

Raumdarstellung im Werk von Christoph Ransmayr.

Zur Funktion der Topographie in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*,
Die letzte Welt, *Morbus Kitahara* und *Atlas eines ängstlichen Mannes*.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Fakultät für Philologie

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Arsim Rexhepi

Erstgutachter: Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans

Zweitgutachter: PD. Dr. Peter Goßens

Tag der mündlichen Prüfung 29.10.2014

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt,

- dass ich die vorgelegte Dissertation selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt und verfasst habe, dass alle Hilfsmittel und sonstigen Hilfen an- gegeben und dass alle Stellen, die ich wörtlich oder dem Sinne nach aus anderen Veröffentlichungen entnommen habe, kenntlich gemacht worden sind;
- dass die Dissertation in der vorgelegten oder einer ähnlichen Fassung noch nicht zu einem früheren Zeitpunkt an der Ruhr-Universität Bochum oder einer anderen in- oder ausländischen Hochschule als Dissertation eingereicht worden ist.

Dortmund, 21.09.2014

Danksagung

Nach intensiver Arbeit liegt sie nun vor Ihnen: meine Dissertation. Damit ist es an der Zeit, mich bei denjenigen zu bedanken, die mich in dieser Phase meines Lebens begleitet haben. Zu besonderem Dank bin ich meinen Professoren verpflichtet. In erster Stelle Frau Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans; die Studienjahre bei Ihr haben mein Leben gesegnet. Auch Herrn PD. Dr. Peter Goßens bin ich für sein zweites Gutachten zu Dank verpflichtet.

Ebenso geht mein Dank an meine Freunde und Mitarbeiter, die mich in vergangenen Jahren mit wertvollen Tipps und Diskussionsbeiträgen wiederholt in neue thematische Bahnen gelenkt haben; allen voran Kai Fischer.

Eine besondere Stelle in jeglicher Hinsicht nehmen meine Frau und meine Familie, ohne ihre liebevolle Fürsorge wäre diese Arbeit nicht zu dem Werk geworden, das sie heute ist.

Meiner Frau Sanie gewidmet

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	10
I.ii. <i>Die letzte Welt</i>	15
I.ii. <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i>	16
I.iii. <i>Morbus Kitahara</i>	19
I.iiii. <i>Atlas eines ängstlichen Mannes</i>	22
2. Raumkonzepte	26
2.1. Begriffsgeschichte des Raumes	26
2.2. Die Raumtheorien von Jurij Lotman, Michail Bachtin und Michel Foucault	30
2.2.1. Der Raumroman-Ansatz von Wolfgang Kayser	32
2.2.2. Die Raumtheorie Jurij Lotmans	34
2.2.3. Michail Bachtins Theorie des Chronotopos	37
2.2.4. Michel Foucaults Konzept der Heterotopie	40
3. Stand der Ransmayr-Forschung	45
4. Raumerschliessung durch Rekonstruktion einer Nordpolreise	55
4.1. Aufbau und Inhalt des Romans <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i>	55
4.1.1. Die <i>Tegetthof</i> -Expedition. Die Vorgänger.	56
4.2. Das letzte Abenteuer Mazzinis. Der Nachfahre.	61
4.3. Dokumentierte Raumdarstellung in <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i>	66

4.4. Nicht-Orte und Erinnerungsorte am Ende der Welt	72
4.5. Mythos Eismeer	77
4.6. Die intertextuelle Reise ins Ich	80
5. Mythos und Raum - <i>Die letzte Welt</i>	85
5.1. Cottas Reise	88
5.2. Literatur und Politik	90
5.3. Die Topographie der letzten Welt	94
5.4. Die Übernahme des Kulturraums durch die Natur	100
5.5. Wiederholung, Stillstand und Verwandlung in <i>Die letzte Welt</i>	106
6. Topographie und Subjekt in <i>Morbus Kitahara</i>	112
6.1. Zu Anfang das Ende	112
6.2. Kontrafaktische Geschichte	115
6.3. Unterschiedliche Räume	119
6.4. Moor als Erinnerungsraum	128
6.5. Von <i>Die letzte Welt</i> zu <i>Morbus Kitahara</i> – Ein Vergleich	133
7. Atlas eines ängstlichen Mannes	137
7.1. Reisen um davon zu erzählen	137
7.2. Erinnerungsräume der Kindheit und Jugend am Beispiel der Erzählung <i>Sturmschaden</i>	142
7.3. Das zerstörte Paradies	146

7.3.1. <i>Fernstes Land</i>	148
7.3.2. <i>Die Übergabe</i>	152
7.4. Räume der Armut und Diktatur	155
7.4.1. <i>Wallfahrer</i>	157
7.4.2. <i>Strömung</i>	160
8. Fazit	164
9. Literaturliste	169
Lebenslauf	175

In dieser Abhandlung werden die zu behandelnden Bücher im Verlauf der Arbeit mit Kürzeln zitiert, und zwar wie folgt:

LW – *Die letzte Welt*

SEF – *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

MK – *Morbus Kitahara*

AT – *Atlas eines ängstlichen Mannes*

Ein Mensch nimmt sich vor, die Welt zu zeichnen. Mit den Jahren füllt er den Raum mit Bildern von Provinzen, Königreichen, Bergen, Buchten, Schiffen, Inseln, Fischen, Häusern, Instrumenten, Sternen, Pferden und Menschen. Kurz vor seinem Tod entdeckt er, dass dieses geduldige Labyrinth aus Linien, das Bild seines Gesichts nachzeichnet.

Borges, Epilogo

Einleitung

In seinen Werken beschreibt Ransmayr das Leben der Menschen als eine ständige Interaktion mit Räumen. Ransmayrs Geschichten erzählen von Menschen, die unzertrennlich mit den Räumen verbunden sind und diese durch ihre Handlungen und Bewegungen erfahren und erschließen. Der Mensch in Ransmayrs Geschichten befindet sich oft auf Reisen und Wanderungen (als Tourist, Gastarbeiter, Fremder oder Entdecker), auf denen er durch seine Bewegung im Raum situiert und reflektiert wird. Räume zu erschließen und sich in Räumen zu positionieren, ist ein Leitmotiv bezüglich der Figuren der ransmayrschen Geschichten. In diesem Sinne sind die Räume in Ransmayrs Erzählungen anthropologische Räume, die eine starke Relation zu anthropologischen Parametern zeigen.

Die dargestellten Räume in Ransmayrs Werken sind dabei hauptsächlich periphere Räume, Landschaften am Rande der Zivilisation, Wüsten, Ödnisse. Besonders Wüsten und verlassene Landschaften werden in Ransmayrs Geschichten in den Mittelpunkt gerückt. Der literarische Topos der Wüste ist nicht neu. Es handelt sich dabei „um einen Topos, der sich, gerade aufgrund der ihm eingeschriebenen Polyvalenz, für viele Schriftsteller zur Entfaltung ihrer poetologische-ästhetischen Programme besonders eignet und an dem daher die jeweiligen Programme außerordentlich gut nachvollzogen werden können.“¹ So auch bei Ransmayr: Einerseits werden Wüsten und wüstenähnliche Räume als Projektionsflächen für eine ökologische Gesellschaftskritik benutzt, andererseits sind sie als Topoi charakteristisch für die Poetologie Ransmayrs. Dabei stellt das Verschwinden des Menschen und seiner Kultur ein wichtiges Charakteristikum der Bewegung in den dargestellten Räumen dar. Das Verschwinden des Einzelnen aber auch eines Kollektivs (etwa während einer Expedition oder hinsichtlich des Untergangs ganzer Völker und Kulturen) rückt immer wieder ins Zentrum des Geschehens bei Ransmayr.

In diesem Sinne wird ein Sinnbild der Vergänglichkeit menschlicher Kultur und menschlichen Daseins entworfen und zur Interpretation aufgeboten. Die immer wiederkehrenden Motive des Verschwindens spielen auf die Vergänglichkeit des Menschen selbst an.

¹ Lindemann, Uwe: Die Wüste. Terra incognita. Erlebnis. Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000. S. 256

Ransmayr selbst sagt in einem Interview, das kürzlich publiziert wurde:

„Die Hoffnung auf das Bleiben ist kindlich, ja kindisch. Gerade im Zusammenhang mit der Kunst wird ja immer wieder diese blödsinnige Frage gestellt: Und was wird bleiben? Natürlich wird nichts bleiben.“²

Der Topos der Vergänglichkeit der menschlichen Herrschaft findet seine bildliche Entsprechung in den Ruinen und Hinterlassenschaften verlorengangener Völker, die von der Natur und Vegetation zurück erobert werden. Die Darstellung solcher Räume in Ransmayrs Romanen, in denen die Vergänglichkeit und das Verschwinden des Menschen gestaltet wird, ist das Hauptthema dieser Arbeit. Die Motive des Verschwindens und der Auslöschung der Menschheit charakterisieren Ransmayrs Arbeiten seit seinen Anfängen. In *Strahlender Untergang*³, seinem ersten literarischen Werk, erzählt Ransmayr gleich seine erste Weltuntergangsgeschichte. Schon der Titel kündigt eine Apokalypse an. Dieses Motiv steht sofort im Mittelpunkt des Geschehens. In der Geschichte berichtet der Proband eines Entwässerungsprojekts in der Sahara (!!) von seinem Ende in der Wüste. Er ist Proband einer neuen Wissenschaft, die ausschließlich auf Verwüstung basiert und sein Verschwinden betreibt: Mitten in der Sahara, ohne Wasser und ohne Lebensmittel, ist er seinem Untergang in einem Terrarium ausgesetzt. Sein Tod ist gleichzeitig auch das Scheitern der Wissenschaft.

Nach Hartmut Böhme sind Kulturen auch Topographien, d.h. Schriften und Zeichnungen vom Raum. Die Strategien und Techniken der Raumerkundung und -erschließung stellen den ersten Schritt der Organisation und damit der Kultur (z.B. Wohnkultur) dar. Aufgrund der Komplexität des Erwerbs dieser Techniken der kulturellen Raumorganisation (denn „[...] sie werden gelernt, erworben und tradiert.“⁴) hat Böhme elf Arten von Topographien aufgelistet.⁵

² Wielke, Insa (Hrsg.): Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014.

³ Ransmayr, Christoph: *Strahlender Untergang*. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen. In: Willy Puchner: *Strahlender Untergang*. Text von Christoph Ransmayr. Mit 28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner. Wien 1982

⁴ Böhme, Hartmut: *Topographien der Literatur*. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. J.B. Metzler-Verlag, Stuttgart – Weimar 2005. S. XXIII

⁵ Ebd. S. XIX

In elf Punkten listet Böhme mögliche Antworten auf die Frage: Als was können kulturelle Topographien verstanden werden?, auf. Nach Böhme sind Topographien semiotisch organisierte Räume, die orientierte Bewegung ermöglichen. Sie sind gleich Verzeichnungen und Vorzeichnungen, und stellen Aktionsraum dar. Diese Aufzeichnungssysteme helfen uns zur Verteilung und Wiederauffindung, und ermöglichen dadurch den Stoffwechsel der Gesellschaft. Topographien sind Raumdarstellungen im doppelten Sinne, repräsentativ und performativ und bestehen immer aus codierende Verortungen und Bahnungen. Auch Richtungsräumlichkeit ist ein Charakteristikum von Topographie, damit werden transsubjektive Topographien in konkrete Bewegungen übersetzt. Diese

Literarische Raumdarstellung kann als narrative und deskriptive Vermittlung des Raumes begriffen werden. So verstanden ist der Raum ein wesentlicher Bestandteil literarischer Texte. Die Literaturwissenschaft hat aufgrund der typologischen Vielfalt noch keine Systematik für die Analyse und Kategorisierung von Raumdarstellungen entwickelt. Dennoch gibt es zahlreiche Ansätze zur Erforschung von Raumdarstellungen in der Literatur. Raum ist nicht nur unter seiner physischen, rein materiellen Beschaffenheit zu erfassen. Er ist nicht neutral gegenüber Handlungen, die in ihm stattfinden, sondern vielmehr ein Produkt einer Interaktion zwischen der soziokulturellen Praxis des Menschen und der Natur.

Die Raumdarstellung stellt eine grundlegende Komponente von literarischen Texten dar, um eine zu erzählende Wirklichkeit zu materialisieren. Raum ist für die Literatur sowohl der Ort der Handlung als auch Manifestationsort kultureller Kontexte, Normen und Werte sowie die Markierung einer Grenze zwischen Eigenem und Fremdem. Auf der fiktionalen Ebene sind es Räume, die auf die Identitätsbildung von Figuren Einfluss nehmen. Es gibt eine Vielzahl verschiedener Raumtheorien und -konzeptionen, sei es unter ästhetischen, kulturellen oder sozialen Aspekten. Die Identität des Menschen ist unzertrennlich mit der des Ortes verbunden, da die Umwelt von enormer Bedeutung für die Biographie und die Lebenseinstellungen der Menschen ist. Da der Mensch ein Raumwesen ist, reflektiert der Raum unaufhörlich seine Werte und Lebensinhalte.

In der *Kritik der reinen Vernunft* hat Kant die Vorstellungen von Raum und Zeit als notwendige Bedingungen jeglicher Erkenntnis eingestuft. Nach Kant sind der Raum und die Zeit nicht empirisch, sondern apriorisch.

„Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann sich niemals eine Vorstellung davon machen, dass kein Raum sei, ob man sich gleich ganz wohl denken kann, dass keine Gegenstände darin angetroffen werden. Er ist [...] eine Vorstellung a priori, die notwendigerweise äußeren Erscheinungen zum Grunde liegt.“⁶

Topographien (Verortungen, Bahnungen und Richtungsräumlichkeiten) werden kulturelle semiotisiert und medialisiert. Vom Leser verlangen sie immer eine doppelte Kompetenz: man muss Karten lesen können und man muss das Gelesene im Realraum wiedererkennen. Sie sind kulturell orientierte Raum, Gegensatz dazu wäre die sogenannte Atopie (oder Anomie), die wiederum als Chaos bezeichnet werden kann. Topographien ermöglichen die Verortung und Strukturierung der Macht, sowie ihre Handlungserweiterung, deshalb sind sie von enormer geopolitischer Bedeutung. Topographien können oft ineinander gefaltet, verkoppelt oder geschachtelt vorkommen, und sind immer disjunkt.

⁶ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Der transzendentalen Ästhetik erster Abschnitt. De Gruyter Verlag, Hamburg 1966. S.13

Bachtin hat das Zusammenwirken von Raum und Zeit im Roman als *Chronotopos* begriffen. In der Literatur verschmelzen die zeitlichen und räumlichen Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen.⁷ Zeit ist da, um den Raum mit Sinn zu erfüllen, während der Raum die Merkmale der Zeit offenbart.

In seinem Werk „*Das sprachliche Kunstwerk*“ identifiziert Wolfgang Kayser drei Typen des Romans: den Raumroman, den Figurenroman und den Geschehensroman.⁸ Obwohl veraltet kann Kaysers Konzept des Raumromans als Ausgangspunkt der Analyse dienen, um zu zeigen, wie die räumlichen Bestandteile die Textdarstellung und das Erzählen beeinflussen. Dieser sogenannte Erzählraum steht in einem interaktiven Verhältnis zur Erzählzeit und beide beeinflussen sich gegenseitig.

Diese Arbeit widmet sich somit der Darstellung der Interaktion zwischen dem Menschen und dem ihn umgebenden Raum sowie dem für diesen Zusammenhang signifikanten Motiv der Vergänglichkeit und des Verschwindens des Menschen und seiner Kultur in Ransmayrs *Die letzte Welt*⁹, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*¹⁰, *Morbus Kitahara*¹¹ und *Atlas eines ängstlichen Mannes*¹². Es wird versucht, die unterschiedlichen Raummodelle zu beschreiben und mit Hilfe raum- und literaturtheoretischer Ansätze zu analysieren.

Jeder Roman Ransmayrs wird in einem eigenen Kapitel behandelt. Im ersten Kapitel geht es um *Die letzte Welt*. Als Erfolgsroman der deutschen Gegenwartsliteratur ist *Die letzte Welt* vor allem durch den Rekurs auf den Mythos geprägt, namentlich durch seinen zahlreichen Bezugnahmen auf zu Ovids *Metamorphosen*. Er stellt ein wichtiges Beispiel dar, wie man mythische Erzählungen neu interpretieren kann. In diesem Kontext ist die Beschäftigung mit den mythischen Strukturen des Romans unverzichtbar. Besonders die Akzentuierung des Leitmotivs der *Metamorphosen*, die Verwandlung, die als Grundlage zur Darstellung literarischer, gesellschaftskritischer und philosophischer Ideen dient, lässt sich im Text an vielen Stellen nachweisen. Die damit verbundene Vergänglichkeit im Sinne des NULLI SUA FORMA MANEBAT¹³ realisiert Ransmayr, indem die Welt und die Zeit des Mythischen mit

⁷ Bachtin, Michail: *Chronotopos*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008. S. 7

⁸ Kayser, W.: *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 16. Aufl. Francke Verlag, Bern und München 1973. S. 360

⁹ Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Mit einem Ovidischen Repertoire. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1988

¹⁰ Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986

¹¹ Ransmayr, Christoph: *Morbus Kitahara*. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997

¹² Ransmayr, Christoph: *Atlas eines ängstlichen Mannes*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012

¹³ Ovid: *Metamorphosen* 1, 17. Reclam Verlag, Stuttgart 2010. (*Die Gestalt bleibt keinem beständig.*)

der außertextuellen Wirklichkeit überblendet wird. Vor diesem Hintergrund erscheint es als konsensfähig, die hellenischen Mythenkreise als Paradigma des hier zu behandelnden Mythischen zu betrachten. Im Kontext neuerer Mythenrezeptionen werde ich versuchen, das Mythische im Werk Ransmayrs darzustellen, und dabei den Fokus auf die Neuinterpretation und den Umgang Ransmayrs mit der mythischen Raumdarstellung zu richten.

In dieser Arbeit wird danach gefragt, auf welche Weise und mit welcher Funktion der mythische Raum wiedergegeben wird. Der Fragen, wie der Autor mit dem Gegenstand „Raum“ umgegangen ist und ob eine Neuinszenierung mythischer Landschaften durch Figuren literarisch möglich ist, werde ich nachgehen. Die Figurengestaltung ist dabei vor allem durch ihre visuelle Prägung und die Aufnahme von Material aus der Alltagswelt gekennzeichnet. Das Figurenensemble verleiht dem Text seine räumliche und zeitliche Dimension.

In Anlehnung an Blumenbergs Konzept von der „Arbeit am Mythos“ wird versucht, die spezifischen Charakteristika des neu erzählten mythischen Raumes zu beschreiben und zu analysieren.¹⁴ Im Text sind daher die Strategien der Integration des Mythos besonders wichtig. Diese Integration ist nicht immer unproblematisch, da der mythische Stoff oft mit einem Perspektivwechsel verbunden ist. Durch die Ausstattung mit Gegenständen und Apparaten verschiedener Epochen erscheint der Raum in *Die letzte Welt* oft als ein Raum vieler Epochen der menschlichen Geschichte, der sogar die Zeiten des Mythischen enthält.

Nach Jörg Dünne sind Räume, die in irgendeiner Weise Ansätze zeichenhafter Darstellungen aufweisen, semiotische Räume. Es wird versucht zu klären, inwieweit die Mythenrezeption bei Ransmayr neuartig ist. Mit Hilfe zahlreicher Beispiele wird versucht, die Spezifik dieser Neuerzählung zu beschreiben. In diesem Falle ist der mythische Gehalt zweitrangig. Wichtiger ist, die zeichenhafte Beschaffenheit bestimmter Mythen im Text Ransmayrs wiederzufinden und diese auf der Grundlage spezifischer Raumkonzepte zu analysieren.

¹⁴ Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 2006

I.i. *Die letzte Welt*

Die Stadt Tomi kann nicht historisch datiert werden. Im Roman wird sie als Kaff am Ende der Welt, als das Irgendwo, bezeichnet. In Tomi gibt es keine staatliche Ordnung, die Stadt ist sich selbst überlassen. Es herrscht Unordnung und das Leben vergeht anonym. Einen Gegenraum zu Tomi bildet Rom: Dort herrscht Ordnung, eine Diktatur, und sie ist das Zentrum der Welt. Die beiden Räume werden im Text in den Erinnerungen Cottas überblendet und stehen für den Gegensatz von Diktatur und Gesetzlosigkeit (die keinesfalls als Freiheit gelten kann). Als Räume reflektieren sie das Politische und bezeugen einen literarischen Protest des Autors gegen Diktatur und Macht. In diesem Sinne werde ich versuchen die zentrierten bzw. dezentrierten Räume im Roman zu identifizieren, sowie die Konstruktion der Dichotomie Tomi vs. Rom zu analysieren.

Räume zeichnen sich durch sowohl durch ihre Beschaffenheit als auch durch die Bewegung und Handlungen in ihnen aus. Figuren, die sich bewegen und handeln, verleihen dem Raum eine narrative Struktur, die sich wiederum innerhalb der Erzählung reflektiert wird. Der Text ist das Ergebnis der narrativen Verräumlichung und schließt in dieser Hinsicht auch die Zeit mit ein. Insbesondere durch die Figuren wird der Raum im Text manifest. Hier wird verstärkt versucht, die Raumbezüge der Figuren in *Die letzte Welt* unter die Lupe zu nehmen. Die Identität sämtlicher Figuren wird als labil und brüchig geschildert. Alle Figuren in Tomi sind Einwanderer (somit stellt Tomi ein Exil oder Refugium dar!) und alle verschwinden nach und nach. Tomi ist ein Transitraum und als solcher kann er, nach Pierre Noras Theorie der Erinnerungsorte, keine identitätsstiftende Funktion übernehmen. Er ist somit eine Art Gegenmodell, das man einen Nicht-Ort nennen könnte.¹⁵ Deshalb sind die Figuren der *Letzten Welt* ohne charakterisierende, subjektive Eigenschaften ausgestattet. In diesem Transitzustand des Kommen-und-Gehens reflektieren sie sowohl den Raum der Gegenwart als auch den erzählerischen Meta-Raum, wie etwa Echos Erzählungen über Nasos Erzählungen oder Arachnes Teppich(Bild)-Erzählungen über Nasos Erzählungen – dabei wird auch von den Räumen jener Mythen reflektiert, die in Nasos Erzählungen vorgekommen sind. Es soll dargestellt werden, inwieweit auf der Meta-Ebene des Romans der mythische Raum inszeniert wird bzw. werden kann.

Einzelne Figuren in *Die letzte Welt* nehmen selbst eine räumliche Form an; etwa Battus, der in einen Stein verwandelt wird, oder Procne, die sich, um sich vor ihrem gewalttätigen Ehemann zu schützen, eine Fettschicht zulegt, in die sie sich einnistet, um vor Tereus geschützt sein.

¹⁵ Augé, Marc : Nicht-Orte. Verlag C.H.Beck München, 2010

Somit ist bei Ransmayr der Raum von sowohl anorganischer als auch organischer, ja menschlicher Beschaffenheit, indem der Körper selbst als Raum manifest wird. Doch auch die umgekehrte Entwicklung ist präsent, nämlich in der Beschreibung des Entstehungsmythos von Pyrrha und Deucalion, wo die Natur zum Menschen wird, indem Steine menschliche Form annehmen.

Erst die Erfahrung des anthropologischen Raumes macht es uns möglich, den geographischen zu erleben. Auch deswegen richtet sich eines der Hauptinteressen dieser Studie auf die Raumerschließung durch die Figuren. Zu fragen ist, inwieweit eine fragile Figur (wie alle Figuren in *Die letzte Welt* sind) von Raum reflektieren kann. Dieses Untersuchungsinteresse ist wiederum kaum von den Fragen zu lösen, in welcher Weise sich der Autor mit dem mythischen Raum aus dem Primärtext *Metamorphosen* auseinandersetzt und inwiefern seine mythischen Bilder sich von denen Ovids unterscheiden. Die Darstellung dieser Neukonstellation mythischer Umwelt im Rahmen historisch feststellbarer Epochen gehört zu den Erkenntnisinteressen dieser Abhandlung.

Insgesamt verfolgt dieses Kapitel also weiträumige und eng miteinander verflochtene Fragestellungen. Inhaltlich wird gefragt, wie Ransmayr mit mythischen Raumdarstellungen umgeht und auf welche Weise der mythische Raum in seinem Roman wiedergegeben wird. Darüber hinaus wird untersucht, inwieweit der Raum im Roman von den Figuren erschlossen wird und wie die durch die Figuren manifestierte Überblendung geschichtlicher und mythischer Räume funktioniert.

Auf der Basis ausgewählter raumtheoretischer Konzepte werden Elemente hervorgehoben, die charakteristisch für einen Raumroman im Sinne Kaysers sind.

I.ii. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

Der Raumdarstellung in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wird im dritten Kapitel nachgegangen. Wie in anderen Werken Ransmayrs auch, geht es in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ums Reisen. Der Roman erzählt von Reisen ‚ans Ende der Welt‘, genauer an den Nordpol. Gemeinsame Nenner dieser Werke sind die Ferne, die Erfahrung der Fremde, der Raum am Rande der Welt, wo der Mensch nicht sesshaft werden konnte.

Wie der Raum um Tomi gleicht auch die Landschaft des Nordpols in ihrer Beschaffenheit einem Raum, der apokalyptische Charakteristika aufweist. Anders als in *Die letzte Welt* ist die Natur hier ursprünglich lebens- und menschenfeindlich. Das sind die kennzeichnenden

Eigenschaften dieser Randzone, die Züge einer statischen (permanenten, undynamischen) Katastrophe aufweist. Eine endlose weiße Wüste, die für Ransmayr einen Idealraum für das Verschwinden seiner Figuren darstellt.

Der Dimension des Fremden räumlich nachzugehen, ist die Triebkraft des Interesses von Ransmayr. Die technischen Mittel machen es möglich, innerhalb kürzester Zeit die fernsten Zonen der Erde zu erreichen; die Globalisierung nivelliert alle räumlichen Hindernisse, so dass der Mensch überall hinkommen kann. Jedoch ist das, nach Auffassung von Ransmayr, nur ein oberflächliches Betreten dieser Räume, weil das Fremde eine unveränderbare Dimension aufweist.

„Was ist bloß aus unseren Abenteuern geworden, die uns über vereiste Pässe, über Dünen und so oft die Highways entlang geführt haben? Durch Mangrovenwälder hat man uns ziehen sehen, durch Grasland, windige Einöden und über die Gletscher, Ozeane und dann auch Wolkenbänke hinweg, zu immer noch entlegeneren, inneren und äußeren Zielen [...] Aber das ist ein Irrtum! Unsere Fluglinien haben uns schließlich nur die Reisezeiten in einem geradezu absurden Ausmaß verkürzt, nicht aber die Entfernungen, die nach wie vor ungeheuerlich sind. Vergessen wir nicht, daß eine Luftlinie eben nur eine Linie und kein Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.“¹⁶

Das durch hochtechnisierte Reisemittel bedingte ‚Kleinwerden‘ der Welt erscheint allerdings als illusorisch, da das Fremde immer unzugänglich geblieben ist und bleibt. Physisch kann das Fremde erlebbar sein, aber eben nur physisch und oberflächlich. Eine darüber hinaus gehende Aneignung der fremden Ferne ist nur illusorisch. Angesichts dieses Befundes wird in diesem Kapitel der Frage nachgegangen, inwieweit entlegene Zonen auch als Erinnerungsorte fungieren können. Gerade wegen des Mangels einen Bezug zu diesen Zonen am Ende der Welt herstellen zu können (denn ein Reisender kann keinesfalls in so kurzer Zeit einen langfristigen Bezug herstellen!), lässt sich fragen, ob diese weißen Wüsten als Erinnerungsorte geeignet sind.

