dass in der Erzählung die (Tschecho-)Slowakei fehlt. Sollte man das etwa als Reflexion über unsere politisch-gesellschaftlichen Zustände auffassen?

Die Einzigartigkeit des Romans besteht darin, dass der Text die literarischen Traditionen auf besonders produktive Weise neu definiert. Deswegen stellt *Donau abwärts* zweifelsohne eine hervorragende Leistung der Reiseliteratur dar, die in der zeitgenössischen ungarischen Prosa außer von László Krasznahorkai kaum vertreten wird. Krasznahorkais Reisebegriff ist jedoch viel klarer metaphysisch geprägt, und obwohl »Schreiben [...] auf dem Papier geboren [wird], nicht im Kopf; Reisen auf der Reise« (28), ist es gut, wenn beide gelegentlich Hand in Hand gehen.

## Literatur

- Adler, Judith: Origins of Sightseeing. In: *Annals of Tourism Research* 16 (1989), 7–29.
- Borm, Jan: Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. In: Glenn Hooper/Tim Youngs (Hg.): *Perspectives on Travel Writing*. Ashgate 2004, 13–26.
- Culler, Jonathan: The Semiotics of Tourism. In: Ders.: *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Oxford 1988, 153–167.
- Esterházy, Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása. Lefelé a Dunán*. Budapest 1991.
- *Donau abwärts*. Berlin 2006.
- Feifer, Maxine: *Tourism in History. From Imperial Rome to the Present*. New York 1985, 270–271.
- Fodor, Péter: A közvetítés kódjai. Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása [Die Codes der Vermittlung. Péter Esterházy: Donaus abwärts]. In: *Alföld* 3 (2003), 54–59.
- Grivel, Charles: Reise-Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht/ Ludwig K. Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988, 615–634.
- Großklaus, Götz: Reisen in die Fremde Natur. Zur Fremdwahrnehmung im Kontext der bürgerlichen Aufstiegs Geschichte. In: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990, 218–234.
- Jauß, Hans Robert: Das Buch Jona – ein Paradigma der ›Hermeneutik der Fremde‹. In: Ders.: *Wege des Verstehens*. München 1994.
- Kulcsár Szabó, Ernő: *Esterházy Péter*. Bratislava 1996.
- Márai, Sándor: *Füves könyv* [Kräuterbuch]. Budapest 2006.
- Michel, Willy: Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart. In: Dietrich Krusche/Alois Wierlacher (Hg.): *Hermeneutik der Fremde*. München 1990, 254–281.

- Molnár, Gábor Tamás: Az elbeszélő mint olvasó: A »perszonifikált« öntükrözés alakzatai a Láthatatlan városokban [Der Erzähler als Leser. Figuren der »personifizierten« Selbstspiegelung in den Unsichtbaren Städten]. In: *Literatura* 2 (1997), 178–197.
- Németh, G. Béla: A klasszikus óda megújításának mesterpéldája (József Attila: A Dunánál). In: Ders.: *7 kísérlet a kései József Attiláról*. Budapest 1984.
- Osborn, Peter D.: *Travelling light: photography, travel and visual culture*. Manchester/New York 2000.
- Pordzik, Ralph: *The Wonder of Travel. Fiction, Tourism and the Social Construction of the Nostalgic*. Heidelberg 2005.
- Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör*. Frankfurt a.M. 2004.
- Szegedy-Maszák, Mihály: Sok, de nem minden. In: *Jelenkor* 3/1992, 277–281.
- Szirák, Péter: Az utazás melankóliája. Kosztolányi irodalmi útirajzairól [Die Melancholie der Reise. Über Kosztolányis literarische Reisebeschreibungen]. In: Tibor Bónus et al. (Hg.): *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Budapest, Ráció 2010, 415–427.
- Urry, John: *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London 2002.