Die Topoi der Leere, der Ferne und der Unerreichbarkeit, die hier als intertextuelle Referenz an ein Sonett Petrarca's¹⁷ gelesen werden können, sind die Leitmotive dieser Polarerzählung. Die Romanfigur Mazzini, ein Künstler, ist sehr mit eigener Vergangenheit und Geschichte beschäftigt. Fasziniert von der Eiswüste erinnert er sich an seine schwierige Kindheit. Hier nimmt die Eiswüste des Nordpols die Konturen eines Gegenbildes zu seiner freudlosen

¹⁶ SEF, S. 9

¹⁷ SEF, S. 117

Kindheit an. Zeit und Zeitlichkeit erhalten durch die Materialität der weißen Wüste eine räumliche Entsprechung.

In diesem Sinne wird hier gefragt: Wie lässt sich die Topographie der Erinnerungen in Bezug auf die Dichotomie Kindheit-Nordpol beschreiben? Der Raum des Nordpols stellt auch einen Raum der Flucht dar, und zwar in einem doppelten Sinne: Zivilisationsflucht *und* Zuflucht ins Ich. Somit dient die Eiswüste der Identitätsbildung, die Mazzini, der Großstädter, nicht in der Zivilisation vollziehen konnte. Erst in der eisigen Wüste gelingt ihm endlich eine Anbindung an Raum und Zeit, indem er mit dem Eis identisch wird: Er verschwindet.

In diesem Kapitel wird außerdem versucht, die Bedeutung des Raums in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* für den poetologischen Diskurs vom Verschwinden des Subjekts zu erörtern. Die Figur Mazzini steht hier exemplarisch für diese Poetologie ein. Daran anschließend soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit Parallelen zwischen der weißen Wüste und leeren Papierblätter hinsichtlich der Entstehung von Literatur gezogen werden können, bzw. ob eine Reise ans Ende der Welt auch eine Reise ins Innere eines Menschen sein kann, und abschließend, welche Strategien vom Autor benutzt werden, um das darzustellen.

Die Rekonstruktion des Verschwindens des Künstlers Mazzini kann auch als ein Tausch der Positionen zwischen dem Erzähler und Mazzini verstanden werden. Die Leerstelle, die Mazzini hinterlassen hat, wird automatisch vom Erzähler übernommen (*Ich tat ja seine Arbeit [...]*¹⁸). Er beginnt damit, jeder namenlosen Bucht und jedem namenlosen Kap einen Namen zu geben. Somit holt er, indem er alles tauft, die anonymen Wüstenteile in die Wirklichkeit und erschafft dadurch feststellbare Räume. Desweiteren werde ich der Tatsache nachgehen, wie die Polarwelt dargestellt wird und auf welche Weise die Konfrontation mit dem unbekanntem Raum am Ende der Welt stattfindet. Die Gier nach Ruhm und Reichtümern führt die Figuren in Gebiete, die außerhalb der bekannten Grenzen des Festlandes liegen. Sie träumen vom Paradies, entdecken dort aber das Nichts¹⁹ und die Hölle des Eises und der Finsternis.

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* wird die Wiedergabe dieser Welt aus Eis sehr intensiv und vieldeutig dargestellt. Das Eis ist sowohl feindlich als auch Spiegel für die Gemüter der Expeditionsmitglieder. Die extreme Kälte und die tödliche Langeweile werden als Terror des Eises dargestellt, dem die Männer der Expedition während der ganzen Zeit unterworfen sind.

¹⁸ SEF, S. 25

¹⁹ Ebd. S. 43

Je weiter man in nördlicher Richtung segelt, desto extremer werden die klimatischen Bedingungen sowie die Beschaffenheit des Eismeereres, bis zu dem Punkt, an dem die große Kälte alles einfriert. So verlieren alle Gegenstände – auch die menschlichen Körper – ihre Eigenschaften und beginnen zu zerbrechen. Hier wird die Transformation der Körper anhand kurzer Textbeispiele unter folgender Fragestellung analysiert: Inwieweit ist die Auslöschung des Menschen ein zentrales Motiv der Poetologie Ransmayrs?

Naturgewalten wirken in einer Weise auf menschliche Körper ein, die bis zur vollständigen Zersetzung des Subjekts geht. Das körperliche Leid beeinträchtigt die Psyche der Matrosen und führt sie bis in den Wahnsinn. Die Zerstörung der Körper, ihre Auflösung im Eis, stellt auch die Auflösung der Grenze zum Raum dar: Der Mensch löst sich im Raum auf. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ein gesellschaftskritisches Werk ist, das besonders die maßlose Aneignung der Räume und den Herrschaftsdiskurs der Ideologien fokussiert?

I.iii. *Morbus Kitahara*

Das darauf folgende Kapitel ist dem Roman *Morbus Kitahara* gewidmet. Der Roman ist zyklisch aufgebaut, was als Metapher der Wiederkehr verstanden werden kann. Er setzt sich mit den Problemen der Geschichtsbewältigung und der historischen Erinnerung auseinander. Im Vordergrund steht ein kollektives Schicksal.

Sowohl Räume als auch Zeiten wirken ineinandergeschoben. Im Text ist eine Vielzahl von Referenzen, Topoi, Namen und geschichtlichen Ereignisse verstreut. Hier wird versucht die Konturen der verschiedenen Raum-und-Zeit Kontinua im Roman zu identifizieren und auf der Grundlage dieser Fülle an Informationen und Referenzen, die bei der Dekodierung des Textes helfen, die eigentliche Topographie des Romans zu konstruieren.

Schon mit dem ersten Satz des Romans wird sowohl die Zeit als auch der spezifische Raum Brasiliens genannt. Somit wird dem Leser bewusst gemacht, dass der Topographie eine wesentliche Rolle im Roman zukommt. Hier wird der Frage nachgegangen, inwieweit diese Räume geschichtlich identifizierbar und feststellbar sind?

Die Handlung des Romans beginnt mit der Geburt der Hauptfigur, Bering, und alle weiteren Ereignisse werden räumlich und zeitlich im Kontext seiner Lebensspanne gesehen. Seine Geburt, die mit dem Ende eines großen Krieges zusammenfällt, findet in einer Bombennacht

statt, ‚in einer Welt, die in das Zeitalter der Vulkane zurückzufallen schien‘²⁰. Das Verhältnis von Raum, Zeit und Geschichte ist nicht linear gestaltet, es variiert und nimmt in Form eines Palimpsests auf historische Ereignisse Bezug. Die Kulisse der Erzählung bleibt zwar die ganze Zeit namenlos, jedoch kann man aufgrund der inhaltlichen Referenzen und Informationen im Text (*Friede von Oranienburg*²¹, *Morgenthauplan*²², *Nürnberg*²³, *Hamburg*²⁴, etc.) verstehen, von welcher Geographie und von welcher Geschichte der Text erzählt. Auch in *Morbus Kitahara* konzentriert sich die Handlung in der Peripherie, an einem ‚entlegenen Ort‘²⁵, der an einem See am Fuß eines Gebirges mit den Namen *Steinernes Meer* liegt.

In *Morbus Kitahara* wird eine Raum- und Zeitkonstruktion gepflegt, die unreal wirkt und mythische Züge aufweist. Die Verzahnung des Fiktionalen mit dem Faktualen schafft eine neue Wirklichkeit. Das Ineinanderschieben der verschiedenen Welten und Zeiten relativiert die Grenze zwischen Realität und Erfindung bzw. zwischen Leben und fiktionaler Darstellung.

Die Topographie wird als entstellt und menschenfeindlich dargestellt. Es werden Charakteristika des Anti-Heimatromans und der Dystopie offensichtlich. Der Ort Moor liegt in der Peripherie und, wie Tomi in *Die letzte Welt*, stellt den Schauplatz und das Zentrum des Geschehens dar. In diesem Sinne werden die topographischen Ähnlichkeiten der Raumdarstellung zwischen Moor und Tomi kurz angesprochen. Wie in *Die letzte Welt* ist der Schauplatz des Geschehens in einer Grenzregion zwischen Wildnis und Zivilisation angesiedelt. Die extreme geographische Isolation beeinflusst auch das Leben der Figuren von Moor entscheidend.

So wie mit den verschwommenen physischen Grenzen verhält es sich in Moor auch mit den geschichtlichen Grenzen: Der Krieg sollte vorüber sein, jedoch werden allein im ersten Jahr nach dem Krieg so viele Soldaten gesehen, wie nie zuvor in der Geschichte Moors. Der Krieg war zu Ende, aber nach dem *Friede von Oranienburg* in Moor ‚herrschten die Sieger‘²⁶. Auf der sprachlichen Ebene werden zunächst viele unbestimmte Topoi eingeführt, deren Funktion jedoch die Bestimmung des Geschichtlichen ist, wobei gezielt auf die Zeit des

²⁰ MK, . 10

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd. S. 15

²⁶ Ebd.

Nationalsozialismus verwiesen wird. Topoi wie Aufseher, Kriegsende, Befreiung, Arbeitslager, Davidstern verweisen auf den Holocaust, obwohl der Name Auschwitz nicht genannt wird. Allein der Rekurs auf den Holocaust ermöglicht eine zeitliche Einordnung der Erzählung. Die Authentizität der Räume und der Geschichte bedarf raumsemiologischer und hermeneutischer Rekonstruktion. So kann der raum-zeitliche Kontext entschlüsselt und die Geschichte verortet werden. In diesem Sinne wird gefragt, inwieweit man historische Ereignisse und Räume in einem Text erkennt, der keine historische Realität abbilden will. Mit anderen Worten: Wie viel Historizität steckt in diesem ahistorischen Text? Welche Schlüsse können angesichts der Fülle an Textreferenzen gezogen werden? Die Strategie der Fiktionalisierung der Wirklichkeit in *Morbus Kitahara* dient einer Distanzierung des Lesers, so dass eine nicht-historische und nicht-dokumentarische Lesart des Romans ermöglicht wird. Wie funktioniert diese Strategie der Distanzierung trotz der grundsätzlichen Referentialität auf historische Ereignisse des Zweiten Weltkrieges?

Die Landschaft um Moor mit dem *Steinernen Meer* wird als spektakuläre Gebirgslandschaft mit Felsterrassen und Steilwänden beschrieben und stellt ein bemerkenswertes Naturtheater dar, das menschenfeindlich und abweisend wirkt. Die Idylle der Berge wird im Roman negativ potenziert, nämlich als eine weglose Einöde aus Felsen, die zu der geographischen Isolation und Abschottung Moors beiträgt. Moor ist eine Trümmerstadt, verwandelt in eine Friedenswüste. Alles, was von den Soldaten nicht weggeschafft wird, verrottet und verkommt. Es fährt kein Zug nach Moor, denn die Eisenbahngleise werden von den Siegern abgebaut. Es gibt kein Strom, wodurch die Lichterzeugung und die Arbeit mit technischen Apparaten unmöglich wird. Die Straßen werden zerstört, sodass keine Güter nach Moor geliefert werden können. Mit einem Wort: Die Kultur im Raum Moor wird dem Verfall überlassen, so dass die Region in ein der *Steinzeit*²⁷ vergleichbares Zeitalter versetzt wird.

Als ästhetischer Raum ist Moor eine wirklichkeitsferne Topographie in einem nicht namentlich genannten Land, die dennoch historisch eingeordnet werden kann. Das Hauptthema der Erzählung ist das Leben nach dem Völkermord in einem Raum, in dem die alliierten Sieger die Herrschaft übernommen haben. So ist die Erzählung verzahnt mit historischen Ereignissen, indem beide Ebenen, die Romanwelt und die Geschichte, überblendet werden. Hiermit beginnt auch die Neu-Schreibung der Geschichte. In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Topographie neu beschrieben wird.

²⁷ Ebd. S. 41

Zudem stellt sich die Frage, ob, und wenn ja, in welcher Weise sich die Raumdarstellung zur Neu-Schreibung der Geschichte in Ransmayrs Roman komplementär verhält.

I.iii. *Atlas eines ängstlichen Mannes*

In der Gegenwartsliteratur werden immer wieder Bücher veröffentlicht, die Gattungsgrenzen überschreiten. Der Begriff *Atlas* ist in der Geographie als Darstellungsform der Welt geläufig. Jedoch bekommt der Begriff in Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* eine literarische Dimension. Die Reiseliteratur, in deren Kontext Ransmayrs *Atlas* steht, hat eine lange Tradition. Der Unterschied zu seinen Vorläufern wäre im höheren Grad der Literarizität seiner Erzählungen zu suchen. Es handelt sich hier um eine Erzählkunst, die Reportagen poetisch verfasst.

Ransmayrs Buch besteht aus Erzählungen, autobiographischen Texten, die ausnahmslos Fremdheits- und Raumerfahrungen thematisieren. Jede Erzählung ist in sich geschlossen und jeder neue Ort bedeutet eine neue Geschichte. Das Buch ist eine literarische Kartographierung der Welt durch Erzählungen. Alle Erzählungen handeln von bestimmten Augenblicken von und mit Personen. In jeder Erzählung beschreibt ein Ich-Erzähler seine Eindrücke und Erlebnisse.

Christoph Ransmayr ist ein Reisender. Das Reisen ist ein Leitmotiv seines literarischen Werks. Da Reisen physisch nur im Raum möglich sind, wird über die Räume, die gesehen und erlebt werden, in den Erzählungen immer wieder reflektiert. Die 70 Erzählungen in *Atlas eines ängstlichen Mannes* sind poetische Reportagen, die keinem Ordnungsschema zugeordnet werden können. Man kann eine beliebige Seite aufschlagen und in eine Erzählung eintauchen. Leitmotive aller Erzählungen sind die Erfahrungen des Raumes und der Fremde, sie stellen auch eine Bindung zwischen Erzähleinheiten dar. Julia Kristeva hat sich intensiv mit dem Motiv des Fremden beschäftigt. In *Fremde sind wir uns selbst* bezieht sie sich auf S. Freuds Aufsatz *Das Unheimliche*, in dem die Tendenz spürbar ist, das Fremde von der negativen Seite zu fokussieren. Schon Freud hatte herausgesagt, dass das unheimlich Fremde ursprünglich etwas Eigenes ist, eigenes reflektiert, und als solches verdrängt werden musste, denn: „[...] so verstehen wir, daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt, denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder *Fremdes*, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm durch den prozeß der

Verdrängung entfremdet worden ist“²⁸ Das Zitat ist für Kristeva deshalb wichtig, weil sie dadurch belegt, dass das Unheimliche nicht kongruent mit dem Fremden ist. Bei Kristeva verfällt das Fremde und bleibt nur das Eigene. Das Eigene kann bewußt oder unbewußt sein, wobei das unbewußte wird mit dem Fremden gleichgesetzt.

„Wenn wir *unsere* Fremdheit erkennen, werden wir draußen weder unter ihr leiden noch sie genießen. Das Fremde ist in mir, als sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremde bin, gibt es keine Fremde.“²⁹

Der Ich-Erzähler in *Atlas...* ist dieser Tatsache bewusst, zumindest es betrachtet das Fremde nicht in seiner materiellen Erscheinung, sondern in seiner existenziellen Beschaffenheit. Ransmayr über das geographisch-topographische Faszinosum, sucht nach existenziellem Sinn des Fremden. Das Fremde, wie in dieser Arbeit herausgestellt wird, trifft bei Ransmayr auf einen auf das Fremde vorbereiteten Menschen, dem danach ist seine Erkundung nicht allein topographisch durchzuführen, sondern auch archäologisch (Ausgrabung!), indem er in die Tiefen der Geschichte jener Regionen und Kulturen eingeht.

Ransmayrs *Atlas...* berichtet nicht nur von äußeren, sondern auch von inneren Räumen. *Atlas* ist gleichzeitig ein Dokument der Reise durch Seelenräume und, genau so intensiv, auch der Reise durch die Zeit. Es sind autobiographische Aufnahmen von Reisen und Erfahrungen, die den Versuch vermitteln, die Welt als das darzustellen, was sie ist: eine unbestimmte Anhäufung verschiedener Eindrücke und möglicher Erzählungen, die sich immer an unterschiedlichen Orten abspielen. So wird der *Atlas eines ängstlichen Mannes* zu einem Atlas, in dem das Geographische nur eine von vielen Bedeutungen ist.

Hier wird der Frage nachgegangen, ob und in welcher Weise sich die Seelenreisen (inneren Landschaften) in den Raumerfahrungen in *Atlas* widerspiegeln.

Die Verzahnung der äußeren und inneren Raumerkundungen akzentuiert Reflexionen des Autors über die zahlreichen Probleme und Phänomene der heutigen Gesellschaft, wie z.B. über den Globalisierungsprozess und seine Folgen. Das Fremde kann nicht vertraut gemacht werden, es kann nur von einer *Scheinvertrautheit* im Sinne Augés gesprochen werden. Das Fremde bleibt auch wegen der begrenzten physischen Präsenz des Menschen an einem Ort und in der Zeit (Geschichte) dieses Ortes unverfügbar, und kann daher für den Reisenden

²⁸ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: Freund, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. 12. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1955. S. 254

²⁹ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. S. 209

immer nur einen imaginären Ort darstellen. Die literarische Topographie rekonstruiert dann Abbilder, die der imaginären Raumordnung dienen.

Erzählungen sind immer aus eigenen Erfahrungen entstanden. Am Anfang jeder Erzählung wird ein wiederkehrendes Muster benutzt: *Ich sah...*, das an die biblische Anfangsformel von Johannes erinnert und für ein persönliches Erleben bürgt.

Die Reise stellt sich zudem als eine Suche nach etwas Verlorenem, nie Gesehenem, Unbekanntem und Fremdem dar. Meist wird nach Antworten auf Fragen gesucht, die aus einer gesellschaftskritischen Position des Autors gestellt werden. Wie in anderen Werken auch, wird in *Atlas...* indirekt eine Position gegen die weltweiten Entwicklungen eingenommen: insbesondere gegenüber der Tatsache, dass der Mensch einen Diskurs der Raumerschließung kultiviert hat, der oft feindlich und brutal gegen Andersdenkende, andere Kulturen und Lebensräume anderer Völker gerichtet ist.

Die Absicht, sich das Fremde unbedingt anzueignen, wird von Ransmayr kritisch gesehen, denn die Aufhebung des Fremden wird oft von Zerstörungen begleitet. Der Ich-Erzähler konfrontiert sich einige Male mit Situationen der Gewalt und der Zerstörung und reflektiert darüber. In diesem Sinne gestalten sich die Raumreisen immer wieder als Reisen in das Innere und dokumentieren dadurch die Suche nach Antworten und nach der Wirklichkeit. Dabei handelt es sich oft um ambige Momente, die die fernen Orte und Epochen sowie die Erfahrungen verschiedener Kulturen und Völker miteinander verbinden. Diese Ambiguität der Raumerfahrung spiegelt sich am besten in der Erzählung *Strömung* wider, wo der Erzähler von Millionen Getöteten, Erschlagenen und bestialisch Ermordeten Pol-Pot-Opfern berichtet. Die Parallele zum Holocaust ist mehr als offensichtlich.

Die Erzählungen sind selbst Metaphern, die aus einem evokativen Bilderhintergrund hervortreten und das Universelle umfassen. So wird hier versucht, die Ambiguität der Reise in Raum und Zeit (Geschichte) zu analysieren. Wie kann man sich an einem fremden Ort zuhause fühlen und warum? Was verbindet Länder und Kulturen, die kaum geschichtliche Verbindungen haben? Die Erzählungen des *Atlas...* sind ambivalent, weil sie nicht nur Raum-, sondern auch Zeitreisen sind. Die Zeitspanne streckt sich von der Kindheit des Autors bis in die letzten Jahre.

Desweiteren stellen die 70 Erzählungen eine fragmentarische, dicht erfasste literarische Geschichte des Menschen dar: Durch die Erzählungen über die verschiedenen Orte, Kulturen, politischen Systeme und Epochen wird implizit das Verhältnis des Menschen zur Natur sowie

zu seiner Vergänglichkeit reflektiert. Es wird von Katastrophen berichtet, von Verlust, Tod und Mord, die sich sowohl in der Ferne als auch in der Heimat des Autors ereignet haben. Es sind Erzählungen über die Abgründe der Menschheitsgeschichte bis hin zur tödlichen Verblendung durch Ideologie. Die literarische Kartographie in 70 Erzählungen des *Atlas...* stellt eine (dichte) Menschheitsgeschichte in Miniatur dar.

Auslöschung und Vergänglichkeit, diese immer wiederkehrenden Motive in den Werken Ransmayrs, werden auch hier deutlich in den Erzählungen über die chinesischen Poeten, die mit Wasser Gedichte auf heißen Steinen schreiben, und über das Kind in Irland, das im Schnee das Wort ATLAS schreibt, das gleich danach zerrinnt.

So wie in anderen Werken Ransmayrs tritt eine Sehnsucht nach einer Welt ohne Menschen in Erscheinung. Es wird versucht, Lehren zu ziehen und darüber Erkenntnis zu gewinnen, inwieweit die vom Menschen verursachten Naturkatastrophen auch als Kultur- und Zivilisationskatastrophen zu sehen sind. Somit wird der *Atlas...* durchaus zu einer poetischen Gesellschaftskritik. In fast allen Geschichten kommen Zerstörung und Verbrechen vor, so dass indirekt eine Kritik des Autors am Menschen und dessen Verhalten spürbar wird. Ransmayrs Geschichten kollidieren oft mit der modernen Vorstellung vom stetigen Fortschritt der Zivilisation. Die Grenzen zwischen Hoffnung und Hoffnungslosigkeit verschwimmen in den immer wiederkehrenden Motiven der Ödnis, der menschenleeren Landschaften, der menschenfeindlichen Natur und der Gegenden, die vom Zerfall bedroht sind. Diese Endzeitvisionen stellen keine Apokalypse im Sinne der Enthüllung einer Wahrheit bezüglich der Zukunft dar, sondern offenbaren Möglichkeiten einer vom Menschen bedrohten Welt, in der allein die Schrift überlebt.

2. Raumkonzepte

2.1 Begriffsgeschichte des Raumes

Hesiods *Chaos*³⁰ ist die früheste dichterische Idee eines universalen Raumes. Somit tritt der Raum als Gegenstand des literarischen und philosophischen Diskurses sehr früh in Erscheinung. Auch die Pythagoräer reflektieren über den Raum. Sie setzen ihn mit der Existenz der Leere gleich, da die Leere die Gegenstände voneinander trennen würde. Da die Pythagoräer die ersten sind, die Zahlen für die Geometrie benutzen, denken, dass – um die Eigenständigkeit der Zahlen zu sichern – die Zahlen mit leeren Zwischenräumen umhüllt werden müssten. Die Leere, der Raum, ist also mit dem Begriff der Materie verbunden.

Später werden *Topos* (Ort) und *Chaos* (Raum) unterschieden. Gemäß dieser Unterscheidung ist der Ort das erste und die Bedingung alles Seienden. Denn alles was existiert, befindet sich an einem Ort und kann nicht ohne einen Ort existieren.³¹ Nach Demokrit ist die Unendlichkeit nicht nur dem Begriff des Raumes selbst eigen, sondern er lässt sich auch aus der unendlichen Zahl bestehender Atome ableiten.

Ob der Raum nicht mit der Leere identisch ist, stellt einen Streitpunkt bei den Atomisten dar. Jedoch wird das Universum von allen als ein geschlossenes, volles, zusammenhängendes und unveränderliches Ganzes vorgestellt. Das findet sich später bei Lukrez wieder, der betont:

„Alle Natur, wie sie an sich besteht, gründet sich auf zwei Dinge: es gibt Körper und es gibt die Leere, in der diese Körper ihren Ort haben, und in der sie sich bewegen.“³²

Nach Platon ist der Raum (gr. *Chora*), nach *sein* und *werden*, eines der drei Gattungen.

„So gebe ich [...] meine Stimme zu der wohlbegründeten Erklärung ab, welche im Wesentlichen darauf hinausläuft, dass das *Sein*, der *Raum* und das *Werden* drei gesonderte Gattungen bilden, die schon bestanden, ehe denn noch die Welt ward [...]“³³

³⁰ Hesiod: Theogonie. S. 116 Zitiert nach Max Jammer: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. WBG, Darmstadt 1960. S. 7

³¹ Simplicios. Zitiert nach Max Jammer: Ebd. S. 8

³² Lucretius Carus: De rerum natura I. Übers. Von Alexander von Gleichen-Rußwurm, Jena 1909. S. 963

³³ Platon: Timaios, in: Platon: Werke. Hrg. von Günther Eigler, Bd. 7. WBG, Darmstadt 1995. S. 95

Für die Antike ist der Kosmos begrenzt, die Bewegung findet also in einem geschlossenen System statt. Die aristotelische Raumtheorie ist in Kategorien unterteilt. Dort wird der Raum als eine Kategorie der Quantität aufgelistet.

„Die Teile eines Körpers nehmen einen bestimmten Raum ein und haben eine gemeinsame Grenze, daraus ergibt sich, daß die Teile des Raumes, die durch die teile des Körpers ausgefüllt werden, die gleiche gemeinsame Grenze haben wie die Teile des Körpers. Demgemäß ist also nicht nur die Zeit sondern ebenso der Raum eine kontinuierliche Qualität, denn seine Teile haben eine gemeinsame Grenze.“³⁴

Die aristotelische Maxime, dass alle Bewegung im Raum kausal verursacht wird, schließt die Kette der Kausalität mit der *Ur-Ursache*, dem *ersten Beweger*, ab, der während der Scholastik im Mittelalter als *Gott*, *allumfassende Substanz* oder *größte Realität* angesehen wurde.

In dieser Hierarchie gab es kein Nichts, sowohl der Raum als auch Gott wurden als Substanz gedacht. Wie bereits gesagt, wurde bereits in der Antike zwischen *Raum* und *Ort* unterschieden. Ein *Ort* (gr. *Topos*) war der Platz, den ein Körper einnimmt, ohne mit ihm identisch zu werden.

In der Neuzeit differenzieren sich die Raumtheorien weiter aus. Descartes bestimmt den Körper durch seine Dreidimensionalität (Breite, Höhe, Länge) und den Raum, der ihn umfasst, bestimmt er als Ausdehnung (Volumen).³⁵ Newton hingegen unterscheidet zwischen einem absoluten und einem relativen Raum, wobei der absolute Raum ein gedachter und in allen möglichen Perspektiven immer gleichbleibender und unbeweglicher Raum sei. Dagegen sei der relative Raum charakterisiert durch die Bestimmung von einem konkreten Standpunkt aus.³⁶ Im absoluten Raum sei alles Materielle in Bewegung. Für Newton stellt der absolute Raum eine logische und notwendige Bedingung für die Existenz des Körpers dar.³⁷ In der absoluten Raumauffassung wird Raum als eine Art Behälter für die darin befindlichen Objekte gedacht. Er wird ‚absolut‘ genannt, weil der Raum als etwas Gegebenes konzipiert wird. Dieses Raumkonzept bezieht sich auf die sich darin befindenden Objekte, die in diesem Raum ihren festen Platz haben.

³⁴ Aristoteles: Kategorien. Bd. I. Akademie Verlag, Leipzig 1968. S. 13

³⁵ Descartes, René: Über die Prinzipien der materiellen Dinge. In: Raumtheorie. Hrsg. V. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006. S. 44

³⁶ Newton, Isaac: Die mathematischen Prinzipien der Physik. De Gruyter Verlag, Berlin – New York 1999. S. 28

³⁷ Ebd.

Newtons Raumbegriff erhielt durch Kant, der ein Verfechter der Idee eines dreidimensionalen Raumes war, eine metaphysische Begründung. Nach Kants dreidimensionaler Raumvorstellung lassen sich in drei Ebenen (Länge, Breite, Tiefe) unterteilen. Für ihn ist der Begriff des Raumes eine reine Anschauung und der erste formale Grund der Sinneswelt.³⁸

In diesem Sinne kann man nach Kant zu einem Begriff des Raumes nur durch Reflexion und theoretische Anschauung gelangen. Der Raum sei die Grundlage jeder Beschreibung einer räumlichen Konfiguration. Zwar gebe es eine empirische Realität der Objekte im Raum, letzterem komme aber gleichzeitig auch eine transzendente Idealität zu.³⁹ Die entscheidende Eigenschaft des Raumes ist, dass er ein Behälter aller Dinge ist, während er selbst niemals von etwas anderem gehalten, umhüllt oder getragen werde. Darin bestehe die metaphysische Eigenschaft des Raumes, während alle Körper als physische Träger vorgestellt würden. Diese Eigenschaft mache es möglich, dass sich der Mensch das Universum als ein Ganzes vorstellen könne. David Hume meint, der Raum würde weiterexistieren, selbst wenn er keine Körper trüge, da es unmöglich sei, sich einen leeren Raum oder eine Ausdehnung ohne Materie vorzustellen.⁴⁰

Entscheidend ist für Kant, dass im Raum das synchrone Nebeneinander, in der Zeit aber das diachrone Nebeneinander erfasst werden könne. Ohne dieses transzendente Schema gäbe es keine Veränderungen im Raum. So ist die Zeit für ihn die formale Bedingung *a priori* aller Erscheinungen überhaupt, während der Raum als die reine Form aller äußeren Anschauung als Bedingung *a priori* auf physische Erscheinungen beschränkt ist. In diesem Sinne stellt sich die Zeitlichkeit als das synthetisierende Wesen der Erkenntnis dar.⁴¹

Indem Kant annimmt, dass etwas nicht es selbst und gleichzeitig etwas anderes sein kann, das heißt an einer Stelle im Raum nicht zugleich zwei Gegenstände vorhanden sein können,

³⁸ Kant, Immanuel: Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum. In: Raumtheorien. Hrsg. v. Dünne/Günzel. S. 74 ff.

Hier verhält sich Kant ähnlich wie die Pythagoräer, deren Anhänger Simplikos meinte: *Weil alles, was bewegt wird, an einem bestimmten Ort bewegt wird, muss der Ort, an dem das Bewegende oder das Bewegte sein soll, zuerst existieren. Der Ort ist vielleicht das erste von allem Seienden, denn alles, was existiert, befindet sich an einem Ort und kann nicht ohne einen Ort existieren. Hat aber der Ort in sich selbst Existenz und ist von Körpern unabhängig, so bestimmt der Ort [...] das Maß der Körper.* (Simplikos, zit. nach Jammer, S. 8)

³⁹ Kant. In: Raumtheorien. S. 31

⁴⁰ Hume, David: Traktat über die menschliche Natur. Xenomos Verlag, Berlin 2004. S. 55

⁴¹ Kant. In: Raumtheorien. S. 31

transformiert er den Raumbegriff von Newton philosophisch transformiert.⁴² Dieser Raumbegriff, obwohl obsolet, ist bis heute der meistdiskutierte geblieben.

Mit der Etablierung der Naturwissenschaften während des 19. Jahrhunderts wurde der Raum neu und anders konzipiert. Die naturwissenschaftliche Erkenntnis dient dabei als Grundlage moderner philosophischer Abhandlungen. In diesem Sinne wurde auch die charakteristische Kontroverse zwischen den Auffassungen über einen absoluten und einen relativen Raum in die moderne Theoriebildung übernommen. Es etabliert sich allerdings eine neue Auffassung über die Beziehung zwischen den Körpern und dem Raum, die in erster Linie auf der Wahrnehmung basiert. Subjekt, Raum und Wahrnehmung werden zu Variablen, die miteinander zusammenhängen und voneinander abhängig sind. So wird die Wahrnehmung nicht mehr als neutrales Schema eines unabhängigen Beobachters verstanden, sondern als Effekt der Einwirkung der Umwelt auf den der Zeit und dem Raum unterworfenen Körper.⁴³ Erst mit der Relativitätstheorie Einsteins vollzieht sich sowohl in der Physik als auch in der Philosophie ein Bruch mit der Behälter-Vorstellung des Raumes. Der Unterschied besteht hauptsächlich darin, dass der Raum nicht länger als Container aufgefasst wird, der auf alle Körper wirkt, ohne dass diese zurückwirken können.⁴⁴ Das wurde in relationalen Raumordnungskonzepten ausgearbeitet, die für einen Zusammenhang zwischen Raumordnung und Sinnordnung plädierten. Das Subjekt nimmt den Raum durch seine Position im Verhältnis zu anderen Orten, Gegenständen etc. wahr. Der Raum gewinnt demnach erst in diesen Relationen seine Bedeutung.

Im 20. Jahrhundert gilt ‚Umwelt‘ als neuer Schlüsselbegriff der Raumwahrnehmung, der einen neuen Grad an Immanenz jeglicher gelebter Räumlichkeit bezeichnete. Diese Raumanschauung besagt, dass jedem Lebewesen, je nach seiner Organisationsform, eine andere, ‚relative‘ Umwelt zur Verfügung stehe.⁴⁵ Demnach leben verschiedene Arten von Lebewesen im selben Raum, nicht aber in derselben Umwelt.

Einstein war der erste der meinte, dass der Raum die einzige Realität sei, und dass sowohl Materie als auch Zeit die Bestimmungsmomente des Raumes seien. Daher kann der Raum nach Einstein nie leer sein. Seine Relativitätstheorie hat eine große Bedeutung für die Erkenntnis des Wesens des Raumes und wird wie folgt charakterisiert werden:

⁴² Ebd.

⁴³ Siehe dazu mehr bei Doetsch, Hermann: Einleitung, Teil III. In: Raumtheorien. S. 195

⁴⁴ Einstein, Albert: Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Raumtheorie. S. 96

⁴⁵ Siehe dazu mehr bei Günzel, Stephan: Einleitung, Teil I. In: Raumtheorien. S. 38

„Der Raum verliert mit der allgemeinen Relativitätstheorie seinen absoluten Charakter. Bis zu jener Entwicklungsphase galt der Raum als etwas, dessen innere Beschaffenheit durch nichts beeinflussbar, überhaupt durchaus unveränderlich sei; deshalb mußte ja auch ein besonderer Äther als Träger der im materiefreien Raume lokalisierten Feldzustände angenommen werden [...] Der Zustand des Raumes gewann Feldcharakter; der geometrische Raum war dem elektromagnetischen Felde in dieser Hinsicht analog geworden. Die Trennung der Begriffe Raum und Äther wurde so gewissermaßen von selbst aufgehoben [...]“⁴⁶

Diese Raumauffassung wurde später auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften übernommen, was man besonders gut an Bachtins Theorie sehen kann, auf die in Verlauf dieser Arbeit öfter Bezug genommen wird.

2.2 Die Raumtheorien von Jurij Lotman, Michail Bachtin und Michel Foucault

In diesem Kapitel soll ein Überblick darüber gegeben werden, welche Raumtheorien für die späteren Rauminterpretationen im analytischen Teil meiner Arbeit methodisch bedeutsam werden. Ich werde hier die Raumtheorien von Wolfgang Kayser, Jurij Lotman, Michail Bachtin und Michel Foucault vorstellen. Dabei können nur die Aspekte in den Fokus gerückt werden, die zum Instrumentarium für den analytischen Teil zählen. Es wird versucht, das spezifische Raumbild, die Techniken seiner Erzeugung und die damit verbundene Aussage herauszuarbeiten.

Die Raumdarstellung bildet eine der elementaren und essentiellen Komponenten literarischer Wirklichkeitsdarstellung. Als solche erfüllt die Raumdarstellung verschiedene textspezifische Aufgaben (Funktionen): Als Landschaft verleiht sie dem Text bestimmte Charakteristika, die es dem Leser ermöglichen, sich in bestimmte Epochen zu versetzen und über historisch-geographische Informationen zu reflektieren. Durch den Raum werden räumliche Gegebenheiten, die kulturelle Semiotik sowie individuelle und kollektive Erfahrungen gespiegelt.

„Topographien sind Raumtechniken, durch die sich Kulturen verkörpern, abgrenzen, stabilisieren und ihren materiellen Stoffwechsel sowie ihren symbolischen Austausch organisieren. Die Elementarität von Raum- und Zeitordnungen führt dazu, dass sie sich

⁴⁶ Einstein: Raum, Äther und Feld. In: Raumtheorien. S. 97

gegenseitig durchdringen. Zeitordnungen kommen nicht ohne Verräumlichungen aus, Raumordnungen sind immer auch historisch-temporalisierend.“⁴⁷

Als solche nehmen Raumdarstellungen Einfluss auf die Wahrnehmung des Menschen und werden zum Reflexionsgegenstand von Ideologien oder ästhetischen Kategorien. Durch die Art der Darstellung der räumlichen Symbole können Räume ihrerseits die Konstellation der Figuren beeinflussen und den Autor selbst charakterisieren. So verstanden, stellen Räume immer eine Sinndimension im Text dar.

Die Raumdarstellung ermöglicht es dem Leser vor allem, eine organisierte Raumorientierung zu erhalten, eine strukturelle Ordnung, in der er seine ästhetischen Eindrücke gewinnen kann. Diese Eindrücke generieren wiederum chronotopische Wahrnehmungsmuster, die für die Orientierung im Text von entscheidender Bedeutung sind. Durch Remythisierung und Wiederholung topographischer Elemente wird eine semantische Struktur im Text geschaffen, die durch eine Korrelation mit den anderen textuellen Ebenen und Elementen akzentuiert wird und einen strukturellen Zusammenhang bildet. Je nach Darstellung kann der Raum Eigenschaften der Identitätsbildung, Emotionalität, Nostalgie sowie des Absurden, Abstrakten usw. vermitteln, die auf der Strukturebene eines Textes von Bedeutung sind. Der Raum ist die Interaktionsstelle der relationalen Strukturen, die semiotisch organisiert sind (historische Elemente, Relationen zwischen Figuren und Geschehensorte, Zeichen, Anordnungen usw.). Und so ist der Raum keinesfalls ein nebensächliches Detail, sondern vielmehr die Kategorie, durch die sich die Dinge erfahren lassen.

„Raum ist diejenige Größe außer uns, durch die sich oder anderes zu bewegen ‚Mühe und Arbeit‘ bedeutet. Die Dinge lasten. Wir selbst als homo erectus, erfahren in jedem Augenblick, dass wir unseren Leib ‚aufrecht‘ halten und uns noch mehr anstrengen müssen, wollen wir den Raumdurchqueren. Dies eigentlich ist der ‚Grund‘ des Raumes. [...] Im Raume leben, heißt: Schwere erfahren. ‚Lage‘ und ‚Lagerung‘ der Dinge ist die primäre Artikulation des Raumes [...]“⁴⁸

In diesem Sinne bezeichnet der Raum die Gesamtheit der durch sprachliche Zeichen vermittelten Informationen, die es dem Leser ermöglichen, eine Vorstellung über die Beschaffenheit der Umwelt zu gewinnen und eigene Vorstellungen mit denen der Figuren in Beziehung zu setzen. Raumerschließung hat also in erster Linie eine ordnungs- und

⁴⁷ Böhme, Hartmut (Hrg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. J.B. Metzler-Verlag, Stuttgart – Weimar 2005. S. XXI

⁴⁸ Böhme, Hartmut: Einleitung. In: Topographien der Literatur. S. XVI

sinnstiftende Funktion für den literarischen Text. Der Leser führt permanent einen aktiven Dialog mit dem dargestellten Raum, sei er konkret oder abstrakt, und strukturiert damit seine eigene Raumvorstellung bezüglich des Textes.

Ernst Cassirer hat in seiner Abhandlung *Philosophie der symbolischen Formen* den Ordnungsbegriff des Raumes als dessen primäre Manifestation begriffen. Die menschliche Erkenntnis und das Erleben der Wirklichkeit vollziehen sich demnach im Rahmen vorgängiger Zeichenordnungen bzw. symbolischer Formen, die jeweils eine eigene Art der Welt- bzw. Raumerschließung vollziehen.⁴⁹ Bei Cassirer finden sich die ersten phänomenologischen Ansätze zu einer Betrachtung des Raumes. Für ihn sind die Erscheinungsformen des mythischen Raumes eng mit magischen Vorstellungen verbunden. Heiliges oder Unheiliges, Glück oder Gefahr, Segen oder Fluch seien charakteristische Merkmale des mythischen Raumes, die auf tatsächlichen Denkformen beruhen.⁵⁰

2.2.1 Der Raumroman-Ansatz von Wolfgang Kayser

Wenn man vom literarischen Raum spricht, dann stellt man sich immer Landschaften, urbane Gegenden oder Innenräume vor. Es sind die Schauplätze, an denen sich die Figuren befinden oder wo sich die Ereignisse abspielen. Die materiellen Räume wie Landschaften, Städte oder Wohn- und Arbeitsräume sind physische, begehbare Räume, mit denen die Zeit- und Raumwahrnehmung der Erzählung verbunden ist.

Typologisch erfasst, können Raumdarstellungen für die Gattungstheorie fruchtbar gemacht werden. Kayser hat auf der Grundlage dieser Typologisierung den Gattungsbegriff des *Raumromans*⁵¹ eingeführt. Für diesen Raumroman sei das Mosaikhafte der offenen Welt, die

⁴⁹ Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. S. 487 ff.

⁵⁰ Ebd. S. 27

⁵¹ Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. S. 363

(Nach Kayser's Meinung ist der Roman keine Gattung im Sinne der Ballade, der Novelle oder der Idylle, sondern eine Erzählform von einer privaten Welt und in privatem Tone. Der Roman sei zwar die komplexeste Erzählform der Literatur, aber das bedeute nicht, dass der Roman nicht formgebunden sei. Dieser Formgebundenheit komme man näher, indem man nach den formbaren Substanzen frage, nämlich: Geschehen, Figuren und Raum. Indem eine dieser formbaren Substanzen zu einer tragenden Form werde, ergebe sich dadurch auch die entsprechende Gattung des Romans. In diesem Sinne meint er, dass es drei Gattungen des Romans gibt: Geschehensroman, Figurenroman und Raumroman. S. 360)

In seinem Werk *Typische Formen des Romans* zählt Franz K. Stanzel ergänzend zu den von Kayser identifizierten Gattungen auch den sogenannten sozialkritischen Roman, in dem die Milieuschilderung und die Analyse von Institutionen und Einrichtungen im Vordergrund stehen. Den

Addition einer Fülle von Schauplätzen und auftretenden Figuren, das notwendige Bauprinzip.⁵² Was man als Zeit- und Gesellschaftsromane kenne, sei nichts anderes als besondere Typen des Raumromans.⁵³ Auf der Grundlage seiner Analysen zu Balzacs Werk *Comédie humaine* deutet Kayser es als dessen tiefstes Anliegen, die Welt als Raum zu erfassen, und er fährt fort:

„Die Fülle von Menschen (die gelegentlich in anderen Ausschnitten wiederkehren), die Pralle des gegenständlichen und Geschehnishaften, eine gewisse Formlosigkeit aus unbändiger Erzählbegier, die Skrupellosigkeit, mit der im einzelnen Roman Geschehnisse und Figuren als Träger der Struktur benutzt, aber keineswegs immer konsequent beibehalten werden, - all das zeigt, dass eine Gattung hier ihren kongenialen Dichter gefunden hat.“⁵⁴

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, mit den Romanen Stendhals (*Le Rouge et le Noir*) und Flauberts (*Madame Bovary*), habe man den Bau und die Komposition sowie die Einzelheiten der Romantechnik des Raumromans erhellen können, indem man die rasche Abfolge und fehlende Kausalität der Szenen analysiert hat.⁵⁵

Im Gegensatz zu den Gattungen des Geschehensromans und des Figurenromans hat der Raumroman nicht genügend wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden. Jedoch wurden in den letzten Jahren viele wissenschaftliche Abhandlungen im Forschungsfeld des *spatial turn* verfasst, die die Bedeutung der kayserschen Theorie zur Gattung des Raumromans bestätigt haben. Schon vor Kayser hatten unabhängig voneinander Joseph Frank (*Verräumlichung der Zeit*, 1945), Robert Petsch und Jurij Lotman Raumstrukturen in Texten und in den bildenden Künsten untersucht. Es sind zwei Richtungen der Raumforschung dieser Zeit identifizierbar: die phänomenologische Interpretation von sprachlich repräsentierten Räumen und die strukturalistische Interpretation, die auf einer strukturalistisch orientierten Analyse von literarischen Texten basiert. Petsch setzte dabei den Ansatz von Cassirer fort, in dem er sich für eine phänomenologische Betrachtungsweise des Raumproblems in der Literatur einsetzte. Er

Figuren ist hierbei eine Selbstverwirklichung nur insoweit möglich ist, als sie die Voraussetzungen ihres Lebensraums anerkenne. S. 68

⁵² Als Paradebeispiel für den Raumroman nennt Kayser den pikarischen Roman, in dem die Figur keinen Eigenwert zu erlangen brauche. Der Raumroman ist insbesondere im pikaresken Roman verwirklicht worden, weil der Protagonist häufig die Orte wechselt. Dieser häufige Ortswechsel erfordert eine besondere Anschaulichkeit des dargestellten Raumes, damit dem Leser das Geschehen so plausibel wie möglich erscheine.

⁵³ Ebd., S. 364

⁵⁴ Ebd., S. 364 ff.

⁵⁵ Ebd., S. 365

bezeichnete den faktisch-empirischen Raum, in dem sich eine Handlung abspielt, als *Lokal*, das mit der Wirklichkeit außerhalb des Werkes zu korrespondieren hatte.⁵⁶

Kaysers Konzept der Gattungsmerkmale des Raumromans bezieht sich besonders stark auf den pikaresken Roman, da der Protagonist häufig die Orte wechselt. Dieser häufige Ortswechsel erfordert eine besondere Anschaulichkeit des dargestellten Raumes, damit dem Leser das Geschehen so plausibel wie möglich erscheine.

Ransmayrs Romane sind gewiss keine pikaresken Romane, dennoch haben sie etwas gemeinsam mit ihnen: die reisenden Protagonisten und die häufigen Ortswechsel. Ransmayrs Romane handeln von Figuren, die häufig die Orte wechseln und untrennbar mit dem Raum verbunden sind. In dieser Hinsicht eignet sich Kaysers Theorie des Raumromans als guter Ansatzpunkt, um die Romane Ransmayrs als Raumromane zu untersuchen.

2.2.2. Die Raumtheorie Jurij Lotmans

Die zahlreichen Studien Jurij Lotmans gehen von der Prämisse aus, dass Raummodell und Weltmodell in einer Kultur bzw. einem Text nicht immer äquivalent sind⁵⁷. Zusammen mit anderen russischen Wissenschaftlern (Uspenskij, Toporov, Ivanov, etc.) hat er zwei unterschiedliche modellbildende Systeme identifiziert: das primäre und das sekundäre. Er hat vor allem das sekundäre modellbildende System analysiert und für die Untersuchung literarischer Phänomene fruchtbar gemacht. Nach Lotman sind sekundäre modellbildende Systeme solche semiotischen Systeme, mit denen Modelle der Welt (oder ihrer Fragmente) konstruiert werden können.⁵⁸ Das primäre modellbildende System sei die natürliche Sprache. Das sekundäre modellbildende System beruhe unmittelbar auf dem primären System und trete durch seine Materialisierung in Literatur oder Kunst als Paralleform des primären modellbildenden Systems in Erscheinung.

Lotman geht davon aus, dass der literarische Raum als ein Produkt kultureller Zeichensysteme und ihrer Verwendung gesehen werden kann. In seinem Werk *Die Struktur literarischer Texte*⁵⁹ widmet er sich dem Problem des künstlerischen Raumes und meint, dass die

⁵⁶ Siehe dazu mehr bei Petsch, Robert: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1934. S. 37 ff.

⁵⁷ Lotman, Jurij: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Scriptor Verlag, Konstanz 1974. S. 201

⁵⁸ Siehe dazu mehr in Eimermacher, K. (Hrg): *Semiotica Sovietica* Bd. 2. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystem. Aachen, 1986. S. 85-118

⁵⁹ Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Fink Verlag, München 1972

Raumwahrnehmung eine spezifische Wahrnehmung sei, die sich durch die visuelle Perzeption und Erfahrung der Welt realisiere. Die Literatur entwickle eigene in sich geschlossene Räume, die mit einem künstlerischen Code versehen seien. Dieser künstlerische Code sei *semiosphärisch* mit dem außerliterarischen Raum verbunden. Als Resultat der Interaktion zwischen diesen beiden Ebenen wird dann im Text der außerliterarische Raum neu formiert. Nach Lotman bewegt sich der Mensch in der Regel immer zugleich in zwei Sphären. Die körperbezogene Biosphäre bestimmt die konkrete Räumlichkeit (die identisch mit der Natur ist), während die vorstellungszentrierte Sphäre die imaginäre Welt abschließe. Für beide Sphären ist der Begriff der Grenze von wesentlicher Bedeutung.⁶⁰ Ganz im Sinne des Strukturalismus macht diese Grenze ein Sujet möglich, wobei Lotman die Handlung als eine Überschreitung der Grenzen⁶¹ zwischen den zwei Semiosphären definiert. Lotman meint, dass der Raum in Bezug auf seine künstlerische Struktur immer durch Oppositionen geschaffen wird. Diese Oppositionen, die durch diese Grenze getrennt werden, strukturieren und organisieren die semantischen Ebenen eines Textes.⁶²

„Das Sujet erzählender Werke der Literatur entfaltet sich gewöhnlich innerhalb eines bestimmten lokalen Kontinuums. Die Perzeption des naiven Lesers ist bestrebt, es mit der Ortsbezogenheit der Episode in Hinblick auf einen realen Raum (z.B. geographischen) gleichzusetzen. Die Existenz eines gesonderten künstlerischen Raums, der sich überhaupt nicht auf die bloße Reproduktion dieser oder jener lokalen Charakteristika einer realen Landschaft zurückzuführen lässt, wird jedoch offensichtlich, wenn wir erst einmal die Füllung

⁶⁰ Siehe dazu mehr bei Mahler, Andreas: Semiosphäre und kognitive Metrik. Anthropologische Thesen. In: Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten: Raumpraktiken in medien-historischer Perspektive. Hrsg. von Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Königshausen und Neumann, Würzburg 2004. S. 58 ff.

⁶¹ Der Begriff der Grenze, nach Lotman, ist nicht allen Typen räumlicher Wahrnehmung eigen, vielmehr nur jenen, die bereits ihre eigene abstrakte Sprache ausgebildet haben und den Raum als bestimmtes Kontinuum von dessen konkreter Ausfüllung unterscheiden. So unterscheidet sich die Freske, die Wandmalerei, von der Malerei dadurch, dass sie keinen künstlerischen Raum besitzt, der in seinen Grenzen mit dem physischen Raum der Wände und Gewölbe der ausgemalten Räumlichkeit übereinstimme.

(Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raumes in Gogol's Prosa. In: Aufsätze zur Theorie und Methodologie des Literatur und Kultur. Forschungen Literaturwissenschaft 1. Scriptor Verlag, Kronberg/Ts. 1974. S. 202 ff.)

⁶² Diese Oppositionen können z. B. Ordnung-Chaos, Stille-Lärm, Weis-Schwarz, Freude-Trauer, Fern-Nah, Kultur-Natur, Sein-Schein, Krieg-Frieden, Leben-Tod usw. sein.

ein und desselben Sujets mit den Mitteln verschiedener Künste vergleichen. Die Umstellung auf ein anderes Genre verwandelt die ‚Szenerie‘ des künstlerischen Raumes.“⁶³

Die synthetisierende Rolle des Raumes im Kunstwerk kann auch eine transformierende Wirkung haben. Lotman macht auf die unterschiedlichen Abstraktionsgrade des Raumes in seiner Funktion als Weltmodell aufmerksam, indem er auf die Bedeutung und Komplexität dieser binären Konstellation für die Kunst hinweist.

„Somit stellt der künstlerische Raum das Weltmodell eines bestimmten Autors dar, das in der Sprache seiner räumlichen Vorstellungen zum Ausdruck kommt. Dabei ist, wie dies auch in anderen Fragen häufig der Fall ist, diese Sprache für sich genommen wesentlich weniger individuell, gehört sie in weit größerem Maß der Zeit, der Epoche, gesellschaftlichen und künstlerischen Gruppierungen an als das, was der Künstler in dieser Sprache ausdrückt, als sein individuelles Weltmodell. Es ist selbstverständlich, dass die Sprache der räumlichen Relationen ein gewisses abstraktes Modell ist, das als Subsystem sowohl die räumlichen Sprachen verschiedener Genres und Aspekte der Kunst als auch Raummodelle unterschiedlichen Abstraktionsgrads, wie sie durch das Bewusstsein verschiedener Epochen hervorgebracht werden, in sich schließt.“⁶⁴

Lotman berührt damit zwei Punkte, die für eine Analyse der Raumdarstellung im Werk von Christoph Ransmayr von besonderer Bedeutung sein werden: erstens den Bezug auf den Autor, der als Weltmodellkreator erwähnt wird, und zweitens die nicht zu trennende Relation zwischen epochenspezifischen Raummodellen und Genreeinflüssen. Denn gerade die Raumdarstellung kann zu Genreüberschreitungen führen, wie das besonders bei der *Letzten Welt* der Fall sein wird.

Lotman meint weiter, dass aufgrund der Grenzen, die die (oben erwähnten) Oppositionen im Text ausbilden, das räumliche Weltmodell entstehe, das als organisierendes Element im Text funktioniere. Die räumliche Abgegrenztheit des Textes vom Nichttext verweist, nach Lotman, auf die Entstehung einer Sprache des künstlerischen Raumes als eines besonderen modellbildenden Systems.⁶⁵ Der künstlerische Raum in einem literarischen Text stelle ein Kontinuum dar, auf das sich die Figuren verteilen und in dem sich die Handlungen vollziehen. Literarische Texte müssen sich stets im lebensweltlichen Raum verorten lassen. In diesem Sinne seien Grenze und Begrenztheit die konstruktiven Elemente des Raumes. Aufgrund

⁶³ Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raumes in Gogol's Prosa. In: Aufsätze zur Theorie und Methodologie des Literatur und Kultur. Forschungen Literaturwissenschaft 1. Scriptor Verlag, Kronberg/Ts. 1974. S. 200

⁶⁴ Ebd. S. 202

⁶⁵ Ebd. S. 205

dieser Grenzen und dieser Begrenztheit sowie durch die Interaktionen der handelnden Figuren und dem allgemeinen Weltmodell bleibt der künstlerische Raum keinesfalls ein passives Reservoir von Helden und sujethaften Episoden, sondern wird zu einem abwechslungsreichen Kontext.⁶⁶

Lotman plädiert für eine Zuordnung von Figuren und Raumtypen und unterscheidet dabei Formen und Symbole als semantische Kategorien und Komposita. Figuren und Räume sind durch die Struktur des Romans vorgegeben, dennoch seien Überschneidungen solcher Figur-Raum-Konstellationen in Form einer Polyphonie vorstellbar.

„Verschiedene Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich ein und dieselbe Welt des Textes als für die jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt. Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume, ein Spiel mit den verschiedenen Arten ihrer Aufteilung.“⁶⁷

2.2.3. Michail Bachtins Theorie des Chronotopos'

Von allen literarischen Gattungen favorisierte Bachtin eindeutig den Roman, um kultursemiotische Konstellationen aufzuspüren. Neben der *Polyphonie*, der dialogischen Vielstimmigkeit, fand er die Diskussion von *Autorschaft* und *Text* durch eine neue Intensität des künstlerischen Denkens angeregt. Bachtins Forschungen sind weltweit bekannt und werden vor allem mit Schlüsselbegriffen wie *Chronotopos*, *Polyphonie*, *Karnevalisierung* in Verbindung gebracht, die wiederum immer im Zusammenhang mit seinem Dialogizitätskonzept wahrgenommen werden. Bachtins Vorstellung von Dialogizität ist dynamisch. Die Dinge sind in Bewegung, sie ändern sich und sind der Verwandlung und Veränderung unterworfen. Nach Bachtin ist die Polyphonie des literarischen Textes eines der zentralen poetologischen Prinzipien des Romans. Er ist der erste, der, beeinflusst von der Relativitätstheorie Einsteins, Raum und Zeit in einer Einheit zusammenfasst und ‚Chronotopos‘ (Raumzeit) nennt. Dabei benutzt er diesen Begriff fast wie eine Metapher.⁶⁸

„Im künstlerischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Grenzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen

⁶⁶ Ebd. S. 209 ff.

⁶⁷ Lotman: Struktur literarischer Texte. S. 329

⁶⁸ Bachtin, Michail: Chronotopos. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 2008. S. 7

und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.⁶⁹

Bachtin meint, dass in der Literatur der Chronotopos für das *Genre* für entscheidende Bedeutung sei. Das Genre mit seinen Varianten wird Chronotopos determiniert. Wobei in der Literatur die Zeit das ausschlaggebende Moment des Chronotopos sei.⁷⁰

Für Bachtin stellt das Bewusstsein der Figuren die Verbindung zu den Räumen im Text her. Der Chronotopos liefere die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen. Dies sei wegen der besonderen Verdichtung und Konkretisierung der Zeit, des menschlichen Zeiterlebens und der historischen Zeit in bestimmten Abschnitten des dargestellten Raumes möglich.⁷¹ Anhand dieser chronotopischen Fragmente erfahren die Raum- und Zeitdarstellungen spezifische Ausprägungen, die auf die historischen Lebens- und Wissensordnungen bestimmter Epochen verweisen. In diesem Sinne, so Bachtin weiter, bilde der Chronotopos als die hauptsächliche Materialisierung der Zeit im Roman das Zentrum der gestalterischen Konkretisierung.⁷² Als solcher stellt der Chronotopos eine Form-Inhalt-Kategorie dar, die auch das Bild des Menschen in der Literatur bestimmt.

„Der Chronotopos bestimmt die künstlerische die künstlerische Einheit des literarischen Werkes in dessen Verhältnis zur realen Wirklichkeit. Daher schließt der Chronotopos im Werk immer ein Wertmoment in sich ein, da aus dem Ganzen des künstlerischen Chronotopos nur in einer abstrakten Analyse herausgelöst werden kann. In der Kunst und Literatur sind alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden und stets emotional-wertmäßig gefärbt. [...] Kunst und Literatur sind durchdrungen von *chronotopischen Werten* unterschiedlichen Grades und Umfangs. Jedes Motiv, jedes gesonderte Moment eines Kunstwerks ist ein solcher Wert.“⁷³

So erfülle ein Chronotopos für Bachtin nicht nur eine literarisch-poetische Funktion, sondern transportiere auch eine historische und repräsentative Bedeutung. Mithilfe eines Chronotopos' erfüllt der Text die Voraussetzungen, die für eine Darstellung der zu erzählenden Geschichte

⁶⁹ Bachtin, Michail: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989. S. 8

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Bachtin: Chronotopos. S 180

nötig sind. Der Chronotopos prägt die Erzählstruktur des Textes und verknüpft die Narration und das Genre mit der Informationsfülle der Erzählzeit und der erzählten Welt. Die im Text dargestellte Welt ist nach Bachtin das Produkt eines interaktiven Dialogs zwischen Autor und Leser, deshalb entstehe dadurch ein besonders schöpferischer Chronotopos, in dem sich das besondere Leben des Werks abspielt.⁷⁴ Der Chronotopos des Textes befindet sich in einer ständigen Interaktion mit den Chronotopoi des Autors und des Lesers. Dieser literarisch realisierte Chronotopos wird, indem er vom Leser rezipiert wird, Teil einer Verflechtung der Raumzeit-Decodierungen (Entzifferungen) der erzählten Zeit und des Raums im Text sowie zum zentralen Organisationsmechanismus des Romans.⁷⁵

„Alle abstrakten Romanelemente – philosophische und soziale Verallgemeinerungen, Ideen, Analysen, Analysen von Ursachen und Folgen und desgleichen – werden vom Chronotopos angezogen, durch ihn mit Fleisch umhüllt und mit Blut erfüllt und werden durch ihn der künstlerischen Bildhaftigkeit teilhaftig.“⁷⁶

Diese dialogische Verflechtung macht es möglich, die Handlungen im narrativen Text zu vermitteln.⁷⁷ Als ‚Chronotopos‘ sind somit der Raum und die Zeit im Roman miteinander verbundene semantische Formen. Für Bachtin ist die Sprache grundlegend chronotopisch. Chronotopisch ist auch die innere Form des Wortes (das vermittelnde Merkmal), mit dessen Hilfe die ursprünglich räumlichen Bedeutungen auf zeitliche Bestimmungen bezogen werden.⁷⁸

Besonders die Betonung der Dialogizität und des Dialogischen ist für Bachtin wichtig. Er beschäftigt sich mit der Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft. Dabei identifiziert und unterscheidet er *Dialogizität* und *Monologizität*. Innerhalb der Gesellschaft bedeutet Monologizität, dass autoritäre Instanzen eine (ihre) starre und homogenisierende Wahrheit durchzusetzen versuchen. Im Gegensatz dazu steht die Funktion

⁷⁴ Bachtin: Formen der Zeit. S. 205

⁷⁵ Ebd. S. 200

⁷⁶ Ebd. S. 8

⁷⁷ „Das wichtigste [...] an alledem ist die Verflechtung des Historischen und Gesellschaftlich-Öffentlichen mit dem Privaten und sogar höchst Privaten, Intimen; die Verflechtung der privaten Alltagsintrige mit der politischen und finanziellen, des Staatsgeheimnisses mit dem Bettgeheimnis, der historischen Reihe mit der alltäglichen und biographischen. Hier sind die anschaulich sichtbaren Merkmale der historischen wie auch der biographischen und alltäglichen Zeit verdichtet, kondensiert und gleichzeitig aufs engste miteinander verflochten, zu einheitlichen Kennzeichen der Epoche zusammengefloßen. Die Epoche wird anschaulich sichtbar und sujethaft sichtbar.“

Bachtin, M.: Chronotopos. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008. S. 184

⁷⁸ Ebd. S. 188

der Dialogizität, die eine plurale Interaktion zwischen Politik, Gesellschaft und Individuum bezeichnet.

Diese gegensätzlichen Positionen – Pluralismus und Vereinheitlichung – entdeckt er auch in der Literatur: Der Lyrik schreibt er eine Tendenz zur Monologisierung zu, während ihm zufolge im Roman differenzierende und dezentralisierende, dialogisch geprägte Mechanismen herrschen. Hinsichtlich der polyphonen Beschaffenheit des Romans unterscheidet Bachtin zwischen der Erzählerrede und der Figurenrede sowie zwischen der Gerichtetheit des Wortes auf den Gegenstand der Rede und der Gerichtetheit des Wortes auf das andere Wort (die fremde Rede). Die Dialogizität konkretisiert sich dabei besonders in der Figurenrede, da sich diese mit der Rede des Autors überlagern kann. Diese Zweistimmigkeit des Wortes dient nach Bachtin “[...] gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechende Person und die gebrochene des Autors. [...] Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander. Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert.”⁷⁹

Diese Auffassung Bachtins wird besonders wichtig bei der Untersuchung der Raumerschließung durch Figuren in den folgenden Kapiteln. Die komplexe Interaktion der Figuren mit dem Raum sowie ihre Reflexion über die Räume verlaufen in Bezug auf den zeitlichen Verlauf der Handlung nicht immer linear, sondern können sich auch im Widerspruch zu diesem Verlauf entwickeln. Gerade dieser Widerspruch ermöglicht die semantische Situation, die wiederum die (von Lotman definierte und von Bachtin übernommene) *Polyphonie des Raumes* ergibt.⁸⁰

2.2.4. Michel Foucaults Konzept der Heterotopie

Foucaults in *Des espaces autres*⁸¹ dargelegte Raumtheorie zeigt Parallelen zu den Theorieansätzen von Lotman (dargestellt in *Universe of the Mind*) und skizziert eine

⁷⁹ Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979. S. 213

⁸⁰ Dieser Begriff wurde von Lotman in Zusammenhang mit der achronalen Betrachtung benutzt, die sich durch ihre Synchronizität von der dynamischen, diachronen Ausrichtung des Raumes unterscheidet.

⁸¹ Foucault, Michel: Des espaces autres. In: Daniel Defert/Fraçois Ewald (Hg.): *Dits et écrits*. Paris, Bd. 4.

Raumgeschichte des Wissens.⁸² Es geht dabei um die Grenzen dessen, was zu einem Gegenstand des Wissens werden kann. Ähnlich wie Lotman und Bachtin ist für Foucault auch die Unterteilung des durch strukturelle Merkmale charakterisierten sozialen Raumes wichtig. Geschichtlich hat sich die Idee vom Raum seit Galilei so entwickelt, dass zuerst die Ausdehnung an die Stelle der Lokalisierung getreten ist und später hat sich dann die Lage anstelle der Ausdehnung etabliert.⁸³

„Unsere Zeit ließe sich [...] als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen, dass sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und punkte verbinden.“⁸⁴

Die Lage ließe sich durch interaktive Beziehungen zwischen naheliegenden Punkten oder Elementen bestimmen. Das Problem des Platzes wird noch konkreter bei der Betrachtung der Demographie und der interaktiven, soziokulturellen Elemente des menschlichen Lebens (Nachbarschaftsbeziehungen, Formen der Speicherung, der Zirkulation, des Auffindens und der Klassifikation der menschlichen Elemente). Es entsteht hiermit eine Vorstellung davon, wie der heutige Mensch in einer Zeit lebt, in der sich der Raum in der Form von Relationen als Lage darbietet.⁸⁵ Foucaults Hauptanliegen ist die Analysierung der *anderen Räume*. Seine Ausgangsidee ist die der Heterogenität des Raumes.

„Der Raum in dem wir leben und der uns anzieht, so dass wir aus uns selbst heraustreten, der Raum, in dem die eigentliche Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte stattfindet, dieser Raum, der uns zerfrisst und auswäscht, ist seinerseits heterogen.“⁸⁶

Dieser Raum charakterisiert sich durch eine Menge von Relationen, die es uns ermöglichen, die Orte zu definieren, die sich nicht aufeinander reduzieren lassen und einander nicht

⁸² „[...] unter dem Titel 'Des espaces autres' führt Michel Foucault skizzenhaft das aus, worauf bereits einige der Bemerkungen urij Lotmans in *Universe of the Mind* hindeuten, nämlich eine Raumgeschichte des Wissens.“ (Jörg Dünne, in: www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf dazu noch bei Lüdecke, Roger: Einleitung, Teil VI in: Raumtheorien. (Hrsg.v.) Dünne/Günzel. S. 459

(„Lotmans pragmasemiotisches Raummodell wurde in der jüngeren Forschungsgeschichte zum ästhetischen Raum auf vielfältige Weise aufgegriffen. Als vermittelbar mit dem Oppositionsprinzip der strukturalistischen Semantik hat sich hierbei insbesondere die Frage nach der ästhetischen Behandlung von Orten erwiesen, die sich nach Foucaults *Heterotopie*-Modell als Formen eines gesellschaftlich eingeschlossenen Ausgeschlossenen beschreiben lassen.“

⁸³ Siehe dazu mehr bei Foucault: Von anderen Räumen. In: Raumtheorien. S. 318

⁸⁴ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Raumtheorien. S. 317

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd. S. 319

überlagern. Foucault interessieren die äußeren Räume. Foucault spricht von Durchgangsorten, wie Straßen und Eisenbahnen, offenen Ruheplätzen und geschlossenen Räumen, und interessiert sich für Orte, „denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren.“⁸⁷ Diese Orte seien Utopien bzw. Heterotopien. Dabei sind Utopien Orte ohne realen Ort, die in einem analogen Verhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen und entweder das verwirklichte ideale Bild einer Gesellschaft darstellen oder ihr Gegenbild. So oder so bleiben Utopien immer irrealer Räume.⁸⁸ Heterotopien dagegen nennt Foucault die Manifestation der Utopien. Dabei handelt es sich um Utopien, in denen die realen Orte, die man in einer Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Als ein konkretes Beispiel für seine Idee einer Heterotopie erwähnt Foucault die Spiegel, als einen Ort ohne Ort, an dem Dinge dort gesehen werden, wo sie nicht sind, nämlich in einem virtuellen und irrealen Raum. Die Widerspiegelung erzeugt Bilder, die gar nicht sind. Das ist nach Foucault die Utopie des Spiegels.⁸⁹ Jedoch sind diese Bilder gleichzeitig auch heterotopisch, denn von außen betrachtet ergeben sich reale Bilder. „Durch den Spiegel entdeckte ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe. [...] Der Spiegel funktioniert als Heterotopie, weil er den Ort, an dem ich bin, während ich mich im Spiegel betrachte, absolut real in Verbindung mit dem gesamten umgebenden Raum und zugleich absolut irreal wiedergibt.“⁹⁰

Es gibt nach Foucault eine Methode, mit der Heterotopien systematisiert werden können. Er nennt sie Heterotopologie und hält sechs Möglichkeiten fest:

- a) Es gibt keine Kultur, in der keine Heterotopien vorkommen. Das ist eine Konstante aller menschlichen Gruppen. Heterotopien nehmen unterschiedliche Formen an, daher sind sie variabel, nicht universell. Es ist also die Heterogenität der Heterotopie, die sowohl die Stärke als auch die Schwäche des Konzepts ausmacht.⁹¹
- b) Die Art und Weise der Funktion einer Heterotopie ändert sich im Laufe der Zeit, wie z.B. der Friedhof, ist transformierbar.⁹²

⁸⁷ Ebd. S. 320

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd. S. 321

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd. S. 322

- c) Bei Heterotopien werden mehrere reale Räume, mehrere Orte, die nicht unbedingt miteinander verträglich sind, an einem Ort nebeneinander gestellt. Dieses Merkmal spielt auf die konkreten medialen Möglichkeiten des Kinos an. Dort werden mit Hilfe der Montage und anderen erzählerischen Möglichkeiten der Filmprojektion Überlagerungen von Räumen durch Erinnerung und Imagination hergestellt.⁹³
- d) Heterotopien sind mit Heterochronien verbunden, denn meist stehen sie in Verbindung mit zeitlichen Brüchen. Eine Heterotopie ist erst dann funktionsfähig, wenn die Menschen den absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben. Die absolute Heterotopie sei die, die völlig ohne Zeit auskomme; sie sei gekennzeichnet durch eine Schein-Ewigkeit.⁹⁴
- e) Voraussetzung für Heterotopien ist ein System von Öffnung und Abschließung, das sie isoliert hält und gleichzeitig den Zugang zu ihnen ermöglicht (z.B. Gefängnis).⁹⁵
- f) Heterotopien üben gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion aus, die entweder illusorisch oder kompensatorisch ist. Sie sind illusorisch, wenn sie die reale Welt als eine noch größere Illusion entlarven (z.B. Freudenhäuser), oder kompensatorisch, indem sie einen anderen Raum schaffen, der im Gegensatz zu unserem Raum eine vollkommene Ordnung aufweist (z.B. Kolonien).⁹⁶

Nach Foucault ist die Heterotopie also ein realer, lokalisierbarer und institutioneller Raum, der mit allen anderen Orten in antagonistischer Interaktion steht und sie dadurch repräsentiert, hinterfragt und ins Gegenteil verkehrt. Bei einer Heterotopie geht es um die Beschreibung von Brüchen, Grenzen, Krisen usw. des Denkens und der Raumordnung. Diese utopischen Ordnungskonstruktionen sind Weltmodelle, die auf bestimmten Raumerfahrungen und Raumerschließungen basieren und von der Literatur thematisiert, hinterfragt und durch die Projektion der Gegenmodelle literarisch entwickelt und realisiert werden können.

Heterotopien sind immer Teile anderer Räume und stellen gleichzeitig autonome Strukturen mit eigener Raumordnung dar. In dieser Hinsicht sind sie spezifische Kulturkontexte, die Weltmodelle darstellen, wie Theater, Bibliothek oder Garten. Solche Weltmodelle, die sich abgrenzen und typische Heterotopien darstellen, sind für Foucault auch das Museum, die Kolonien, die Freudenhäuser, der Friedhof, die Kaserne, oder ein Schiff.

⁹³ Ebd. S. 324

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd. S. 325

⁹⁶ Ebd. S. 326

Während die Utopie eine geschlossene Raumordnung darstellt, greift die Heterotopie Elemente des Realen oder/und Utopischen auf, synthetisiert sie und verursacht dabei Brüche, die für die Literatur wichtig sein können. Literaturräume sind Räume der Wahrscheinlichkeit, bei denen Brüche und Diskontinuitäten vorkommen. Die literarische Beschreibung von Räumen löst die Linearität der Geschichte ab und das Wechselspiel zwischen Kontinuität und Diskontinuität ermöglicht den Übergang der Erzählung in andere Räume. Gäbe es keinen Bruch und keine Diskontinuität, wäre dieser Übergang des Erzählfadens in andere Räume unmöglich. Es gäbe keinen Verlauf der Erzählung, denn „ein einsinniger Erzählfaden lässt sich durch die verschiedenen Räume nicht verlegen, zwischen ihnen sind Schwellen, die stets auch Übergänge in andere Formen des Denkens verlangen. [...] die neuen Räume sind keine Gegenentwürfe oder Verwerfungen der einfacheren Formen.“⁹⁷

⁹⁷ Simons, Oliver: Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. W. Fink Verlag, München 2007. S. 43

3. Positionen und Tendenzen der Ransmayr-Forschung

Die Forschungsliteratur zu Christoph Ransmayr ist umfangreich. Dies kann mit der enormen Popularität erklärt werden, die Ransmayr seit der Veröffentlichung des Romans *Die letzte Welt* im Jahr 1989 gewonnen und die ihn infolgedessen auch für den wissenschaftlichen Diskurs interessant gemacht hat. Christoph Ransmayrs Werdegang als Schriftsteller begann mit seiner journalistischen Tätigkeit für die Wiener Zeitschrift „Extrablatt“, bei der er bis 1982 tätig war. Er veröffentlichte dort eine Fülle von Artikeln, hauptsächlich Reportagen. Danach schrieb er für andere Zeitschriften wie „Transatlantik“, „Merian“, „Geo“ und „Stern“.

Schon in den damaligen Reportagen lassen sich Grundzüge der folgende Romane finden. Wie in *Die Erfindung der Welt* zu lesen ist, stellt die Reportage *Der letzte Mensch* eine Vorstufe zu *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* dar. Die Texte *Der antike Perdix* sowie *Das Begräbnis des Icarus* wiederum sind als frühe Entwürfe zum Roman *Die letzte Welt* zu erkennen. Genauso verhält es mit der Reportage *Nach dem Ebenbild der Welt*, die dem Roman *Morbus Kitahara* entspricht. Die journalistischen Arbeiten Ransmayrs zeichnen sich durch ihren hohen Grad an Literarizität aus, was einem Charakteristikum seiner Vorstellung von Literatur entspricht. Ransmayr unterscheidet kaum zwischen den Genres der Reportage und des Romans, vielmehr eint sie das narrative Moment: „Das Erzählen ist untrennbar und unteilbar.“⁹⁸

Trotz der abnehmenden Kritik an Politik und Gesellschaft und trotz des Rückzugs aus dem öffentlichen Leben (später wurde er zurückhaltender gegenüber der Öffentlichkeit) gilt, mit wenigen Ausnahmen, eine Kontinuität für das Werk Ransmayrs. Sein bahnbrechender Roman *Die letzte Welt* wurde schnell zu den am meisten besprochenen und interpretierten Büchern der letzten zwei Jahrzehnte. Erinnerung sei in folgendem an Befunde der literaturwissenschaftlichen Ransmayr-Forschung, die für die anschließenden Analysen signifikant sind. Das Buch wurde dabei auf verschiedene Weise rezipiert. Hervorzuheben bleibt allerdings die kritische Betonung seines Mythoskonzepts bzw. seine Aktualisierung des Mythos in der Literatur der Gegenwart. Doch auch in Bezug auf die intertextuellen Verweise, die Palimpseststruktur, die selbstreflexiven Elemente sowie das Thema des Todes des Subjekts wurde der Roman reichlich studiert. Zudem hat es zahlreiche dekonstruktive Lesarten des Romans gegeben.

⁹⁸ Ransmayr, Christoph: *Das Thema hat mich bedroht*. In: Falter, Heft 38., 1995. S.17

Hinsichtlich der Verwendung des Mythos hält Herwig Gottwald fest, dass der Mythos als Stoff, die Mythisierung als irrationales Alltagsphänomen und das mythische Denken als Struktur strikt voneinander zu trennen seien.⁹⁹ Bezüglich Ransmayrs Werk fokussiert er eine der Hauptkontroversen der Mythendiskussion: Während eine Seite der Forschung für ein Entwicklungsschema plädiert, das vom Mythos zum Logos führt, plädiert die andere Seite für die Kontinuität und mitunter auch für die zeitliche Gültigkeit des mythischen Denkens.

Bei seiner Beschäftigung mit dem Mythos in der Gegenwartsliteratur bedient sich Gottwald sowohl auf Bachtins Theorie des Chronotopos' als auch auf Hans Blumenbergs Kategorie der Bedeutsamkeit. Gottwalds Thesen fokussieren den Wandel des Phänomens der Plötzlichkeit in der Mythosbearbeitung der Literatur der Gegenwart. Er plädiert für den Mythos und verweist darauf, besonders am Beispiel von Ransmayrs *Die letzte Welt*, dass Literatur nicht immer ohne mythische Strukturen auskommen kann.

Nach Gottwalds Meinung vereinigt *Die letzte Welt* Merkmale verschiedener Gattungen. Anlehnend an Eco identifiziert er in *Die letzte Welt* Merkmale eines Kriminalromans. Dabei deutet Cotta als einen Detektiv bei der Spurensuche, der durch die Suche nach dem verschwundenen Dichter zugleich auch das verschwundene Hauptwerk zu finden versucht. Am Ende stellt sich der Untergang, als letzte Metamorphose dar. Für Gottwald ist *Die letzte Welt* auch ein Bildungsroman, denn Cotta begegnen ständig Figuren aus den Metamorphosen und er ist nie in der Lage, diese Geschehnisse einzuordnen und die mythische Welt Tomis von der Vernunft Roms zu unterscheiden, bis er selbst zu einem Teil der mythischen Welt zu werden beginnt.

„Der Bildungsweg Cottas führt also von der Welt der Vernunft und der Ordnung, verkörpert in Rom, in die Welt des Mythos, der *Metamorphosen*, mit welcher er zuletzt verschmilzt.“¹⁰⁰

Für Gottwald stellt die LW zudem einen Exilroman dar, denn der Bezug zu anderen Werken Ovids, etwa *Tristia* und *Epistula ex Ponto*, durch die Ovid zum Urbild des verbannten Poeten und zum Denkmal der Exildichtung wurde, ist allgegenwärtig. In *Die letzte Welt* ist die Flucht vor Staatsterror und Diktatur ein immer wiederkehrendes Motiv. Somit wird *Die letzte Welt* von Gottwald auch als politischer Roman gelesen, weil er von einem Kampf gegen Totalitarismus, die damit verbundenen Widerstände, das Exil sowie über die Rolle der Literatur in einem totalitären Regime erzählt. Es handele sich demnach um einen „Roman

⁹⁹ Gottwald, Herwig: *Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider*. Akademischer Verlag, Stuttgart 1996. S. 3

¹⁰⁰ Ebd.

über Entstehung und Rezeption der Literatur in bestimmten gesellschaftlichen und politischen Kontexten, ein Buch über ästhetisch-poetologische Konzepte, ein Werk mythologischer Diskurse, der Zivilisationskritik, ein utopischer, apokalyptischer und ein natur- und geschichtsphilosophische Konzeptionen poetisch darstellender Roman.“¹⁰¹

Trotz des Bezugs auf historisch datierbare Ereignisse in der Antike ist *Die letzte Welt* für Gottwald kein historischer Roman, der von dem römischen Dichter Publius Ovidius Naso erzählt. Von diesem habe Ransmayr nur wenig Biographisches übernommen. Die Tatsache, dass im Roman verschiedene, gegenwärtige technische Apparate sowie Stätten und Requisiten heutiger Tage vorkommen, verweise auf ein grundlegendes Ahistorizitätsprinzip. Aus diesem Grund habe die Figur Naso in der *Letzten Welt* mit dem Dichter Ovid nur wenig gemeinsam.

Bezüglich der Strategien der Integration des Mythos in *Die letzte Welt* hat Thorsten Wilhelmy ausführlich das Figurenensemble im Roman betrachtet. Für ihn ist die Vermischung von historischen Figuren mit modernen Requisiten eine Strategie des Autors, die historischen Settings zu annullieren. Somit sieht Wilhelmy den Text aus dem historischen Kontext herausgehoben. Wie die Zeitkomponente betrachtet er auch die Überlagerung der räumlichen Charakteristika. Zwischen Tomi, Trachila und Rom identifiziert er eine diffuse Identität, die nicht in der Antike auffindbar, sondern nur im Text und daher originell ist. Wilhelmy stellt zudem die Profanierung der mythischen Gestalten heraus, die depotenziert und als heruntergekommen dargestellt werden. Diese Figuren-Entstellung löst die mythischen Kontexte fast gänzlich auf, so dass die Figuren des Romans vollkommen weltlich erscheinen. Profanierung sei, so Wilhelmy, eine der Hauptstrategien Ransmayrs, indem ein Minimum an mythischer Identität der Figuren beibehalten wird. Somit sei der Zustand der Figuren sowohl funktional als auch als Interpretation des Mythos selbst zu verstehen. Es gibt keine Figur im Roman, die nicht erfunden wäre. In Ransmayrs Text verschmilzt die Differenz der Realitätsniveaus und alles wird zu Literatur. Trotz aller Verwandlungen ist die Wirklichkeit Tomis kein mythischer Raum. Der Vorgang der Verwandlung vollzieht sich in einem vollkommen ästhetischen Raum. Daher ist – nach Wilhelmy – jede Verwandlung ein Muster, das vom Autor instrumentalisiert wird. So wird eine unlösbare Dichotomie zwischen Mythos und Gestaltung geschaffen, wobei die Naturgesetze ihre Gültigkeit in diesem ästhetischen Raum verloren haben. Wilhelmy meint, dass für Ransmayr der Mythos substantiell überwunden ist. Als solcher stellt der Mythos ein Spielmaterial dar. In diesem Sinne werde deutlich, dass der Mythos nur auf sich selbst anspielt und permanent auf vorangegangene

¹⁰¹ Ebd. S. 4

Versionen verweist. Diesbezüglich habe Ransmayr aus dem Mythos zwar narrative Strukturen gewonnen (stofflich und phänomenologisch), aber letztendlich habe er sich auf eine ästhetisch-ästhetisierende Position zurückgezogen und eine Inszenierung des Mythischen vollzogen, indem er die Mythen als Literatur aktualisiert hat.

„Hier handelt es sich um eine Wiederkehr des Systemprogramms im Gewande der Postmoderne. [...] Die Eingliederung des Mythos in das eigene ästhetische Koordinatensystem unterläuft jeweils die Remythisierungsoption, die reflexhaft an die Kunst angeheftet wird, sobald sie das Uralte aufruft.“¹⁰²

Ein Charakteristikum der Gegenwartsliteratur ist ihre Neigung zur Darstellung von Endzeitvisionen, Katastrophen und Utopien. Diese Neigung lässt sich im Werk Ransmayrs gut nachvollziehen. Holger Mosebach hat diesem Komplex ausführlich untersucht.¹⁰³ Er identifiziert viele verschiedene Beispiele endzeitlicher Motive in Ransmayrs Werk, das aber nach seiner Meinung kein einheitliches Ganzes darstellt. Besonders das Motiv des Untergangs wird intensiv dargestellt und lässt sich kaum als einheitliches Korpus untersuchen. Literarisch habe der Autor seine Endzeitversionen in zwei Genres produziert: in Reportagen, wo das Fiktive naturgemäß wenig präsent sei, und in seinen fiktionalen Prosatexten, wobei besonders in den Romanen das Thema sehr ausgebreitet werde. Auf Grundlage der Prosatexte¹⁰⁴ untersucht Mosebach den Aufbau, den Gehalt und die Motive von Ransmayrs apokalyptischen Visionen. Dabei bedient er sich des Begriffs 'Endzeitvision', die mit Blick auf die Zukunft die Gegenwartsängste und Hoffnungen verbindet.

Mosebach diagnostiziert, dass die Gefahren und Katastrophen der Neuzeit (Umweltkatastrophen, ökologische Katastrophen, Kalter Krieg etc.) ein Krisenbewusstsein produziert haben, das besonders von der Angst vor einem Atomkrieg fundiert sei und Eingang in die Literatur gefunden habe. Folgt man Mosebach, ist es der Abwurf der Atombombe am Ende des Zweiten Weltkrieges und seine Reflexion in der Literatur, die die entscheidende Differenz des apokalyptischen Modells der Literatur der 1980er Jahre markiert. Diese Literatur, der auch Ransmayr angehört, sucht nicht nach Alternativen und entwirft kaum Vorschläge für die Überwindung des Apokalyptischen, sondern modifiziert eschatologisch

¹⁰² Wilhelmy, Thorsten: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*. Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 2004. S. 388

¹⁰³ Siehe Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. Meidenbauer Verlag, München 2003

¹⁰⁴ Mosebach untersucht vier Prosatexte Ransmayrs: *Strahlender Untergang, Die Schrecken des Eises und der Finsternis, Die letzte Welt, Morbus Kitahara*

zwangsläufig eine neue Ästhetik auf literarischer Ebene. Damit entstehe eine so genannte Normalität der Katastrophe und der Untergang werde zur Mode in literarischen Texten. Im Kontext der Literatur der 1980er Jahre, die von dieser Endzeitvisionenproduktion bestimmt sei, unterscheide sich Ransmayr durch seinen Verzicht auf Aktualität. Seine Endzeitvisionen, so stellt Mosebach fest, seien universell und seine fiktionalen Welten stünden in keinem unmittelbaren Bezug zu einer gegenwärtigen Krisensituation.

„Seine Untergänge leiten sich nicht von aktuellen Gefahren, z. B. eines Atomkrieges, her und wollen nicht als Fortsetzung einer unheilvollen Gegenwart in die Zukunft verstanden werden. Seine Endzeitvisionen stehen neben dem gegenwärtigen Geschehen, das sie begleiten und kommentieren, mal konkreter wie in der zynischen Auslöschung der Menschheit in *Strahlender Untergang*, mal abstrakter und artifizieller wie in *Die letzte Welt*.“¹⁰⁵

Dabei sind doch (auch wenn keine aktuellen Gefahren den Auslöser bilden), die Verweise auf gegenwärtige Probleme der Welt deutlich: Probleme der Ökologie, der Politik, Armut, usw.

Eine ausführliche Abhandlung über die literarischen Strategien der Entsubjektivierung hat Monika Fröhlich verfasst. Sie ist der Meinung, dass in Ransmayrs Literatur das Verschwinden des Subjekts als eine Strategie im Sinne der Postmoderne thematisiert werde. Diese lasse sich am besten durch das Verschwinden der Figuren realisieren, wodurch Leerstellen entstünden. Da diese Leerstellen sich als handlungsauslösend erwiesen, lenkten sie gleichzeitig auch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Umstände und Ursachen des Verschwindens. Dies jedoch erschwert die Erklärung der Identitätsfindung der Helden, die gänzlich zu scheitern drohe. Die Figuren in Ransmayrs Texten sind nach Fröhlich unfähig zu Selbstreflexion und Selbsterkenntnis.

„In Ransmayrs Texten beherrscht vielmehr die Natur die fiktionalen Subjekte, zerstört die Insignien der Kultur und bedroht das Leben der Figuren. In der Apotheose des Steinernen, die Ransmayr durch die Dominanz steinerner Naturelemente unterstreicht, kommt schließlich die Sehnsucht der literarischen Subjekte nach Erlösung von der Last der Subjektivität zum Ausdruck.“¹⁰⁶

Für Fröhlich sind Ransmayrs Romane Texte einer ambivalenten Literaturästhetik. Durch das Verschwinden finde eine Figur ihre endgültige Bestimmung und verursache damit oft einen Prozess der Rekonstruktion und Suche. Die Topographie sowie die Motive psychischer

¹⁰⁵ Mosebach: *Endzeitvisionen*. S. 253

¹⁰⁶ Fröhlich, Monika: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Ransmayrs Erzählwerk*. Ergon Verlag, Würzburg 2001. S. 173

Krankheiten und körperlicher Dissoziation stellen für Fröhlich eine Ähnlichkeit mit Texten anderer Schriftsteller der 1980er Jahre dar.

Sie bilden die zentralen Topoi der subjektivistischen Literatur der Gegenwart. Für Fröhlich weist das Erzählwerk Ransmayrs ein zentrales Merkmal postmoderner Texte nicht auf: Er schreibe nicht dezentriert, seine Texte seien keine heterogenen Textformen, für sie gälten nicht die Strategien des Rhizoms und des Labyrinths. Zwar verwende Ransmayr das Verfahren der Montage und Kombination oft, er nähere sich aber immer stärker einer konventionellen Erzählweise mit linearen Handlungsstrukturen. Für Ransmayr, so Fröhlich, bleibe das Verschwinden des Subjekts erzählbar.¹⁰⁷ Denn:

„Ransmayrs literarische Demontage des Subjekts ist umfassend. Im Motiv des verschwindenden Helden gestaltet Ransmayr die Kritik am Herrschaftsanspruch des Subjekts, dessen Streben nach Aufklärung und Glauben an die Vernunftfähigkeit in Frage gestellt wird. Die Auflösung dieser gesellschaftlichen Bedingungen des Subjekts wird insofern positiv bewertet, als sie sich als notwendige Voraussetzung für die Identitätsfindung der Figuren erweist. Die verschwundene Figur bildet eine Leerstelle auf der syntagmatischen Ebene des Textes.“¹⁰⁸

An der Zuordnung Ransmayrs zur Postmoderne zweifelt Markus Oliver Spitz. Für ihn sind Aufbau und Erzählweise bei Ransmayr der klassischen Moderne zuzuordnen. Die Sinnkonstruktion durch textimmanente Steuerungsmechanismen sowie die Topik und das Bestreben der Texte seien ausgesprochen modern.

In Anlehnung an die literaturtheoretischen Arbeiten von Wolfgang Iser und Jurij Lotmann zur Widerspiegelung der Wirklichkeit in Literatur betrachtet Spitz die Wirklichkeitsdarstellung in der Literatur unter dem Aspekt, dass der Leser die erzählte Wirklichkeit für wahr hält. In seiner Betrachtung von Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara* identifiziert Spitz Analogien zwischen den historischen Geschehnissen und dem fiktionalen Text und meint, dass man dennoch das Historisch-Dokumentarische nicht mit dem Fiktiven kongruent setzen könne, denn

¹⁰⁷ Ebd. S. 174

¹⁰⁸ Ebd. S. 173

„[...] dadurch vermeidet der Roman geschickt ein Historisieren und bleibt offen für eine Applikation eben nicht nur auf den deutschen respektive österreichischen Kontext, sondern darüber hinaus.“¹⁰⁹

Spitz stellt Ransmayrs Erzählweise in den Kontext der Moderne und stellt insbesondere die Montage als Erzähltechnik heraus. Nach Spitz Meinung ist *Morbus Kitahara* eine Parabel und eine Allegorie, die als Gegenwelt zur Historie eine Fülle politisch-ethischer Funktionen erfüllt. Die Topographie in *Morbus Kitahara* ähnelt einem geographischen Raum, der dem oberdeutschen und oberösterreichischen der 1960er Jahre entspricht. Jedoch funktioniert eine solche Lokalisierung nicht einwandfrei. Die Topographie in *Morbus Kitahara* sei im Sinne einer ‚Erfindung der Wirklichkeit‘ aufgebaut und mache es möglich, den Roman dem Genre des ‚Anti-Heimatromans‘ zuzuordnen.

Spitz wählt einen hermeneutisch-rezeptionsorientierten Ansatz, um die Romane Ransmayrs zu analysieren. Er fasst seine Beobachtungen zu einigen Werken Ransmayrs (fiktionalen wie journalistischen) zusammen und wirft insofern einen Blick auf das Gesamtwerk. Ein besonderes Kennzeichen von *Morbus Kitahara* ist für ihn die Thematisierung der Erinnerungskultur. Dies könne, so Spitz, aus der Biographie Ransmayrs hergeleitet werden. Die Darstellung des Textes, der zufolge die Vergangenheit noch nicht vergangen ist, verleihe dem Roman einen pessimistischen Grundton gegenüber der menschlichen Vernunft, die häufig wie Hybris erscheint.¹¹⁰

Renate Cieslak hat die Dichotomie von Mythos und Geschichte in Ransmayrs Romanwerk untersucht.¹¹¹ Sie rückt die Frage nach dem Umgang des Autors mit den historischen Quellen sowie das Verhältnis des Textes zum Wissen der Historiographie in den Fokus. Nach ihrer Meinung ist damit die Frage nach dem Verhältnis von literarischer Fiktion und historischen Fakten eng verbunden, das sowohl den Raum als auch die Ereignisse und Figuren mit einbindet, wobei es bei den Figuren wichtig sei, ob sie historische Vorbilder haben und welche Funktion sie bei der Vermittlung des Geschichtlichen erfüllen. *Morbus Kitahara* sei allerdings kein historischer Roman, weil ein historischer Roman die Verlebendigung der Geschichte beabsichtige. Dabei sei der historische Roman gezwungen, an bestimmten Topographien, Figuren und Geschehnissen festzuhalten. Nach Cieslak sei der Zeitbezug bei Ransmayr zwar von größter Bedeutung, da sich auf diese Weise die charakteristische Erzählhaltung

¹⁰⁹ Spitz, Markus Oliver: *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 2004. S. 162

¹¹⁰ Ebd. S. 165

¹¹¹ Cieslak, Renate: *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2007.

Ransmayrs identifizieren lasse: vergangenheitsorientiert, linear-chronologisch oder anachronistisch. Zu diesem Zweck stellt sie zwei Tendenzen des neuen deutschen historischen Romans heraus: Erstens gibt es dem zufolge Werke, die die Geschichte kontrafaktisch darstellen. Dabei handele es sich um eine Art Neuschreibung der Vergangenheit, bei der nicht das geschildert wird, was geschehen ist, sondern das, was hätte geschehen können.

Prägend ist zweitens der Umgang mit dem Nationalsozialismus und der Debatte über die Schuldfrage. In der Gruppe der Romane, die alternative Geschichtsverläufe schildern, listet Cieslak auch Ransmayrs *Morbus Kitahara* auf. In diesem Roman beziehe sich Ransmayr bei der Gestaltung des Kontrafaktischen nicht auf die historische Faktizität, sondern auf bestimmte Zukunftsentwürfe der Vergangenheit. Somit gehöre *Morbus Kitahara* einer Sorte von Texten an, die in der Forschungsliteratur als *alternative history* oder auch *Uchronie* bezeichnet werden. Der gemeinsame Nenner sei die Erfindung einer alternativen Vergangenheit, und zwar mit der Uchronie als Darstellungsmuster, deren Charakteristikum die Perspektivumkehrung dessen sei, was sich darin manifestiert. Bei dieser Perspektivenumkehrung werde die Wirklichkeit unreal, während der kontrafaktische Geschichtsentwurf durchaus realistische Züge annehme.

Ähnlich hat sich auch Andrea Kunne bezüglich der ‚Neu-Erfindung‘ der Geschichte in Ransmayrs *Morbus Kitahara* geäußert. Die Diskrepanz zwischen Historiographie und Wirklichkeit werde absichtlich genutzt, um ein Nachdenken über die eigene Vergangenheit zu provozieren. Den Eingriff Ransmayrs in die historische Faktenlage deutet Kunne auf zweierlei Weise: zum einen als radikale Abwendung von der historischen Wirklichkeit und zum anderen als ebenso radikale Zuwendung zum postmodernen Phänomen der ‚ungeschehenen Geschichte‘, die nun als fiktionaler Text funktioniert.¹¹² Ransmayrs Romanwerk ist mit der Kategorie der Utopie untrennbar verbunden, nicht zuletzt, weil es fast immer das Gegenteil, nämlich die Katastrophe repräsentiert. Die utopische Intention, eine Selbstverständlichkeit der Nachkriegsliteratur, ist vage noch in *Die letzte Welt* enthalten. Der von Ovid verfasste Mythos wird in Verbindung mit der pythagoreischen Philosophie der permanenten Wandlung auf die Höhe eines theoretischen und ‚vernünftigen‘ Bewusstseins gehoben und in *Die letzte Welt* als Phantasie zur Auslöschung des Menschen eingesetzt. Somit

¹¹² Kunne, Andrea: Heimat und Holocaust. *Aspekte österreichischer Identität aus postmoderner Sicht. Christoph Ransmayrs Roman Morbus Kitahara*. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Hrg. v. Henk Harbers, Band 49. Rodopi Verlag, Amsterdam 2000. S. 325

werde der Untergang des Menschen als Erlösung dargestellt. Epple¹¹³ unterstreicht die spielerisch-postmodernen Akzente eines Untergangs mit dem utopisch-ästhetischen Prinzip der Vergänglichkeit, wo nichts für immer Bestand hat, weder Rom noch Trachila.

Auch Joanna Jablkowska¹¹⁴ hat Ansätze des Utopischen in Ransmayrs Roman untersucht. Sie glaubt in der Fülle der Zitate aus Ovids *Metamorphosen*, die in die Handlung in *Die letzte Welt* eingebaut werden, die Struktur verschiedener Untergattungen der literarischen Utopie identifizieren zu können.

„Die utopische Dimension des Romans von Ransmayr scheint sehr vielschichtig zu sein. Dank der Ovidschen Zitat-Folie wird eine Mythenwelt heraufbeschworen, die unverkennbar als 'Naturzustand' der Welt die erste – rückwärtsgewandte – utopische Ebene bildet“¹¹⁵

Gleichzeitig sind der permanente Zerfall, die Katastrophe und der Untergang Charakteristika des Nicht-Ortes. Damit wird die Struktur des Romans, nach Jablkowska, zu einem Mosaik aus utopischen, antiutopischen und apokalyptischen Elementen, die einander durchdringen und sich ergänzen.

Zuletzt erschien das Buch von Insa Wielke, *Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*. Ransmayr erzählt in einem langen Gespräch von den Geheimnissen, Wegen und Möglichkeiten seines Schreibens. Dazu werden auch seine drei Übersetzer ins Gespräch gebracht, sowie zwei Literaturwissenschaftler. Die Herausgeberin Insa Wilke hat hier ein Spiegel der Literarentstehung bei Ransmayr, sowie der Relationen der Literatur mit der Übersetzung. Das lange Gespräch über Literatur mit dem Autor und seinen Übersetzer eröffnet einen Zugang in die Werkstatt des Autors, sowie in seine poetologische Philosophie. Ein Leitmotiv dieses Gesprächs ist die Metamorphose des Seins und das Verschwinden des Menschen. Jeder Versuch die Ewigkeit zu erzwingen ist dem Autor ein lächerliches Unternehmen: ein endgültiges Ende kommt sowieso und das sollte uns bewusst werden. Die Vergänglichkeit ist, nach Ransmayr, eine allgegenwärtige Tatsache, die von Menschen akzeptiert werden muss.

„[das] Abschiednehmen, schon gar das allerletzte, schwerfällt, oft sehr schwer, und das Bleiben dagegen wie der Himmel erscheint [...] In den Zeiträumen, in denen wir leben, gilt dem ‚Bleiben‘ trotzdem die größte Sehnsucht. Ich möchte mich über diese Sehnsucht gewiß

¹¹³ Epple, Thomas: *Phantasie contra Realität – eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*. In: Literatur für Leser, Heft 1., 1990. S. 29-43

¹¹⁴ Jablkowska, Joanna: *Das ästhetische Spiel mit der Utopie*. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 41., Hrg. v. Rolf Jucker. Rodopi Verlag, Amsterdam – Atlanta 1997. S. 159-177

¹¹⁵ Ebd. S. 174

nicht erheben, denn natürlich will man alles, was man liebt und woran man hängt, möglichst lange behalten und sagt dann leichthin ‚für immer‘ und weiß doch, daß die Ewigkeit für unsere Art von Dasein eine unerfüllbare Hoffnung ist.“¹¹⁶

Das Gespräch außer über Literatur, reflektiert auch über Gesellschaft, Anthropologie, Politik, Geschichte. Ransmayr betont immer wieder, dass die letzte Bestimmung des Menschen die Vergänglichkeit ist und dass, das Drama der Menschheit – so grausam es sein mag, vor der Naturgeschichte seine Bedeutung verliert.¹¹⁷ Im Vergleich zu Natur und Naturgeschichte ist der Mensch winzig, klein.

¹¹⁶ Wilke: Bericht am Feuer. S. 22

¹¹⁷ Ebd. S. 95

4. Raumerschließung durch Rekonstruktion einer Nordpolreise

4.1. Aufbau und Inhalt des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

Die Schrecken des Eises und der Finsternis ist der erste Roman Ransmayrs. Er erzählt die historischen Ereignisse einer österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition in den Jahren 1872-1874. Der Autor berichtet über zwei Nordpolreisen, eine davon – die vom 19. Jahrhundert – ist faktisch und dokumentiert. Die k.u.k. Nordpolexpedition (1872-1874) der *Admiral Tegetthoff* wurde unter der Leitung von Schiffslieutenant Carl Weyprecht, Expeditionskommandant zu Wasser und Eis, und Oberlieutenant Julius Payer, Expeditionskommandant zu Lande und Kartograph des Kaisers, unternommen. Das Ziel der Expedition war die Entdeckung und Erforschung bis dahin unbekannter Gebiete im Nordpol.

Die Geschichte wird anhand einer authentischen Dokumentation der Erlebnisse der Expeditionsteilnehmer rekonstruiert. Aufzeichnungen der Matrosen und Expeditionsleiter werden wortgetreu wenngleich nur Auszugsweise in den literarischen Text übernommen und verleihen dem Roman seinen dokumentarischen, geschichtlich verankerten Inhalt. Der Autor kombiniert diesen dokumentarischen Duktus der Berichterstattung mit der fiktiven Geschichte des Abenteurers Mazzini. Das Phantastische und das Faktische, die Geschichte und die Gegenwart, Fiktion und Wirklichkeit durchdringen einander, während Zeit, Raum und Handlungen verschmelzen.

Die Erzählsituation hat verschiedene Ebenen und verknüpft sie auf vielfältige Weise miteinander. Es sind drei Erzählebenen: neben der dokumentarischen Ebene, die durch Zitate aus dem Nachlass der Expedition realisiert wird, gibt es die Erzählebene ums Josef Mazzini, die stark mit den historischen Ereignissen der *Tegetthoff* verknüpft ist. Mazzini fährt ins Nordpolreis, um die Reise der *Tegetthoff* zu rekonstruieren. So übernimmt er, wie sich der Ich-Erzähler ausdrückt, eine Stellvertreterfunktion: „Wohin wir selbst nicht kommen, schicken wir unsere Stellvertreter [...]“¹¹⁸ Eine dritte Erzählebene wird durch die Ereignisse um die Rekonstruktion von Mazzinis Tun gebildet. Der Ich-Erzähler, der über Mazzinis Sammlung von Aufzeichnungen der Weyprecht-Payer-Expedition verfügt, berichtet aus seiner Perspektive über die Ereignisse der beiden Ebenen. Die drei Ebenen des Textes werden miteinander verwoben und montiert, wodurch die daraus entstandene Erzählung eine komplexe Struktur bekommt und je nach Ebene anders sprachlich konstruiert wird.

¹¹⁸ SEF, S. 21

4.1.1 Die *Tegetthoff*-Expedition. Die Vorgänger.

Die Reise beginnt in Bremerhaven, wo sich die Besatzung auf der *Admiral Tegetthoff* einschiffte. Die Expedition wird vom Grafen Wilczek finanziell unterstützt. Ziel der Expeditionsreise ist die Erkundung der Nordostpassage des Nordpols, die Suche nach unentdeckten Ländern. Das Schiff nimmt Kurs entlang der norwegischen Küste auf die Barentssee und fährt neben der Novaja Semlja weiter nach Norden. Die Konfrontation der Matrosen mit den unbekanntem Landschaften und dem Klima beginnt in diesem Reiseabschnitt und wird, je weiter das Schiff nach Norden fährt, immer intensiver. In den Aufzeichnungen von Julius Payer, Kommandant zu Lande, wird dargestellt, wie befremdlich die bereisten Gegenden auf die Reisenden wirken:

„Für die Dauer von Secunden erhebt sich das immerwiederkehrende Rauschen der auslaufenden Dünung als Brandung unter den ausgehöhlten Schollen; von den überragenden Rändern der Flarden (Große Eisschollen) fällt das Sickwasser in flüsternder Monotonie herab, oder es huscht eine kleine der Stütze beraubte Schneegruppe nieder ins Meer, um zischend wie eine Flamme darin zu erlöschen. Unausgesetzt herrscht ein Knistern und Knacken, welches durch das Zerspringen der Eistheilchen hervorgebracht wird. Prächtige Cascaden Schmelzwassers brausen gedämpften Glanzes in Schleiern herab von den Eisbergen, die sich selbstvernichtend und donnernd spalten in glühenden Sonnenstrom... Dann herrscht der Tag wieder und sein grelles Licht, vor dem alle Farbengluth und Traumhaftigkeit in Nichts zerrinnt.“¹¹⁹

Schon nach einigen Monaten ist das Schiff in den Eismassen festgefroren. Von einem Punkt der genau bestimmt wird (76° 22' nördlicher Breite und 62° 3' östlicher Länge) geht es nicht weiter, weil das Schiff vom Treibeis umschlossen ist. Es folgen zwei Winter, die die Mannschaft im Eis verbringt. Während diese Zeit stößt die Mannschaft wirklich auf unentdecktes Land jenseits des 79° nördlicher Breite. Man entdeckt einen bis dahin unbekanntem Archipel im Polarmeer aus „etwa sechzig Inseln bestehendes Urgestein, fast zur Gänze unter einer mächtigen Gletscherdecke begraben, Basaltgebirge, neunzehntausend Quadratkilometer Leblosigkeit.“¹²⁰ Die Expeditionsleiter taufen das Land nach ihrem Kaiser „Kaiser Franz-Josefs-Land“, und kartographieren es unter der Leitung von Payer.

Die Zeit, die sie (vom Treibeis eingeschlossen) im Nordpolarmeer verbringen müssen, ist durch eine extreme physische und psychische Lage charakterisiert. Der Kampf gegen das Eis

¹¹⁹ SEF, S. 79

¹²⁰ Ebd. S. 22

ist ein Kampf ums Überleben, den einige Matrosen nicht überleben. Auf der einen Seite werden sie vom unendlichen und drohenden Eis, auf der anderen Seite von der Monotonie und der Enge bedroht, in der sie zu leben gezwungen sind.

„Jetzt haben sie Muße; Muße von Gefangenen. Sie können nichts mehr zu ihrer Befreiung tun. Mit der gleichen Besessenheit, mit der sie gegen die Eisbarrieren gekämpft haben, kämpfen sie nun gegen die Monotonie. Gegen die Zeit.“¹²¹

Um sich die eintönige Zeit zu vertreiben, beginnen sie, sich mit dem Nähen von Überröcken und Proviantensäcken aus Segeltüchern zu beschäftigen. Danach besohlen sie ihre Schuhe, spannen einige Male ein Zelt Dach über das Deck und machen das Schiff winterfest. In Hinblick auf die endlose Leere um sie herum erweisen sich diese Arbeiten jedoch als ungenügende und rasch getane Beschäftigungen. Daher entschließen sie sich zu größeren Unternehmungen:

„Die Matrosen errichten um die Tegethoff Bauten aus Eis, nur eine Latrine zuerst, dann Mauern, Häuser, Türme! Und mit einer geradezu wütenden Anstrengung schließlich Kastelle und Paläste. Sie zersägen Eistafeln und mauern aus schimmernden Ziegeln Torbögen und Spitzbogenfenster, durch die hindurch die Zeit verfliegen soll.“¹²²

Viele der Bauwerke und Städte, die sie aus Eis bauen, zerfallen und stürzen immer wieder ein. Ähnlich der Arbeit des Sisyphos werden diese trotzdem wieder von vorne und noch größer und schöner aufgebaut. Die physische Beschäftigung als Mittel gegen die psychische Einöde erweist sich als höchst effektiv:

„In tagelanger, mühseliger Arbeit ziehen sie Straßen und Bahnen durch Preßeiswälle, glätten das steinharte Meer, gießen Wasser auf, schnallen sich Kufen an ihre Filzstiefel und laufen Schlittschuh.“¹²³

Sie versuchen sich gegen die drohende Lähmung zu wehren und entschließen sich, in kleinen Expeditionstrupps die Gegend zu erkunden.

„Sie wehren sich. Sie schlagen um sich. Mit Beilen und Hauen hacken sie auf die Scholle ein, versuchen mit langen Sägen Kanäle ins Eis zu schneiden, bohren Löcher, die sie mit Schwarzpulver füllen, in dieses verfluchte, erstarrte Meer [...]“¹²⁴

¹²¹ Ebd. S. 102

¹²² Ebd. S. 102

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd. S. 99

Jedoch erweist sich der Kampf gegen das Eis meist als vergeblich und erschöpft sie seelisch und physisch. Die Erscheinungsform der Tortur der weißen Wüste, während der Zeit in die Arktis, ist die Kälte und das Eis. Sie begleitet die Expedition immer und überall. Ohne Ausnahme werden alle Expeditionsmitglieder von der Kälte angegriffen. Selbst während des Sommers zeigt das Thermometer unter 0 Grad. Diese permanente Kälte greift die Substanz der Matrosen an und manifestiert sich in einer erstarrten Natur, in der alles eisig und steinig wird. Das Eis wird zum unheimlichen Kontrahenten des Menschen.

„Zwei Jahre, in denen mehr als acht Monate die Sonne nicht aufgeht; die Verlassenheit und die Angst; eine Kälte, in der wärmende Woldecken an armdick vereisten Kajütenwänden festfrieren; die Atemnot der Lungenkrankheit; Erfrierungen an allen Gliedmaßen, deren tödliche Folgen Schifffarzt Kepes nur durch die Qual einer Amputation abwenden kann; skorbutische Wucherungen des Zahnfleisches, die sie sich gegenseitig mit Scheren abschneiden und die zurückbleibenden Wunden mit Salzsäure verätzen; Wahnvorstellungen schließlich und Verzweiflung.“¹²⁵

Die Ziele, die sie sich gesetzt hatten, werden (im wahrsten Sinne des Wortes) auf Eis gelegt und sie müssen darauf (zumindest für einige Monate) verzichten. Das Einzige, was sie tun können, ist sich für die Polarzeit vorzubereiten und zu gedulden, denn „die Zeit beginnt langsamer zu werden.“¹²⁶ In den Aufzeichnungen Payers ist von der Geduld die Rede, die auf solchen Reisen unverzichtbar sei:

*„Ein mühevoller Weg ist die Reise in die innere Polarwelt. Alle geistigen und körperlichen Kräfte muß der Wanderer, der ihn betritt, aufbieten, um dem Geheimnisse, in das er dringen will, eine dürftige Kunde abzubringen. Mit unsäglicher Geduld muß er sich wappnen gegen Täuschung und Mißgeschick, sein Ziel selbst noch verfolgen, wenn er ein Spiel des Zufalls geworden ist.“*¹²⁷

Payer und die Besatzung beginnen die Eiswüste zu erforschen. Für sie ist alles neu und besonders das Polarlicht macht sie neugierig: *„Vor Allem ist es das Nordlicht, welches den Neuling in jenen Gegenden mit Staunen erfüllt – jenes ungelöste Räthsel, welches die Natur mit feurigen Lettern an den arktischen Sternenhimmel geschrieben hat.“*¹²⁸ Jedoch hält diese Stimmung der Neugier nicht lange und die Eiswüste wird bald unerträglich, da das Warten auf die Sonne schier endlos den Alltag der Expedition bestimmt. In dieser Atmosphäre der Einöde

¹²⁵ SEF, S. 84

¹²⁶ Ebd. S. 76

¹²⁷ Ebd. S. 61

¹²⁸ Ebd. S. 101

beginnen die beiden Kommandanten, sich gegenseitig zu widersprechen und einander fremd zu werden. Auf der einen Seite steht Payer, der der verlorenen Zeit nachtrauert und neue Länder und unerforschte Gegenden mit dem Hundeschlitten bereisen, kosmographische Neuigkeiten sammeln und, vor allem, umjubelt zurückkehren will. Für Payer ist die Vorstellung ohne einen Erfolg, d.h. ohne ein neues Land entdeckt zu haben, heimzukehren, schlimmer als der Tod. Auf der anderen Seite steht Weyprecht, für den das Meer, durch das sie treiben, neu und unerforscht genug ist. Er sammelt Erkenntnisse für die Wissenschaft und nicht wie er betont, wegen des nationalen Ehrgeizes,

„[...] der neuerdings auch den Nordpol um jeden Preis erobern wolle; selbst der Nordpol habe doch für die Wissenschaft keinen größeren Wert als jeder beliebige Punkt im hohen Norden auch: die internationale Hetzjagd nach Entdeckerruhm und nördlichen Breitenrekorden sei ihm zuwider, und er kehre lieber mit gesicherten Ergebnissen und einer vollzähligen Mannschaft zurück als mit der ungefähren Skizze eines Gletscherlandes. Neue Länder – gut. Aber nicht für den bloßen Ruhm und nicht um jeden Preis.“¹²⁹

Der Ehrgeiz Payers lässt sich nicht leicht befriedigen. Er sehnt sich nach Ruhm und Anerkennung. Erst dann, wenn er der Welt von Niegesehenem, Niebetrachtenem, Niebefahrenem, ja von eines *terra nuova* berichten wird, kann er zufriedengestellt werden.

*„Es kann nur wenig Spannendes geben, als das Entdecken neuer Länder. Unermüdlich erregt das Sichtbare das Combinationsvermögen über die Configuration, und die Phantasie ist rastlos beschäftigt, die Lücken des Unsichtbaren zu ergänzen. So oft auch der nächste Schritt die Irrtümer zerstört, ist sie dennoch sofort bereit, sie wieder zu erneuern... nur dann vermindert sich dieser Reiz, wenn man Tagereisen weit über Schneewüsten zu wandern hat, deren Ufer in solcher Entfernung liegen, daß sie sich nicht hinreichend rasch verändern und dem Errathen des Kommenden keinen Spielraum lassen.“*¹³⁰

Seine Denk- und Handlungsweise entspricht einer nationalistischen Mentalität (charakteristisch für das 19. Jahrhundert), während Weyprecht mit neuen Erkenntnissen über den Nordpol der Menschheit dienen will. Er ist der Natur zugewandt und seine Betrachtungen legen Zeugnis von der Bewunderung ab, die er empfindet:

„Wer die Natur wahrhaft bewundern will, der beobachtet sie in ihren Extremen. In den Tropen, in ihrer vollsten Pracht und Ueppigkeit, im strotzenden Sonntagskleide, über dessen Betrachtung man nur allzu leicht geneigt wird, den Kern zu übersehen – an den Polen in ihrer

¹²⁹ Ebd. S. 104

¹³⁰ Ebd. S. 208

*Nacktheit, die aber umso klarer und deutlicher den großartigen innern Bau hervorträten läßt.*¹³¹

Es ist kein Wunder, dass Weyprecht bei den Matrosen so beliebt ist und sie in ihm immer einen sympathischen Gesprächspartner finden. Er ermuntert und unterstützt sie, besonders in Situationen des Zweifels an der Heimkehr, wobei er ihnen Hoffnung spendet. Während des ersten Polarsommers geht diese Hoffnung jedoch nicht in Erfüllung. Die Seeleute schaffen es nicht, sich vom Eis zu befreien und weiter zu reisen und werden gezwungen, noch einen Winter im Eis zu überstehen. Der zweite Polarwinter scheint ihnen nicht mehr so feindlich gesinnt zu sein wie der erste. Auch die Beziehung zu der Eiswüste ist nicht mehr so angespannt wie am Anfang. Das neu entdeckte Land spendet Trost und Sicherheit: „[...] im Schutz ihres Landes, sind die Eispressungen weniger gewaltsam, ist die Leere weniger groß, und sie haben ja Hoffnung, im nächsten Frühjahr das Land zu erforschen und dann endlich heimzukehren.“¹³² Der zweite Polarwinter zerstört aber fast die physische und psychische Existenzgrundlage der Mannschaft. Die Männer leiden an vielen Krankheiten; bald stirbt der Maschinist Otto Krisch, während der Jäger Alexander Klotz psychisch erkrankt und sich infolgedessen aufmacht, zu Fuß in Richtung Süden zu gehen. Er wird immer stiller und hoffnungsloser. Seine Sehnsucht nach der Heimat ist zu groß.

Während der langen Wartezeit werden drei Landesexpeditionen durchgeführt. Schließlich muss der Rückweg zu Fuß angetreten werden, da das Überleben der Mannschaft anders nicht möglich erscheint; Ein dritter Winter wäre nicht zu überleben. So wagt die Mannschaft das Unmögliche und entscheidet sich, zu Fuß nach Süden zu marschieren. Nach Monaten mühsamen Wanderns durch die Eiswüste erscheint endlich das Meer vor ihnen. Die russischen Tarnjäger (Erkundungsmannschaften der russischen Armee), die man dort trifft, bringen sie nach Norwegen. In Österreich werden sie als Helden gefeiert, jedoch dauert es nicht lange bis sie, mangels genügender Aufzeichnungen, die ihre Leistungen dokumentieren, in der öffentlichen Diskussion in Verruf geraten. Anschließend erkrankt Weyprecht schwer und stirbt einige Jahre später, während Payer zum Maler wird und auf dieser Art und Weise seine extremen Erlebnisse aus dem Eis reproduziert. In seinem Gemälde *Nie zurück* verherrlicht er Weyprecht, indem er ihn als Verkörperung der Hoffnung darstellt. Er führt auf diesem Bild die Expedition zu Fuß nach Süden und trägt somit zur Rettung der Mannschaft entscheidend bei. Auch wird er als Hoffnungssymbol aller künftigen Entdeckungsreisen dargestellt.

¹³¹ Ebd. S. 103

¹³² Ebd.

4.2. Das letzte Abenteuer Mazzinis. Der Nachfahre.

Die zweite Geschichte des Romans, die eine weitere Handlungsebene konstruiert, handelt von Josef Mazzini. Seine Vorliebe für Reisen wurde durch die Erzählungen seiner Mutter geweckt. Er ist der Nachfahre eines ebenso berühmten Matrosen aus der Mannschaft von Weyprecht und Payer. Antonio Scarpa, ein Verwandter der Familie der Mutter, war eines der Besatzungsmitglieder der *Tegetthoff*. Vom ungeheuren Ausmaß des Eismeerer bekommt Josef Mazzini schon in seiner Kindheit zu hören. Das Bild der Arktis, das aus den Geschichten der Mutter entstanden ist, vermittelt ihm die Vorstellung einer ungeheuerlichen und beängstigenden Leere. Das Bild ist so mächtig, dass es Mazzini schon als Kind verinnerlicht hat und es sein ganzes Leben prägt.

„Es war das Unglück, von dem Josef Mazzini im Tapeziererhaus zu hören bekam. Und auch wenn damals der Absturz der *Italia* schon weit zurücklag, die Toten schon lange tot, die überlebenden Helden beinahe vergessen waren und der Zweite Weltkrieg inzwischen alle Abenteuer in der Arktis und sonstwo als lächerliche Hasardspiele weggewischt hatte – so war es doch das erste Unglück, das Mazzini in seinem Leben und ihn schlimm träumen ließ. Denn in den Erzählungen vom Untergang der *Italia*-Expedition begann Mazzini zum ersten Mal zu begreifen, dass es so etwas tatsächlich gab: tot sein. Und das erschreckte ihn. Was war das für ein Meer, auf dem sich Helden in Lumpengestalten, Kapitäne in Menschenfresser und Luftschiffe in eisige Fetzen verwandelten?“¹³³

Kindheit und Jugend von Mazzini sind schwer von den Streitigkeiten der Eltern geplagt. In diesem Zustand lernt er, vor der Realität zu fliehen und wird ein schwieriges Kind.¹³⁴ In Wien liest er die Tagebücher und weitere Aufzeichnungen der Weyprecht-Payer-Expeditionsmitglieder, die ihm später die entscheidende Inspiration für eine Reise in das Packeis liefern. Mehr als hundert Jahre nach der *Tegetthoff*-Expedition, im Jahr 1981, entscheidet sich Mazzini (inzwischen 32 Jahre alt und LKW-Fahrer), sich auf die Spur der glorreichen Expedition zu begeben. Er begleitet die Fahrt eines norwegischen Forschungsschiffs ins Nordpoleis. Sein Ziel ist das Franz-Josef-Land, das von der Weyprecht-

¹³³ Ebd. S. 18. Zu den Geschichten seiner Mutter Lucia, die den jungen Mazzini besonders beeindruckt haben, gehört auch die Geschichte über die Expedition des Schiffes *Italia* und den General Umberto Nobile, der im Mai 1926 gemeinsam mit Roald Amundsen den Südpol erobert hat. Die Mutter habe als zweijähriges Mädchen die Verabschiedung Nobiles bei seiner zweiten Südpolreise erlebt. Nobiles Luftschiff hieß *Italia*. Von dieser Reise, die in einer Katastrophe geendet habe, kehrt Nobile als Schiffsbrüchiger zurück. Das war *das* Unglück, von dem Mazzini immer wieder von seiner Mutter zu hören bekam. Die Erzählung von dem Untergang der *Italia*-Expedition ist die erste Konfrontation Mazzinis mit der Vorstellung, dass man auf solchen Reisen sterben kann.

¹³⁴ Ebd. S. 16

Payer-Expedition entdeckt wurde. Jedoch das Packeis ist so massiv, dass es dem Schiff nicht möglich ist, dorthin zu gelangen. So wird Mazzini wegen der schlechten Eisbedingungen zur Rückkehr ins spitzbergische Longyearbyen gezwungen, wo er das Hundeschlittenfahren lernt und plant, eines Tages auf diese Art und Weise in die Eiswüste zu fahren.

Für den Ich-Erzähler ist Mazzini stellvertretend der Spurensucher, der Berichterstatter. Mazzini weist die Charakteristika eines modernen Abenteurers auf, der reist, um seine Wirklichkeit neu zu erfinden. Die Realität, die ihn umgibt, entspricht nicht mehr der Zeit der Weyprecht-Payer-Expedition. Es gibt nicht mehr den Mythos Nordpol, da die Technik und Reisemöglichkeiten es möglich gemacht haben, dass jeder, der möchte, den Nordpol bis zu den tiefsten Breitengraden besuchen kann. Der Bezug des Menschen zu der Welt ist, hundert Jahre nach dieser Expedition, ein ganz anderer geworden. Die Figur Mazzinis befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen der eigenen Wirklichkeit und den romantischen Vorstellungen, die aus den Chroniken der Matrosen der *Tegetthoff* entnommen sind. Gewiss kann eine solche Figur seine Funktion als Berichterstatter nicht erfüllen, denn solche Figuren sind „Berichterstatter, die uns dann erzählen, wie’s war. Aber so war es meistens nicht.“¹³⁵ Außerdem wechselt der Ich-Erzähler, der Mazzinis Geschichte nachspürt, seine Position mit der von Mazzini. Der Ich-Erzähler, der sich immer wieder auf die Tagebucheintragungen Mazzinis sowie der *Tegetthoff*-Expedition beruft, trifft selbst die Auswahl der Tagebucheintragungen, die übernommen werden; ein Verfahren, das von ihm selbst thematisiert wird. Er bekommt somit die organisatorische Rolle, er ordnet das Dokumentierte und integriert es passagenweise in seine Geschichte. Indem er das tut, rekonstruiert er die Reise der *Thegetthoff* und Mazzinis. In diesem Sinne ist der Ich-Erzähler ein Chronist, der seine Chronistenrolle fortlaufend selbst thematisiert und zu einem Teil der Geschichte wird.¹³⁶

„Noch immer ist mir die Erinnerung an jenen Märztag unbequem und lästig, an dem mir auf dem Weg in eine geographische Bibliothek plötzlich bewußt wurde, daß ich längst in die Welt eines anderen hinübergewechselt war; es war die beschämende, lächerliche Entdeckung, daß

¹³⁵ Ebd. S. 22

¹³⁶ „Daß ich ihn, [...] gekannt habe, ermöglicht mir nicht viel mehr, als wahrscheinliche Situationen wiederherzustellen; Situationen, die die Mazzinis Aufzeichnungen nicht enthalten. So ordne ich, was mir an Hinweisen zur Verfügung steht, fülle Leerstellen mit Vermutungen aus und empfinde es am Ende einer Indizienkette doch als Willkür, wenn ich sage: So war es. Mazzinis Abreise erscheint mir dann als ein Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit.“ (Ebd. S. 62)

ich gewissermaßen Mazzinis Platz eingenommen hatte: Ich tat ja *seine* Arbeit und bewegte mich in seinen Phantasien so zwangsläufig wie eine Brettspielfigur.“¹³⁷

Wie F. Spufford in seinem Aufsatz über *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* schon unterstrichen hat, ist Mazzini eine Verkörperung der Naivität des Rückwärtsgewandten.¹³⁸ Als solche kann er kaum eine glaubhafte Berichterstattung liefern. Er ist vielmehr realitätsverloren; im Vergleich mit Ransmayrs Literaturauffassung stellt er eher ein komisches Element dar.¹³⁹ So geht der Ich-Erzähler sukzessiv in Mazzinis Figur auf (ersetzt sie).

„[...] unwillkürlich tat ich so immer noch einen Schritt und den nächsten, setzte biographische Details, Auskünfte und Namen wie in ein Kreuzworträtsel in einen Zusammenhang ein und Mazzini wurde für mich zum *Fall*. Ich führte schließlich sogar jene polargeschichtlichen Nachforschungen weiter, die er so unbeirrbar betrieben hatte, vertiefte mich immer mehr in seine Arbeit und vernachlässigte darüber meine eigene. [...] Selbst wenn ich wollte, vergaß ich nun nichts mehr. Haufenwolken, die sich in Schaufenstern spiegelten, wurden zu Gletscherabbrüchen, Schneereste in städtischen Parks zu Treibeisfeldern. Das Nördliche Polarmeer lag vor meinem Fenster.“¹⁴⁰

Der Ich-Erzähler dringt nach und nach in das Leben Mazzinis ein, wodurch er seine Wirklichkeit mit der Wirklichkeit Mazzinis zu wechseln beginnt. Es findet hier eine Doppelung auf der Ebene der Figuren des Ich-Erzählers und der Figur Mazzinis statt. Solche Verdoppelungsstrategien lassen sich im Roman mehrfach beobachten, und zwar sowohl auf der Ebene des Erzählvorgangs als auch auf der Ebene der Figurenkonstellation.¹⁴¹

Mazzini hatte sich schon als Kind entschieden, aus der Realität, die ihn umgab, zu fliehen. So sah er in die Erschaffung einer Gegenwelt seine eigene Rettung. Er ist von der Erfindung der Wirklichkeit besessen. In seinen Abenteuererzählungen beginnt er, sich eine neue Welt zu konstruieren, die er – beeinflusst durch die Erzählungen seiner Mutter – als eine idealisierte

¹³⁷ Ebd. S. 25

¹³⁸ Spufford, Francis: Die weißen Flecken ausfüllen. In: Wittstock, Uwe (Hrg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997. S. 72

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd. S. 24 ff.

¹⁴¹ Siehe dazu mehr bei: Fröhling, Anja: Literarische Reisen ins Eis. Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt. Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg 2005.

„Zum einen manifestiert sich diese Verdoppelung [...] auf Figurenkonstellation. Die Helden der österreichisch-ungarischen Expedition, also der einen Ebene des Romans, finden ihre charakterlichen Entsprechungen in Personen der Mazzini-Geschichte. So ist die charakterliche Konstellation Weyprechts mit der des Kapitäns der *Cradle* zu vergleichen, Payer findet seine Entsprechung in der Person Kjetil Fybrands, der Mazzini in die Verrichtungen des arktischen Daseins einweist. Die Figuren werden gedoppelt.“ S. 94

Vergangenheit darstellt. In dieser neu erschaffenen Wirklichkeit, die er für sich konstruiert, wurden die Grenzen zwischen Tatsache und Wirklichkeit ignoriert. Die Darstellung einer idealisierten Vergangenheit, die in der Geschichte der Weyprecht-Payer-Expedition ihre Helden fand, wird so zu Mazzinis Hauptbeschäftigung. Mit der Erfindung einer eigenen Wirklichkeit, die das Abenteuer, die Gefahr und das Exotische beinhaltet, verwirklicht er sein Ziel.

„Er entwerfe, sagte Mazzini, gewissermaßen die Vergangenheit neu. Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals wirkliche Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe. Das sei, sagte Mazzini, im Grunde nichts anderes als die Methode der Schreiber von Zukunftsromanen, nur eben mit umgekehrter Zeitrichtung. So habe er den Vorteil, die Wahrheit seiner Erfindungen durch geschichtliche Nachforschungen überprüfen zu können. Es sei ein Spiel mit der Wirklichkeit.“¹⁴²

Seine Vorstellungen projiziert er auf die Polarlandschaften. Die Leere der Eiswüste dient ihm als Projektionsfläche, als weißes Blatt Papier, auf dem seine erfundene Wirklichkeit zur Darstellung kommen kann. Die Eiswüste dient ihm auch dazu, wirkliche Abenteuer zu erleben. Er ist weit entfernt von der Zivilisation, so dass er sich gänzlich der weißen Wüste mit ihrer endlosen Leere und Stille widmen kann. Das Eismeer fasziniert ihn, da er sich dort fernab jedweder Kontrolle bewegen kann. Er ist frei von Pflichten, Rechtfertigungen und Alltagsorgen. Indem er die Realität neu erfindet, eignet er sich diese an¹⁴³. Diese Aneignung einer neuen Wirklichkeit bewährt sich, wenn er die Wahrheit seiner Erfindungen überprüfen kann. So werden für ihn die Geschichten der Eiswüste authentisch und dienen der Identitätsbildung Mazzinis. Seine Vorstellungen von der Vergangenheit werden zu Wirklichkeiten, in denen die Zeit- und Raum-Kontinua nicht mehr gelten. Die Aufzeichnungen von Payer stellen für ihn Beweise für sein erfundenes Abenteuer dar. Indem er eine mehr als ein Jahrhundert alte Geschichte als Beweis für die Konstruktion seiner Wirklichkeit benutzt, löscht er die Trennlinie zwischen Sein und Schein, zwischen Fiktivem und Realem; es entsteht ein intensives Verhältnis zwischen Fantasie und Wirklichkeit. Diese

¹⁴² SEF, S. 20

¹⁴³ Die Geschichte Mazzinis erzählt über die Spurensuche nach tatsächlichen, feststellbaren historischen Ereignissen der Tegetthoff-Expedition. Wie jede Geschichtsschreibung kann sich auch diese Geschichte neu erzählt werden. Mazzini instrumentalisiert diese Geschichte für seine Zwecke und entwirft sie neu. Die Tatsache, dass eine Geschichte wirklich schon einmal stattgefunden hat, genügt ihm als Beweis, dass er die Wirklichkeit neugeschaffen habe. Dabei wischt er die Grenzen zwischen Realität und Fiktion fast ganz.

Rekonstruktion der Wirklichkeit durch historische Lektüre bringt Mazzini aber auch in eine Situation, in der er nicht mehr zwischen dem Historischen und dem Gegenwärtigen unterscheiden kann. Auf dem Flug in den Norden identifiziert er sich mit seinem Vorfahren, indem er sich seinem Sitznachbarn als Antonio Scarpa vorstellt¹⁴⁴. Das Einzige, was ihn noch mit der Realität verbindet, scheint seine marode finanzielle Lage zu sein. In Norwegen braucht er für eine Woche mehr Geld als für einen Monat in Wien, doch er tröstet sich: „[...] morgen ist er im Eismeer, dort wird sich das und alles ändern.“¹⁴⁵ Er kann den Beginn seiner Reise in die Eiswüste kaum mehr erwarten, das bezeugen auch seine Eintragungen in das Tagebuch, die immer kürzer werden, bis sie sich schließlich nur auf Zahlen und Berechnungen reduzieren. Am Ende hinterlässt er einen Haufen leerer Seiten, auf die er – da er endlich das Gesuchte gefunden hatte – nichts zu schreiben brauchte. Dabei äußert sich der Ich-Erzähler wie folgt: „Ich sage: Wer seinen Ort gefunden hat, der führt keine Reisetagebücher mehr.“¹⁴⁶

Er macht sich allein auf den Weg ins Eis. Die Eiswüste mit ihrer Stille und Einsamkeit ist so verlockend, dass er ihr nicht widerstehen kann. Er scheitert an der Zivilisation und an der Realität und stellt das Scheitern als alternatives Prinzip des Lebens dar. Mazzini verschwindet in der „authentischen“ Wirklichkeit des Eises, die ihm die aufgeklärte Welt nicht anbot.

„[...] seine Existenz schien mit jedem Tag unscheinbarer und spurloser zu werden, nur ein Beweis für die Kraft jenes Sogs, der in der Leere, der Zeitlosigkeit und dem Frieden der Wüste seinen Ursprung hat und der seine Opfer ohne jede Auswahl erfaßt und noch aus der wärmsten Geborgenheit eines geordneten Lebens fortholt in die Stille, in die Kälte, in das Eis.“¹⁴⁷

Indem er im Eis verschwindet, geht aber auch seine Wirklichkeit verloren. Das Eis bietet Platz für wahrhafte Abenteuer und sichert die Abgeschlossenheit des Individuums fern von jeder gesellschaftlichen Einordnung und Kontrolle. Das Packeis ist eine Landschaft ohne Menschen, so dass Mazzini ein unendliches Rückzugsgebiet nutzen kann, ohne gestört zu werden. Damit wird die Wüste zum Ort der Freiheit des Einzelnen. Aber auch ein Ort, an dem der Einzelne verschwindet und das Überleben nicht möglich ist. Der Ich-Erzähler wiederum ironisiert dies mit der Darstellung der Vielzahl von Touristen, die, ohne über ausreichendes Wissen zu verfügen, nur mit Kameras behängt zum Nordpol begeben. Der Nordpol wird dadurch degradiert („Scheißpol“), da er nun für jeden erreichbar ist.

¹⁴⁴ SEF, S. 97

¹⁴⁵ Ebd. S. 96

¹⁴⁶ Ebd. S. 228

¹⁴⁷ Ebd. S. 231

„Toll was? Jetzt, wo jeder rachitische Urlauber diesen Scheißpol in einer Boeing einfach überfliegen konnte, na klar, in Anzug und Krawatte, ein Steak aus der Plastiktüte auf den Knien und die Kodak am Bullauge – gerade jetzt wurden sie alle wieder scharf auf ein paar Irre, die anno Schnee mit wurmstichigen Kähnen oder mit'm Schlitten und Ballon und blaugefrorenen Köpfen dahin gewollt hatten, verrückt.“¹⁴⁸

4.3. Dokumentierte Raumdarstellung in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

Der Roman besteht zu einem Viertel aus den Tagebuchaufzeichnungen von Teilnehmern an der Nordpolexpedition, Auszügen aus den Personalakten der Kommandanten und Chroniken mehrerer, fremder Expeditionen. Sie repräsentieren die Sicht jener Forscher, die von ihrem Auftrag überzeugt, der Wissenschaft und damit der Geschichte der Menschheit gedient haben¹⁴⁹.

„Die Figuren dieses Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben“¹⁵⁰, so lautet ein Hinweis Ransmayrs am Ende des Buches, der darauf hindeutet, dass die Autorschaft der von ihm verwendeten Texte und Schriften (kursiv gesetzt!) feststellbar ist. Indem faktische Unterlagen in einen fiktionalen Kontext integriert werden, haben wir es mit einer – mit Petersen gesprochen – Fiktionalisierung des Realen zu tun, da hier wirkliche Erlebnisse, historische Fakten sowie Daten, Aufzeichnungen und Angaben in die fiktionale Welt eingegliedert werden, wodurch der Leser sich zeitlich und räumlich orientieren kann.¹⁵¹

In diesem Sinne bekommen wir einen direkten und originalen Blick auf die grausame Natur der Arktis. Die Hinzufügung (Montage) dieser Dokumente ermöglicht es, eine genaue Vorstellung vom Nordpol zu bekommen. Der Autor ignoriert die Chronologie der Geschehnisse und schildert nur Fragmente von Handlungsabläufen der Expedition. Die Übernahme von fragmentarischen Tagebucheintragungen der Expeditionsmitglieder erfolgt ohne Erwähnung der Daten. Die Art und Weise der Montage dieser Textfragmente in den Gesamttext hilft dabei, dass die vergangenen und gegenwärtigen Handlungsabläufe

¹⁴⁸ Ebd. S. 126

¹⁴⁹ In einem Hinweis am Ende des Buches (S. 265) erklärt der Autor die Literaturquellen seiner in Kursivschrift verfassten Passagen. Es sind Monographien, Erinnerungsbücher, Tagebücher, Briefe, Handschriften aus dem Nachlass von Payer, Weyprecht, Kirsch und Haller, die an der *Tegetthoff*-Expedition Teilgenommen haben. Es sind also faktische Dokumente aus dem Leben der Matrosen der k.u.k. Expedition.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Petersen, Jürgen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 1993. S. 9

einheitlich erscheinen. Der Ich-Erzähler legt mehr Wert auf die persönlichen, subjektiven, Erfahrungen der Matrosen als auf die faktischen geschichtlich überlieferten Argumente und Statistiken.

„Die Statistik des Untergangs blieb stets widersprüchlich und unvollständig, ein vergeblicher Versuch, das Entsetzen und die Ungeheuerlichkeit dieses Mythenverzauberten Weges in Zahlen zu fassen. [...] Die Schiffe versanken. Die Chronisten schrieben. Der arktischen Welt war es gleich.“¹⁵²

Das Motiv des Scheiterns ist mit dem Motiv der Nordpol-Reisen verbunden. Auf Seite 90 findet sich eine Tabelle, in der eine Reihe der Vorgänger-Expeditionen sowie Namenspatrone der Nordpollandschaften und Gewässer aufgelistet sind. Diese und weitere Bemerkungen zu späteren Expeditionen tragen den Titel *Chronik des Scheiterns* angegeben.

„Dabei dient die unwirtliche Welt der Eiswüste als Bühne für verschiedenste Spielarten des Motivs. Als Metapher findet dieses Scheitern, das den Polstürmer oft vom kraftvollen Vorwärtsdrängen zu hilfloser Bewegungslosigkeit verurteilt, im Bild der vereisten und im Eis gefangenen Schiffes seinen Ausdruck.“¹⁵³

In diese Tabelle sind Katastrophen aus einem Zeitraum von mehr als drei Jahrhunderten aufgelistet. Diese Auflistung arktischer Expeditionen gibt die zeitliche Dimension wieder und wirft retrospektiv einen Blick auf die Überschreitungen menschlicher Grenzen im Kampf gegen das Eis. Die extremen Zustände der Eiswüste haben die Expeditionsteilnehmer dazu gezwungen, sogar Kannibalismus-Taten zu begehen. Dass diese Expeditionen oft von Mord und Meuterei gezeichnet sind, steht in direkter Verbindung mit der extremen Klimabedingungen des Arktis, aber auch mit der ungerechtfertigten Versuch der Aneignung (ja Eroberung) fremder Regionen (die Tabelle zeigt, dass einige Expeditionen von Eskimos angegriffen wurden¹⁵⁴). So sind jene übermenschlichen Versuche, die Arktis zu erforschen, entweder an den unüberwindbaren Landschaften der Eiswüste (im Kampf mit der Natur) oder an der feindlichen Stimmung der einheimischen Eskimos gegenüber den Expeditionen gescheitert. Jeder Versuch der Entdeckung und Eroberung neuer Gebiete wird hier als Angriff gegen einheimischen Menschen verstanden. Die Eindringlinge kommen mit den geographischen-klimatischen Anmaßungen der Arktis nicht zurecht. Die werden von Packeis gefangen, das menschenfeindlich und unüberwindbar erscheint:

¹⁵² SEF, S. 50

¹⁵³ Fröhling: Literarische Reisen ins Eis. S. 234

¹⁵⁴ SEF, S. 91

„ [...] alle Geschöpfe schienen dem langen Schattenreiche, das uns bevorstand, enteilen zu wollen... eine trostlose Wüste nahm uns auf, willenlos für eine unbestimmbare Zeit und Entfernung, drangen wir in sie ein.“¹⁵⁵

Wie Julius Payer an dieser Stelle beschreibt, erscheint die Landschaft im Nordpol als eine furchterregende Schattenwelt, aus der alle Geschöpfe verschwinden. In den Aufzeichnungen Payers lesen wir:

„Nur vereinzelte Möwen ließen sich noch blicken, welche die Wasserplätze unserer Umgebung besuchten. Im kurzen Flügelschlag über der Spitze eines Mastes schwebend, sahen sie starr auf uns herab, und mit einem heiseren Schrei zogen sie pfeilschnell dahin nach Süden. Etwas Wehmüthiges lag in diesem Abzug der Vögel [...]“¹⁵⁶

Selbst die Vögel eilen davon, eine Metapher, die für den Fortgang aller lebendigen Wesen aus der toten Landschaft der Eises steht. Der Abzug der Vögel beeindruckt die Matrosen der *Tegetthof* sehr, was an den Aufzeichnungen des Mechanisten Otto Krisch wiederfinden lässt: „Eigenthümlich sind die an der Tackelage anhaftenden Eiskristalle, selbe sehen gerade so aus als wie die schönsten Federn.“¹⁵⁷ Das Gefühl des Scheiterns macht sich bei den Mitgliedern der Expedition breit.

„So viele sind vor uns gescheitert. Wir driften nördlich, unaufhaltsam nördlich. Und dann kommen die Breiten, in denen alles und für immer erstarrt und die kein Frühling erreicht. Kein Auftauen. Kein fahrbares Wasser. Keiner, der jemals von dorthier zurückgekommen wäre. Die Beringstraße ist weit und wir treiben, wie alle anderen auch, auf das Ende zu.“¹⁵⁸

Der Terror der Eiswelt manifestiert sich primär in den dramatischen Klimaunterschieden zu Mitteleuropa, wodurch die Eiswüste als lebensfeindlich erscheint. Dieser Terror der Eiswüste und der Finsternis wird zum Hauptmotiv der Nordpol-Geschichte. Die Eismassen sind so endlos, dass das Schiff winzig und klein erscheint, „wie eine Hütte, eingekeilt zwischen Schollen“¹⁵⁹ erscheint. Die Weiten des Eises und die *Thegetthoff* inmitten dieser Endlosigkeit stellen ein weiteres Bild bereit, mit dem der Autor die Winzigkeit und Vergänglichkeit, ja die Bedeutungslosigkeit der menschlichen Macht und Technik gegenüber der Natur schildert. Ein Schiff, das im Packeis gefangen liegt, verliert seinen ursprünglichen Sinn und macht eine Metamorphose durch. Es wird zu einer Hütte, die statisch, mitten in der unendlichen Eiswüste

¹⁵⁵ Ebd. S. 100

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd. S. 86

¹⁵⁹ Ebd.

steht. Das Schiff, dem die Natur seine primäre Funktion entzogen und dadurch in ein unbewegliches Gebäude verwandelt hat, stellt nun einen festen Ort dar.

Hier sei an Foucaults *Des espaces autres* erinnert. Für Foucault sind die Schiffe ein Stück des schwimmenden Raumes. Sie seien Orte ohne Orte und ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert. Die Schiffe seien somit die Heterotopie überhaupt und Zivilisationen, die keine Schiffe haben, würden auch keine Träume haben.¹⁶⁰ Indem die *Tegetthoff* vom Packeis eingekeilt wird, verliert sie ihre wesentliche Eigenschaft der Fortbewegung und wird ein Teil der festgefrorenen Eisschicht.

In diesem Zustand extremer Kälte, in dem die Körper der Matrosen steif und starr werden, sind die Berichterstatter bemüht, über die Erlebnisse der Expedition in der Arktis zu schreiben. Die Lichtspiele des arktischen Himmels sind eine faszinierende Erscheinung im ansonsten schweren Alltag der Matrosen. Besonders die aufgehende Sonne im Eismeer löst eine Euphorie bei den Matrosen aus, als sie Karneval feiern. Die positive Einstellung der Expedition reflektiert sich in einer romantischen Neigung bei Payer, indem er die Eiswüste mit einer arkadischen Natur vergleicht, einem Urzustand, in dem alle Lebewesen frei und ungestört existieren. Die poetische Beschreibung der Polarwelt wird der des Mythos ähnlich.

„Düster, traumhaft ragten die verfallenen Kolosse des Eises gleich zahllosen Sphynxen in das strahlende Lichtmeer hinein; spaltenumringt starrten die Klippen und Wälle und lange Schatten warfen sie über die diamantsprühende Schneebahn.“¹⁶¹

Die Faszination der Eiswüste beruht auf ihrer atemberaubenden Stille, Weite und Einsamkeit. Ein Individuum wie Payer fühlt sich von einer derartigen Landschaft in den Bann gezogen und spürt so den Urzustand der Natur. Es entsteht eine ästhetische Wahrnehmung der Eiswüste und es ist, wie A. Fröhling bemerkt hat, die Größe und die Unüberschaubarkeit der Eiswelt, die in ihrer Unendlichkeit und Unbeherrschbarkeit das Individuum dazu bringt, diese poetisch (ästhetisch) zu reflektieren.¹⁶² Dieser Urzustand ist aber nur deswegen so intakt, weil er noch nicht vom Menschen berührt bzw. entdeckt wurde¹⁶³. Sobald der Mensch seine

¹⁶⁰ Foucault: Heterotopien. S.327

¹⁶¹ SEF, S. 139

¹⁶² Fröhling: S. 50

¹⁶³ Bezüglich des paradiesischen Gefühls in Payers Fragmente lässt sich leicht eine Neigung zu Reflexion der Einsamkeit in Verbindung mit der unschuldigen Natur.

„Es liegt etwas Erhabenes in der Einsamkeit eines noch unbetretenes Landes, wenngleich dieses Gefühl nur durch unsere Einbildung und den Reiz des Ungewöhnlichen geschaffen wird, und das Schneeland des Poles an sich nicht poetischer sein kann, als Jütland. Wir waren aber für neue Eindrücke sehr empfänglich geworden, und der Goldrausch, welche am südlichen Horizont einer

Eroberungsziele zu verwirklichen beginnt, läuft die polare Eiswelt Gefahr zerstört zu werden. Jedoch wird die Landschaft der Arktis von den berichtenden Matrosen meist wüstenähnlich und fast ohne Flora und Fauna dargestellt.

„Unbeschreiblich dürftig war die Vegetation; sie schien nur auf wenige Flechten beschränkt, nirgends zeigte sich das erwartete Treibholz. Auch Spuren von Renthieren oder Füchsen hatten wir erwartet; allein alles Nachforschen blieb vergeblich, das Land schien ohne lebende Geschöpfe zu sein...“¹⁶⁴

Die neuentdeckte Landschaft zeigt eine endlose Leere und Einsamkeit. Das Eis schiebt sich ineinander, bewegt sich langsam und verändert sich, doch bleiben die Ödnis und das Gefühl der Verlorenheit bestehen. Dieser allgegenwärtigen Leere korrespondiert eine innerliche Leere. In diesem trostlosen Zustand relativieren sich alle Ziele und Ambitionen des Einzelnen. Die Erfahrung der menschenleeren und feindlichen Eiswelt entzieht den Matrosen das Zeitgefühl, da im Eis (mit Ausnahme der Eintragungen ins Tagebuch) die Zeitwahrnehmung nur als Erinnerung möglich ist. Diese Einsamkeit ermöglicht die Begegnung mit dem eigenen Selbst. Allerdings erweist sich diese Begegnung alles andere als glücklich, da alle Ziele, die die Matrosen vor der Reise hatten, bedeutungslos gegenüber diesen extremen existenziellen Erlebnissen im Packeis werden. Diesem Geisteszustand fallen auch die Expeditionsleiter Payer und Weyprecht zum Opfer. Auch ihnen erscheinen die Ziele und Ambitionen, die sie vor der Reise hatten schließlich als sinnlos.

Aus den Eintragungen der Matrosen können wir schließen, dass die Verfasser nicht die Wegstrecke, sondern vielmehr bestimmte statische Fragmente der Landschaft des Nordpols beschrieben haben. Mit M. de Certeau gesprochen ist ihr narratives Gewebe punktuell unterbrochen, denn meist weisen sie auf eine Wirkung oder auf eine Gegebenheit hin, die als Grenze oder als Möglichkeit postuliert wird.¹⁶⁵ Die raumschaffenden Handlungen in den zitierten Fragmenten der Tagebucheintragungen sind hauptsächlich mit Bezugspunkten

unsichtbaren Wacke entstieg und sich als wallender Vorhang vor die mittägige Himmelsglut breitete, besaß für uns denselben Zauber wie eine Landschaft Caylon's.“ (S. 154)

¹⁶⁴ Ebd. S. 154

Die Landung der ersten Vögel in Frühling wird von den Matrosen besonders euphorisch empfunden. Auch bei der Wanderung der Expedition in Richtung Süden werden Vögel als hoffnungsspendende Wesen empfunden, denn sie repräsentieren bevölkerte Regionen und Nähe zu Festland.

¹⁶⁵ Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Dünne/Günzel: Raumtheorie. S. 349

De Certeau unterscheidet zwischen Raum und Ort indem er die Dynamik der beiden analysiert. Für ihn der Ort eine momentane Konstellation von festen Punkten. Der Ort ist statisch, stabil und setzt *das Eigene* vor, während der Raum von der Bewegung verzeichnet ist und im Gegensatz zum Ort erweist keine Eindeutigkeit und Stabilität von *Eigenem*. (Ebd. S. 345)

markiert, die aus der lokalen Gegebenheit der Landschaft der Eiswüste genommen werden. Somit sind diese Reiseberichte durch die Erwähnung von meist namenlosen Orten charakterisiert. In diesem Sinne sind die beschriebenen Orte als Fragmente einer Geographie, die noch nicht zu Ende kartographiert ist. Die Karte ist also, wie de Certeau meint, der Gesamtschauplatz, auf dem die ursprünglich disparaten Elemente vereint werden.¹⁶⁶

Die Konfrontation mit der Eiswüste wird in den Ausschnitten aus den Aufzeichnungen der Expedition getreu wiedergegeben. Im Eis wird die Landschaft zu einem Ort des Leidens und der Extreme, in dem das Leben und der Tod ineinander dringen. Dies wird auch in den authentischen Aufzeichnungen der Matrosen geschildert, in denen die seelische und physische Deformation allgegenwärtig dargestellt werden. In Form von Skorbut und andere Krankheiten wie Lungenschwindsucht, Gliederreißen und Krämpfe wird das Leiden der Menschen in einem Prozess der Verwesung und Zerstörung dargestellt.¹⁶⁷ Der Raum wird zum Eis, das in die Körper der Matrosen eindringt, so werden die Körper geschunden. Das Eis wird als tödlich wahrgenommen denn, „immer wieder brüllt sie das Eis an, der Tod.“¹⁶⁸

Wiederholt gewinnt in den Beschreibungen der Matrosen das Eis eine aktive Rolle, da es durch seine Bewegungen eine direkte und gezielte Drohung gegenüber den Matrosen darstellt. Die Matrosen haben Angst vor den Eispressungen, die so gewaltig sind, dass sie das Schiff zerdrücken könnten. Das Eis überdeckt alles, sogar den Innerraum des Schiffs, und die Matrosen kämpfen dagegen an, da sämtliche Geräte unter der Eisdeckung kaputt gehen können. In diesem Sinne wird der permanente Kampf gegen das Eis ein Kampf des Menschen gegen die Natur. Das Eis wird personifiziert und erhält lebendige Züge; es bewegt sich, heult oder knistert.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Ebd. S. 351

¹⁶⁷ „Ich habe bedeutende Schmerzen, überhaupt beim Aufatmen [...] bin sehr abgemagert und sehe schlecht aus, ich erschrak völlig als ich im Bade meinen gezehrten Körper sah [...]“ (Otto Kirsch), SEF. S. 137

„21. Februar, Freitag: [...] Klotz und ich mit erfrorenen Füßen marod. Furchtbare Schmerzen.“

22. Samstag: [...] Klotz und ich marod. [...]

23. Sonntag: [...] Klotz und ich marod, deshalb konnten wir dem Gottesdienst nicht beiwohnen.

24. Montag: Klotz und ich fußmarod.

25. Dienstag: [...] Klotz und ich marod [...] (Johann Haller), SEF. S. 140

¹⁶⁸ SEF, S. 112

¹⁶⁹ „Am entsetzlichsten aber wird ihnen das *Wuthgeheil der Eisschollen* erscheinen, die sich im Verlauf der ersten Überwinterung immer wieder kreischend ineinander verkeilen, sich übereinanderschubend auftürmen werden und die *Tegetthoff* zu zermalmen drohen.“ (SEF, S. 84)

4.4. Nicht-Orte und Erinnerungsorte am Ende der Welt

In seinem 1988 in deutscher Sprache erschienen Buch *Kunst des Handelns* analysiert Michel de Certeau Taktiken und Strategien, Poetiken und Rhetoriken, Tricks, Finten und Listen von Verbrauchern: Gehen, Reisen, Erzählen, Sprechen, Denken, Lesen, Machen u.a. Dabei formuliert er einen handlungsorientierten Ansatz zur Unterscheidung zwischen Raum und Ort. Er schließt die Möglichkeit aus, dass sich zwei Dinge gleichzeitig an derselben Stelle befinden. Nach de Certeau ist ein Ort durch architektonische und naturräumliche Gegebenheiten charakterisiert, deren (symbolische) Bedeutung im Laufe der Geschichte variieren kann, die aber gleichwohl der Identitätsbildung dienen kann. In diesem Sinne stelle ein Raum ein Geflecht von beweglichen Elementen dar, der von der Gesamtheit der Bewegungen, die sich in ihm entfalten, erfüllt wird.¹⁷⁰ Demnach ist der Raum ein Ort, der immer wieder neu entsteht und mit dem etwas ‚gemacht‘ und erfahren wird. In diesem Sinne kann man sagen, dass der Raum erst durch die Erfahrung erschaffen wird.

In Verbindung zu de Certeau muss Marc Augé erwähnt werden, der in seinem Buch *Orte und Nicht-Orte*¹⁷¹ ausführlich seine Ideen zu einer neuen Anthropologie des Ortes formuliert hat. In seiner Überlegungen zu Orten bezieht sich Augé auf das Übermaß an Raum und Zeit in der heutigen Gesellschaft. Der Mensch sei täglich einem Übermaß an Ereignissen ausgeliefert, das aus der geschichtlichen Beschleunigung heraus entstanden ist und in dem die Gegenwart sofort zu Geschichte wird. Der Mensch kann schwer die Zeit denken und ihr einen Sinn abgewinnen. Ähnliches geschieht auch mit dem Raum.

„Wir leben in einem Zeitalter eines Wechsels der Größenordnungen, ganz sicher, was die Eroberung des Raumes betrifft, aber auch auf der Erde: Die Schnelligkeit unserer Verkehrsmittel sorgt dafür, dass der Abstand zwischen zwei beliebigen Hauptstädten nicht mehr als ein paar Stunden beträgt. In der Intimität unserer Wohnungen schließlich erlauben uns Bilder, von Satelliten ausgesendet und von Antennen aufgefangen, die nun die Dächer der entlegensten Dörfer zieren, einen augenblicklichen und oft zeitgleichen Blick auf Ereignisse, die gerade am anderen Ende der Welt stattfinden.“¹⁷²

So bleibt die Wahrnehmung des Raums nur oberflächlich, erscheint nicht mehr anthropologisch fundiert und ohne festen Bezug zum Menschen. Anstelle der Wahrnehmung der Welt vollzieht sich nur eine Vermehrung der bildlichen und imaginären Konnotationen

¹⁷⁰ Certeau, Michel de: *Kunst des Handels*. S. 218

¹⁷¹ Marc Augé: *Nicht-Orte*. C.H. Beck-Verlag, München 2010. (Originaltitel: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Galimard, Paris 1992)

¹⁷² Ebd. S. 39

sowie eine spektakuläre Beschleunigung der Verkehrsmittel, die durch den Prozess der Globalisierung alle Orte der Welt näher zusammenrücken lässt. Demnach wird die Welt kleiner und die Verdichtung der Bevölkerung in den Städten nimmt zu. Diese Entwicklung bildet den Hintergrund dessen, was von Augé als Nicht-Orte bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um Orte, die das Gegenteil solcher Orte sind, in denen die Koexistenz von Kulturen selbstverständlich ist. Der Nicht-Ort sei demnach das Gegenteil einer Utopie; zwar existiere er, er beherberge jedoch keine organische Gesellschaft.¹⁷³

Bei de Certeau ist die Wahrnehmung des Raumes dynamischer gedacht. In diesem Zusammenhang wird der Reise eine große Bedeutung zugesprochen. Die Vielheit und Überfülle der Orte stellen eine Trennlinie zwischen dem Reisenden und der Landschaft dar. Der Ort wird nur als Name wahrgenommen und in eine Passage verwandelt. So „wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“¹⁷⁴ Bei de Certeau bezeichnet der Nicht-Ort ein ‚Unörtlich-Sein‘, das durch raumkonstituierende Handlungen ohne physikalische Anbindung entsteht. Nach de Certeau entstehen diese Nicht-Orte durch narrative Anheftungen und sind ästhetisch konstruiert (durch Erzählen oder Erinnern).¹⁷⁵

Die *Tegetthof*, die eingekellt im Packeis überwintern muss, ähnelt einem offenen Gefängnis und mit der umgebenden Landschaft stellt sie einen Unort dar. Ein Unort, anknüpfend an Foucaults Konzept der Heterotopien, ist eine „Art des Unorts eine physikalisch existente, lokalisierbare Größe, die durch ihren Heterotopiecharakter [...] aufweist. Dies kann durch eine bestimmte Funktion des ‚Orts‘ geschehen (das Bordell als libidinöser Kompensationsraum, das Gefängnis als Raum der Gesellschaftlich verhängten Strafe) [...]. Gerade in dieser entgrenzenden Funktion ist die ‚Heterotopie‘ ein ‚Unort‘, da hier eine ‚Ort‘ sich durch eine raumkonstituierende Handlung der Begrenztheit des ‚Ortes‘ entwindet und ‚Raum‘ wird.“¹⁷⁶ Die Matrosen verfügen über endlose Zeit und Raum, doch zwingt sie die feindliche Landschaft und die Kälte dazu im Innern des Schiffs zusammengepfercht zu werden. Die ständige Veränderung der Eismassen macht es den Matrosen unmöglich sich zu orientieren. Diese erzwungene Orientierungslosigkeit reflektiert sich auch in der Innenwelt

¹⁷³ Ebd. S. 111

¹⁷⁴ Ebd. S. 82

¹⁷⁵ De Certeau: Die Kunst des Handelns. S. 200

¹⁷⁶ Däumer, Matthias; Gerok-reiter, Anette; Kreuder, Friedemann: Unorte: Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Transcript Verlag, Bielefeld 2010. S. 14 ff.

der Matrosen. Jeder für sich versinkt in Einsamkeit und trostlosem Zeitvertreib. Durch die Agonie der Ziellosigkeit der Reise sowie die Endlosigkeit der Leere, die die Matrosen überfällt, werden sie als Individuen isoliert und verlieren jeden Kommunikationsdrang, so dass ihre Gemüter erstarren, sie sich gegenseitig entfremden und in ihrer jeweiligen Erinnerungswelt versinken. Die endlose Leere entzieht den Matrosen das Zeit- und Raumgefühl. Indem Zeit-und-Raum-Kontinua aufgehoben werden, verliert das Schiff seine physikalische Anbindung und bekommt imaginäre Züge.

„Immer einsamer ward unser Leben, - es gab keinen sinnlich wahrnehmbaren Wechsel der Tage mehr, nur die Aufeinanderfolge des Datums und eine einzige Unterscheidung der Zeit, die vor und nach dem Essen und die des Schlafes... wir hockten in unseren einsamen Zellen am Lager, dem Sekundenschlage der Uhr zu lauschen. Langsam krochen uns ihre achtundsiebzig Millionen Schläge in zwei und einem halben Jahre dahin; unbetrübt enteilte ihr bleierner Flug, weil ohne Wert für unsere Zwecke.“¹⁷⁷

Im zweiten Winter im Packeis beginnt sich alles zu wiederholen. Alles, was schon im ersten Winter gemacht wurde, wiederholt sich. Das Leben der Matrosen bekommt einen zyklischen Rhythmus. Auch ihre Gespräche verlaufen zunehmend im Kreis, die, um nicht ganz aufzuhören, immer wieder von Erinnerungen und Vergangenheit handeln. Selbst das Vergessengeglaubte kehrt in Erinnerungen wieder zurück, weil „alles, was geschieht, nur die Wiederkehr des Gleichen ist, geraten sie in ihren Gesprächen immer tiefer in die Vergangenheit.“¹⁷⁸ Die Mannschaft reflektiert nur noch über die Vergangenheit.

Die *Tegetthoff* kann als Mikrokosmos des Habsburger Reiches verstanden werden, wie Lynne Cook bemerkt. „It is a society privileging the scientific, the rational, the ordered, and also the heroic and elitist.“¹⁷⁹ Es ist eine Mannschaft, die viele Gesellschaftsschichten, Ethnien, Regionen und Berufe vereint und sich heldenhaft durch die Strapazen der Eiswüste schlägt. Die Ausbreitung des Herrschaftsraumes, die politisch als Programm für das Habsburger Reich steht, realisiert sich in der Expedition der *Tegetthoff*. Die Expansion des Fortschritts spiegelt sich auch im Alltag der Expedition wider, indem Matrosen provisorische Bauten und Straßen aus Eismassen auf der Oberfläche der Eiswüste bauen. Diese Bauten aus Eis stellen als Metapher zwei Weisen des Umgangs mit der Wirklichkeit dar: zum einen das Scheitern der Aneignung und Bewohnbarmachung der Eiswüste, und zum anderen das Erinnern:

¹⁷⁷ SEF, S. 112

¹⁷⁸ Ebd. S. 148

¹⁷⁹ Cook, Lynne: ‚Black Holes‘ in the Novels of Christoph Ransmayr. In: Austria in Literature. Hg. Donald G. Daviau. Riverside: Ariadne 2000. S. 197

- Indem der Mensch Bauten nur aus Eis bauen kann, improvisiert er. Eis ist veränderbar und besonders auf der Fläche des sich permanent bewegenden Eismeeres verändern sich das Relief und damit auch die Formen der Eisbauten der Matrosen schnell. Außerdem bauen die Expeditionsmitglieder diese Bauten aus reinem Zeitvertreib, das heißt, sie spielen, um den Alltag in der Gefangenschaft des Eises zu mildern¹⁸⁰. Dieses Alltagshandeln der Matrosen ist erzwungenes Handeln, dessen expansionistische Dimension sich in Form flüchtiger Bauten aus Eis verwirklicht, die einerseits den Drang des Menschen nach Eroberung und Bewohnbarmachung des Fremden, andererseits die Neigung des Menschen, seine Tradition und Kultur zu verbreiten, repräsentieren. Dennoch können diese transitorischen, flüchtigen und provisorischen Bauten keinen Bezug zum fremden Land herstellen. Sie werden schnell von der klimatischen Verfassung des Nordpols zunichte gemacht. Das Eis ist Immanenz, dominiert die Natur und übernimmt die Stelle des Bekannten. Es kann nicht besiegt oder organisiert werden. Indem der Nordpol unbewohnt, menschenleer, pflanzen- und tierlos ist, nimmt er die Gestalt des Todes als Totenreich an. In diesem Sinne ist dort kein Platz für die Lebenden und Fremden und es besteht auch keine Möglichkeit zu seiner Aneignung. Damit ist der Herrschaftsanspruch des Menschen gescheitert.
- Es sind Bauten aus Eis, die an Bauten aus der Heimat erinnern: Poststationen, Tempel, Statuen. Pierre Nora hebt hervor, dass sich kollektive Erinnerungen in irgendetwas, sei es in einem Ort, einer Gestalt, einem Symbol, einem Ritual manifestieren und dadurch einen begrifflichen Topos (Ort) einnehmen. Es sind also materielle Träger, die Erinnerungen externalisieren. Es geschieht ein Übersetzungsprozess zwischen den materiellen Trägern und den symbolischen Werten. Als Topos nehmen diese Erinnerungsorte Einfluss auf Kollektive, prägen ihre Identität und ermöglichen Kontinuität. Zentral für ein Erinnerungsortkonzept ist die subjektive Wahrnehmung der Vergangenheit des Individuums oder der Gruppe. Die Neuinszenierung der Architektur der Heimat durch Eismassen weckt Erinnerungspotenziale, die wiederum identitätsstiftend wirken und den Matrosen ein Gefühl der Gemeinschaft, Kraft und Sicherheit vermitteln. In diesem Sinne stellen die Matrosen, trotz der disparaten Lage der Gefangenschaft im Packeis, die Heimat wieder her. Die Konstruktionen aus Eis, obwohl durchsichtig und instabil (Eis schmilzt eben!) sind Widerspiegelungen „eines Superioritätsgefühls, das die Männer aus der Zivilisation zu Manipulationen der Natur

¹⁸⁰ SEF, S. 146

(„Die Tempel werden prachtvoller und die Türme höher gebaut, als Payer es verlangt. Sie gehorchen nicht, sie *spielen* mit.“)

animiert. Sie stellen ihren Siegeswillen und den Willen zur Herrschaft über die Natur heraus.“¹⁸¹

Genau diese Landschaften aus Eis (mit dem eingekeilten Schiff und den Bauten aus Eis), indem sie als Gemälde von Payer realisiert werden, werden zu Erinnerungsorten. In seinen Bildern wiederholen sich die Motive der Eiswüste, der Einöde und der Verlassenheit. Es sind Bilder der Autoreflexion über die Reise ans Ende der Welt, die gleichzeitig auch als Reise in die Tiefen der Erinnerungen und des Umdenkens verstanden werden können. Die Erfahrungen im Packeis haben Payer (und Weyprecht auch) geholfen, ihre Lebensziele neu zu definieren.

*„Nicht die Befriedigung des Ehrgeizes darf dieses Ziel sein, sondern die Erweiterung unserer Kenntnisse. Jahre verbringt er in der furchtbarsten Verbannung, fern von seinen Freunden, von allem Lebensgenuß, umringt von Gefahren und der Last der Einsamkeit. Darum kann ihn nur das Ideale seines Zieles tragen; sonst irrt er, geistigen Zwispalt verfallen, durch innere und äußere Leere.“*¹⁸²

Der Forschungsdrang und der Ehrgeiz, den die Männer der *Tegetthoff* so hungrig verfolgten, haben mit der Rückkehr nach Hause nicht nur nachgelassen, vielmehr sind sie sinnlos geworden. Die arktische Forschung, sagt Weyprecht in seinen Reden über Arktis, sei auf die rücksichtslose Jagd nach neuen Breitenrekorden reduziert worden, die nicht mehr der gesamten Menschheit, sondern ausschließlich der nationalen Eitelkeit der Länder diene und solange dieser nationalistische Wahn die qualvollen Entdeckungsreisen in die Eiswüste überdecken würde, bleibe kein Platz für Erkenntnis.¹⁸³ Die Aufzeichnungen der Expeditionscommandanten zeugen von einem Übergang von der äußeren zur inneren Realität, der durch die Erfahrungen der Nordpolreise vollzogen worden ist. Da die Hauptmatrosen (Payer und Weyprecht) der *Admiral Tegetthoff* ihre Lebensweise durch den Einfluss der Erlebnisse im Packeis völlig geändert haben, kann man annehmen, dass die Eiswüste ihre Identität beeinflusst hat.

¹⁸¹ Mosenbach, S. 108

¹⁸² SEF, S. 61

¹⁸³ SEF, S. 251

4.5. Mythos Eismeer

Es ist wissenschaftlich belegt, dass Polarexpeditionen der Literatur als Inspiration gedient haben. Anja Fröhling thematisiert die literarische Reise ins Eis und identifiziert vier Perioden der literarischen Reisen.¹⁸⁴ Sie analysiert literarische Texte, die die Entgrenzung der Welt und den Widerstand des Menschen gegen die Gebote der Götter thematisieren. Schon antike Texte, aber auch spätere, wie Dantes *Die göttliche Komödie*, Jules Vernes *Le Sphinx des glaces* oder E. A. Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, erzählen von Reisen ans Ende der Welt. Der erste Fahrer, der eine Reise in die Eiswüste wagte, war Odysseus. In Dantes *Inferno* wird berichtet, dass Odysseus über die Säulen des Herkules gesegelt war. Die Beschreibungen der Felsen und des vernichtenden Wasserwirbels sind literarische Behandlungen des Themas über Eiswüste.

Davor hatten die antiken Griechen (Homer, Hesiod und Herodot) von dem mythischen Volk der Hyperboreer berichtet, das jenseits der bekannten Welt in einem Land hinter dem Nordwind wohnen würde und das Lieblingsvolk des Apollo seien. Bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. behauptet der Seefahrer Pytheas, er sei von Marseille nach Norwegen und weiter nach Thule gesegelt, während Seneca in seinem Werk *Medea* noch einen Schritt weiter geht und sagt, dass nicht nur Thule, sondern weitere Länder am äußersten Punkt der Erde entdeckt würden.¹⁸⁵ Später folgen die Reisen von Columbus, da Gama usw., die die Übertretung von Grenzen auf das Unbekannte hin (die offiziell nicht überschritten werden dürften, weil die Kirche das nur Gott zuschrieb) als normale Entwicklung verstehen lassen. Mit der Aufklärung wird es das Hauptinteresse der Reisen sein, jeden Teil der Erde zu entdecken und zu kartographieren. In diesem Sinne werden die beiden Extrementeile der Erde, Arktis und Antarktis, zunehmend literarisch bearbeitet, wobei besonders die Projektion des Utopischen charakteristisch wird.

¹⁸⁴ Fröhling in ihrem Konzept der Eisliteratur listet folgendes auf:

- Reise ans Ende der Welt als Entgrenzung der Welt: Menschliche Hybris durchbricht die Grenzen der Götter,
- Literarische Reise ins Eis oder die Erforschung der letzten weißen Flecken auf der Landkarte: Die Jagd auf die Pole,
- Literarische Reise ins Eis als Spielraum des Phantastischen: Die letzten weißen Flecken auf der Landkarte zwischen Faszination und Phantastik,
- Literarische Reisen ins Eis: Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt in der Eiswüste. (Fröhling, A.: Literarische Reisen ins Eis. S. 40)

¹⁸⁵ „Kommen werden in späteren Zeiten Jahrhunderte, in welchen Oceanus die fesseln der Elemente lockern und ein ungeheures Land sich ausbreiten und Tethys Erdkreise bloßlegen und unter den Ländern nicht ehr Thule das äußerste sein wird.“ (Seneca: *Medea*. S. 267, V 375 ff)

Später im 19. Jahrhundert entfaltet sich eine neue literarische Dimension der Eiswüste. Viele Autoren projizieren auf die Eisregion Fluchtwelten, Randzonen des Lebens und der Zivilisation, die das Scheitern der Gesellschaft oder der Figuren vervollständigen. Die Polarlandschaft wird als Kulisse für die Projektion der Einsamkeit, Begrenztheit und Hilfslosigkeit des Menschen benutzt.¹⁸⁶ Die Eiswüste wird als das Land am Ende der Zeit und aller Dinge dargestellt, in dem sich das Ende der Menschheit vervollständigt. Ransmayr rückt gezielt die Katastrophe in den Fokus, da es sein Vorhaben ist, das Scheitern und das Ende zu erzählen. Indem die Katastrophe geschieht, setzen sich auch die Grenzen des Möglichen fest: die Begrenztheit der menschlichen Macht grenzt sich an die Katastrophe an. Mit Mosebach gesprochen: „Das Eismeer wird in den Bildern Ransmayrs zur Morphologie des Endes, zum Paradigma einer gescheiterten Hoffnung.“¹⁸⁷

Die mythische Vorstellung der Eiswüste, die das Leben der alten nördlichen Völker entscheidend geprägt hat, ist bis in die Moderne gedrungen.¹⁸⁸ In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* verfährt Ransmayr strategisch immer gleich: Er verzahnt verschiedene Zeitebenen und Epochen sowie faktische und fiktive Geschichten in einer Einheit. In dieser wechselseitigen Verzahnung der Zeit- und Geschehensstrukturen werden bestimmte Fragmente zyklisch wiederholt. So entsteht ein Ritual (Rhythmus), durch den Erinnerungen an Ereignisse evoziert werden. Indem die „Zeit kreist“¹⁸⁹ und „verfällt“¹⁹⁰, bekommt sie zyklische Züge. Die Wiederkehr des schon Gewesenen enthebt die Zeit einer Datierung, so dass die Ereignisse einen quasi-mythischen Zeitverlauf bekommen:

„Über den Höhenzügen und Gletschern lag unruhiger Schnee. In den Fjorden schloß sich das Eis zum aschgrauen Panzer. Die Zeit verfiel. Einöden, die der Ozeanograph irgendwann mit dem Hundegespann und in Tagen durchmessen hatte, glitten nun innerhalb von Minuten unter ihnen dahin, zerrannen. Wochen waren Stunden. Und Stunden nichts mehr.“¹⁹¹

Das Mythische im Nordpol ist durch große Anziehung des Unbekannten, der Neugier und Faszination charakterisiert. Die permanent bedrohende Natur, die sich unaufhörlich verändert und eine geheime unbekannte Welt versteckt, schafft eine Aura des Paradiesischen in der

¹⁸⁶ Bekanntestes Beispiel dafür ist die Darstellung der Figuren in Mary Shelleys *Frankenstein or the modern Prometheus*, wo die düstere Kulisse mit dem Eismeer und die Kälte der Gletscher der Alpen, eine graue Gefühlswelt widerspiegeln, in der Einsamkeit und Angst herrschen.

¹⁸⁷ Mosebach, S. 118

¹⁸⁸ In der Mythologie der Germanen ist das Eis der Stoff aus dem die Welt besteht. In ihren Schöpfungsmythen liegt das Totenreich in der Eiswüste.

¹⁸⁹ SEF, S. 148

¹⁹⁰ Ebd. S. 245

¹⁹¹ Ebd. S. 235

Polarwelt, die eine Sogwirkung bekommt. Aufgrund der Charakteristika des Geheimnisvollen und des Paradiesischen bekommt die Eiswüste eine Anziehungskraft, die unwiderstehlich für den Menschen erscheint. Alle Lebensgefahren werden in Kauf genommen und alle Hindernisse werden durch Gewalt beseitigt, um den Weg frei zu machen, bis das Unbekannte entdeckt ist. Solange ein Erdenfleck noch unbeherrscht ist, entwickelt er eine Anziehungskraft.¹⁹² Die Entdeckungsreise enthüllt auch die mythischen Züge der Natur:

„Die von der Natur bewirkten Verwandlungen erfüllen im Gegensatz zu den von Göttern vollzogenen die Funktion eines Mittels der Strafe, Rache oder auch Rettung nicht. Bezeichnenderweise beziehen sich die Metamorphosen nicht nur auf Menschen, sondern auch auf ihre Urheberin, die Natur selbst. Die Schrecken erregenden Metamorphosen des Eises wurden von Carl Weyprecht in einem Buch unter eben diesem Titel (Metamorphosen des Eises) und von Julius Payer in den nach der Rückkehr gemalten Bildern festgehalten. [...] Fasziniert vom Farbenspiel entwirft Payer eine Vision, in der das Erfrieren eines Menschen mit den Verwandlungen des Lichts gleichgestellt wird.“¹⁹³

Das Eismeer ist für die Matrosen ein Wettkampf mit dem Breitengrad. Es gilt immer den Vorgänger zu übertrumpfen und weitere Breitengrade, möglichst tiefer im Eismeer, zu erreichen. So wird der Raum des Entdeckten größer, während der unbekannte Raum immer kleiner wird. Mit jedem Schritt in Richtung Breite $86^{\circ}34'$ ließe sich der Mythos zerstören und die Rationalität breitete sich über die Dinge. Das neuentdeckte Land wird kartographiert (obwohl, wie sich später herausstellte, sehr ungenau) und somit für immer der Welt des Mythos entrissen und in die Welt des Messbaren, Rationalen versetzt. Durch die Taufe der neuentdeckten Länder mit den Namen aus der Realität der k.u.k. Monarchie wird der Mythos am Ende zerstört und auf eine politische Herrschaftssymbolik degradiert. Es ist ein Machtspiel, das sich durch die Instrumentalisierung bedeutender Namen verwirklichen möchte.

Bei Ransmayr dient der Mythos Eismeer auch der Darstellung von Protest und Gesellschaftskritik. Im Namen der Wissenschaft wurde der Raum Nordpol erschlossen, was auch die Zerstörung des Mythos der Reichtümer im Eis bedeutete. Damit wurde wissenschaftlich bestätigt, dass die Passagen des Polarmeeres keine Goldenen Eiswüsten waren und sich letztendlich als nutzlos bezüglich neuer Handelsrouten herausstellten. Julius

¹⁹² Ransmayr hat die Liste der Nordpolexpeditionen, die nie zurückgekehrt wurden, ermordet werden oder verschollen sind, auch deshalb erstellt, um den Ausmaß dieser Sogwirkung der Polarwelt wiederzugeben, sowie den Preis den der Mensch bereit war für die Enthüllung der Eiswüste zu bezahlen.

¹⁹³ Cieslak, Renata: Mythos und Geschichte. S. 81

Payer erwähnt in seinen Aufzeichnungen die Ernüchterung bezüglich der Bedeutungslosigkeit der Eismeerwüste. Nach der Rückkehr nach Wien stellt er fest, dass die Hysterie in Bezug auf den Nordpol nur „zur Befriedigung der Eitelkeit...“¹⁹⁴ gedient hatte.

In den Aneignungsversuchen des Eismeeres, die destruktiv und nur auf Gewinn ausgerichtet sind, erkennt Ransmayr die Zerstörung der Natur durch Menschen. Eine Menschheit, die sich auf die Beherrschung der Natur nur mit dem Ziel des Eigengewinns konzentriert, befindet sich längst in ihrem Untergang. Die wirtschaftlichen Interessen der Länder, der Massentourismus sowie die wissenschaftlichen Reisen, ermöglicht durch hochtechnisierte Mittel, haben die Welt des Polarmeeres enthüllt und den Mythos von der Polarwelt zerstört.¹⁹⁵

„Vordringlich geht es um die ökonomische Nutzung der Welt für den Menschen. [...] Die Nordpassage symbolisiert daher die Herrschaft des Menschen nicht über den von ihm annektierten Naturraum, sondern eben auch über den Menschen, dem er sich ideell und ökonomisch überlegen fühlen könnte. Die Verkehrsstraße ist gefunden worden – sie ist genau so wertlos wie die Entdeckung des Nordpols, da das Eis eine Durchfahrt verbietet.“¹⁹⁶

In der Demontage des Mythos reflektiert sich ein Teil der Fortschrittskritik Ransmayrs. Als die unbekannte Natur entdeckt wird, erweist sie sich als lebensfeindlich und nicht schön. Die großen Opfer der Matrosen erweisen sich als nur periphere Erscheinungen des imperialen Ziels der Aneignung der Eiswüste. Die Entdeckung solcher unbekanntem Länder wird als belang- und sinnlos der Unzahl von Opfer und Leid gegenüber gestellt. Diese Routen seien wertlose Höllenfahrten gewesen, die nur der Zerstörung der Mythen von Paradiesen im Eis gedient haben.¹⁹⁷

4.6. Die intertextuelle Reise ins Ich

In ihrem Aufsatz über Bachtin geht Julia Kristeva von einem sehr weiten Verständnis des Begriffs der Intertextualität aus, wenn sie sagt, dass „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“¹⁹⁸ Der Nordpol-Roman Ransmayrs zeichnet sich durch eine Fülle von Zitaten aus. Die Reflexionen

¹⁹⁴ SEF, S. 183

¹⁹⁵ Ebd. S. 89

¹⁹⁶ Mosebach. S. 120

¹⁹⁷ SEF, S. 89

¹⁹⁸ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, Hg. Von Jens Ihwe, Bd. 3. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972. S. 345-375 (347)

anderer Bücher und Quellen, die in Roman vorkommen versetzt die Geschichte in einem ästhetischen Raum, ganz im Sinne von Roland Barthes' Definition des Textes, die besagt, dass ein Text nicht eine Linie aus Wörtern sei, sondern vielmehr ein mehrdimensionaler Raum, in dem eine Vielzahl von Geschriebenem, nichts davon original, zusammenfällt und sich vermischen würde. Ein Text sei ein Gewebe aus Zitaten, welche aus den zahllosen Zentren der Kultur gezogen werden.¹⁹⁹

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, obwohl im Handlungsverlauf versteckt, entfaltet sich eine Fortschrittskritik. Der Fortschritt raubt dem Menschen die Phantasie und verengt oder gar vernichtet den Raum eines möglichen Zufluchtsortes, so dass die Selbstverwirklichung des Menschen unmöglich wird. Der dynamische Fortschritt bezieht sich nur auf das Materielle. In diesem Kontext erscheint das Leben des Einzelnen unwichtig und schnellst ersetzbar.

Charakteristisch für alle Werke Ransmayrs bleibt am Ende ein menschenloser Raum. Die rationale Wissenschaft, das Fortschrittsdenken sowie die Gier des Menschen nach mehr Macht und Reichtümern (Herr über die Welt zu sein!) verursachen Weltkriege, an deren Ende eine paradiesche Ruhe und Stille ohne Menschen steht. Die Natur überwindet die Zerstörung durch den Menschen, jedoch lässt sich das Fortschrittsdenken oft nur durch Zerstörungen aufheben. Besonders in einer Zeit, in der die Erdkugel vollständig erforscht ist, erweist sich eine Strategie der Aneignung der Eiswüste mit allen Mitteln als kontraproduktiv und zerstörerisch. In einer solchen menschenlosen Landschaft verschwindet Mazzini, dessen Handlung sich in der Gegenwart abspielt.

„Mit dem Raum umzugehen bedeutet also, die fröhliche und stille Erfahrung der Kindheit zu wiederholen; es bedeutet, am Ort anders zu sein und zum anderen überzugehen.“²⁰⁰ Die Kindheit ist die erste Reise des Menschen, mit Augé gesprochen, die Reise der Erkenntnis seiner selbst als *Ich* und als Anderer, die von der Erfahrung des Gehens als der ersten Form des praktischen Umgehens mit dem Raum ihren Ausgang nimmt.²⁰¹ Mazzinis Leben ist arm an Ereignissen und seit der Kindheit in einer Spannung zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Seit der Kindheit war der Raum um Mazzini eng und begrenzt, er lebte hauptsächlich innerhalb der Mauer des Tapeziergeschäfts seiner Eltern. Er war immer geneigt, sich in die Welt der Erzählungen seiner Mutter über Helden im Packeis zu flüchten. Der Erzähler

¹⁹⁹ Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 2006. S. 61

²⁰⁰ Certeau, M. de: Kunst des Handelns. S. 208

²⁰¹ Augé: Nicht-Orte. S. 88

konzentriert sich besonders auf die Kindheit Mazzinis, da in dieser Zeit die ersten Informationen über Polarreisen, die Mazzini ein Leben lang prägen, gegeben werden. Die Entwicklung der Figur Mazzini bis zu seinem Verschwinden im Eis ähnelt einem Bogen, der das Streben nach der Verwirklichung der Kindheitsträume umfasst. Es sind Träume eines schwierigen Kindes, von Geschichten über heldenhaften Vorfahren, die berühmte Seefahrer waren (für seinen Vater sind sie nur Idioten²⁰²). Es ist die Literatur, orale Erzählungen, die in ihm das Spiel mit den Phantasien über Reisen ans Ende der Welt weckt.

„Die Erzählungen führen [...] eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt. Sie organisieren auch das Spiel der wechselnden Beziehungen, die die einen zu den anderen haben. Diese Spiele sind zahlreich. Sie reichen von der Errichtung einer unbeweglichen und quasi mineralogischen Ordnung [...], bis zur beschleunigten Aufeinanderfolge von Handlungen, die die Räume vervielfältigen [...]“²⁰³

Gleichzeitig bezeichnen diese fiktionalen Orte eine Projektionsfläche für seine Flucht vor dem unangenehmen Lärm zuhause. Die tatsächliche Flucht aus dem Elternhaus gelingt ihm erst mit der Übersiedlung nach Wien, wo er seiner Neigung nach der Ferne und nach Reisen nachgibt und zu einem Fahrer/Lieferanten von Antiquitäten in fernen Ländern wird. Freude und innere Beschäftigung findet er nur in der Fiktion. Das Leben in der Zivilisation macht ihn unzufrieden. So begibt sich Mazzini mehr als ein Jahrhundert nach der Payer-Weyprecht-Expedition auf deren Spuren zum Nordpol, wo er das findet, wonach er sucht: Ruhe und Schutz vor der Hektik, dem Lärm und der Dynamik einer immer herausfordernder Gesellschaft. Das Rückzugsgebiet Arktis dient Mazzini als Selbstbegegnungsraum, in dem er die (seine) innere Reise verwirklichen kann. In diesem Sinne entfaltet sich seine abenteuerliche Reise ins Eismeer als Reise, die zur Selbstreflexion, Selbstfindung und Identitätsbildung führt. Die Erkundung der Arktis steht also symbolisch für die Erkundung des Selbst. Mazzini gibt diese Erkundung nicht auf und versucht immer tiefer in die Wüste zu gelangen, jedoch kommt er von dieser Erkundungsreise nicht wieder zurück. Er verschwindet ohne Spuren zu hinterlassen und hinterlässt so einen Raum für vage und spekulative Annahmen. Mazzinis Fall bleibt ungelöst.

Viele intertextuelle Bezüge, von dem Buch *Hiob*, über Dante, Milton, Shakespeare, Coleridge, Lomonossow, Cook, Amundsen, Lessing bis zu Filmen Hitchcocks, sind in den Text eingegliedert. Diese spiegeln verschiedene Raumvorstellungen und bereichern somit die

²⁰² SEF, S. 18

²⁰³ Certeau, M. de: Praktiken im Raum. S.343

Raumdarstellung. Das Lesen von Texten erschafft die Basis zur Rekonstruktion einer Reise. So wird das Lesen gleichzeitig ein *geographisches Verfahren*, indem die Kontingenzzräume im Text fragmentarisch kartographiert und ausgelegt werden.²⁰⁴ In diesem Sinne wird eine Reise ans Ende der Welt zu einer Metapher einer Reise in den Büchern. Die weite Welt wird also „zur Sprache gebracht“.²⁰⁵ Dass die Abenteuer in der Arktis so viel Wert wie eine Bibliothek voller Bücher haben und dass eine Bibliothek dann wiederum Abenteuer (literarisch-fiktive Reisen ans Ende der Welt) auslösen kann, wird im Text als Anspielung auf die Reiseabenteuer in die Randzonen der Zivilisationen und Literatur wiedergegeben: „[...] noch ein Buch; auf jedes Abenteuer entfällt mittlerweile eine Schiffsladung Bücher, eine ganze Bibliothek...“ [...] „Und aus jeder Bibliothek kommt wieder ein Abenteuerer“²⁰⁶

Zuerst kommen Fragmente einer früheren Prosatexte von Ransmayrs vor, nämlich aus der Arktis-Reportage „Der letzte Mensch“, in der das Leben des Zivilisationsaussteigers Harald Soleim behandelt wird. Die Parallelen zu Mazzini, besonders der Umgang mit dem Raum am Ende der Welt, können hier nicht unberücksichtigt bleiben. Die heterogenen Schriften, Tagebücher und Zitate aus dem Nachlass der Tegetthof-Expedition stellen den dokumentarischen Teil des Romans dar und wurden eins-zu-eins in den Text übernommen, so dass der Erzähler behaupten muss, dass die Figuren des Romans die Geschichte mitgeschrieben haben (SEF, 277).

Mazzinis neue Welt, als Gegenwelt zur gegenwärtigen Gesellschaft erdacht, wird nicht nur durch die idealisierten Erzählungen der Mutter, sondern auch von der Poesie geprägt, u. a. von Petrarcas Sonett 35 *Campi Deserti*, das die Ödnis des Sandes wiedergibt und sich hinsichtlich des Wüstenmotivs gut für die Übertragung auf die Eiswüste eignet. Die Strophe²⁰⁷ bekräftigt das Motiv der Zivilisationsflucht im Roman, die Flucht vor den Menschen überhaupt, sowie die Sehnsucht nach Leere und Einsamkeit. Denn die Flucht „stellt einen Wunschraum dar, auf den sich das Individuum zurückzieht, um sich für den Verlust an Individualität und überindividueller Realität schadlos zu halten. Diesem [...] Raum entspricht

²⁰⁴ Ransmayr: Geständnisse...: S. 12

²⁰⁵ Ransmayr: Erfindung der Wirklichkeit. S.200

²⁰⁶ SEF, S. 71

²⁰⁷ Im Roman wird die Strophe wie folgt wiedergegeben (S. 117):

*Einsam und in Gedanken durchmeß ich
die ödesten Gefilde
mit zögernden, langsamen Schritten
und die Augen führ ich,
auf Flucht bedacht, umher,
aufmerkend,
wo Menschengespur im Sand sich einprägen...*

die Innenwelt der menschlichen Psyche, die nach ihrer Losgelöstheit von der Außenwelt immer mehr von den Kräften des Unbewußten [...] bestimmt ist.“²⁰⁸ Mazzini hat die aktive Bewältigung der Realität aufgegeben und strebt nur nach der Flucht aus der Gesellschaft, indem er sein Ich verdrängt. Die Eiswüste bedeutet Freiheit und die ersehnte Distanz zur Zivilisation, die er nur in der Fiktion wiederfand. Nur die Literatur kann ihm helfen, eine illusorische, zivilisationsferne Welt in die Wildnis zu projizieren, in der er die Selbstentdeckung und Reflexion realisieren kann. Die Orte in der Eiswüste, die als Schauplatz der letzten Episode von Mazzinis Leben dienen, werden uns von dem Erzähler nicht überliefert. Im besten Falle erhält der Leser ungefähre Hinweise. Der Leser kann sich diese Räume nur mithilfe der authentischen Beschreibungen aus dem schriftlichen Nachlass der Tegetthoff-Matrosen vorstellen. Damit übernimmt der authentische Raum die Stelle des fiktiven Raumes. Als solche schaffen diese Räume Spielraum für Spekulation, das heißt sie werden als Möglichkeitsräume, Möglichkeitsorte, vorgestellt. Symbolisch gesehen werden sie zu leeren Stellen, weißen Flecken, ähnlich einem Blatt Papier, auf dem Mazzini nun sein eigenes Drama entwerfen kann. Ein Drama, das sich in einer leeren Welt vollziehen lasse, sei weitaus wahrscheinlicher und denkbarer als Dramen in anderen Teilen der Erde.²⁰⁹ So spiegelt das endlose Weiß der Eiswüste den Prozess der Literaturentstehung. Insofern das Eis zur Lebensrealität Mazzinis wird, bedeutet das, dass er die imaginäre Welt, die er gesucht hat, nun tatsächlich gefunden hat. Er schließt mit der Vergangenheit ab und kann sich die Tegetthoff-Expedition in der Vergangenheit und in der Phantasie nicht mehr vorstellen.²¹⁰ Aus der Fiktion ist er nun in die Realität hinabgestiegen. In diesem Sinne kann die Suche und das Aufspüren von Spuren und Zeichen anderer Texte metaphorisch als Spurensuche in der Eiswüste verstanden werden. Am Ende der Geschichte vermutet der Ich-Erzähler, dass Mazzini seinen Ort gefunden hat, er habe sich verortet. Die Identitätssuche Mazzini endet mit der Realitätswerdung seiner Phantasien.

²⁰⁸ Reif: Zivilisationsflucht und Wunschräume. S. 60

²⁰⁹ SEF, S. 22

²¹⁰ Ebd. S. 137

5. Mythos und Raum – *Die letzte Welt*

Handelte es sich bei *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* um einen ersten Achtungserfolg, gelang Ransmayr mit seinem nächsten Roman *Die letzte Welt* (1988) der nationale und internationale Durchbruch als Schriftsteller. Dabei wollte Ransmayr ursprünglich diesen Roman gar nicht schreiben. Hans Magnus Enzensberger hatte Ransmayr gefragt, ob er für seine Reihe „Die Andere Bibliothek“ eine Prosaübertragung von Ovids *Metamorphosen* anfertigen wolle. Aus der anschließenden Arbeit erwuchs dann der Plan, nicht bloß eine neue Übersetzung bzw. Übertragung vorzulegen, sondern das (noch immer ungelöste) Rätsel um Ovids Verbannung ins Exil zum Thema eines Romans zu machen.²¹¹ Somit ließe sich die (Vor-)Arbeit an *Die letzte Welt* auch als ein Verwandlungsprozess beschreiben.

Der Roman fand eine beinahe einstimmig positive Aufnahme bei der deutschen Literaturkritik, ein Umstand, der in den meisten literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit *Die letzte Welt* hervorgehoben wird. In Bezug auf die frühe Rezeption merkt etwa Kurt Bartsch an, dass der Roman „im Herbst 1988 innerhalb weniger Wochen zur Literatursensation des Jahres hochgejubelt“ worden sei.²¹² Was diese Begeisterung allerdings nicht nur in den Augen von Kurt Bartsch verdächtig gemacht hat, ist zudem der breitenwirksame, d.h. kommerzielle Erfolg von Ransmayrs Roman.²¹³ Nun wäre es sicherlich interessant, die diskursiven Strategien der frühen literaturkritischen Rezeption zu

²¹¹ Siehe das Interview, das Ransmayr Barbara Vollstedt gegeben hat, in: Vollstedt, Barbara: Ovids ‚Metamorphosen‘, ‚Tristia‘ und ‚Epistulae ex Ponto‘. In: Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Paderborn u.a., S. 27. Vgl. auch Bartsch, Kurt: Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman *Die letzte Welt*. In: *Modern Austrian Literature*, Volume 23, Nr. 3/4 (1990), S. 121-133, hier S. 123.

²¹² Ebd., 121. Und weiter: Man schmückte sich mit dem Namen Ransmayrs und „die deutschen Buchhändler wählten ihn zum Schriftsteller des Jahres 1988“. Bartsch fasst die anfänglich begeisterte Rezeption wie folgt zusammen: „In seltener (und daher verdächtiger) Einmütigkeit haben sich die Großkritiker der dominant meinungsbildenden Magazine und Zeitungen [...] enthusiasmiert gezeigt von einer unvermutet gefundenen Perle deutscher Sprachkunst.“ Zwar hatte es auch kritische Stimmen gegeben – Bartsch nennt etwa Joachim Kaisers Rezension in der *Süddeutschen Zeitung*, der in Bezug auf das Buch und den Autor von einer „kunstgewerblichen Erlesenheit“ und von „Genie-Simulantentum“ spricht – doch alles in allem sei *Die letzte Welt* ein durchschlagender Erfolg gewesen.

²¹³ Ebd., S. 122: „Es steht zu erwarten, daß die breite Anerkennung und vor allem der anfänglich außergewöhnliche Verkaufserfolg des Buches in sogenannten ‚intellektuellen Kreisen‘ sehr rasch naserümpfende Ablehnung auslösen wird und auch, ersten Anzeichen zufolge, schon ausgelöst hat: *Die letzte Welt* war ja aber auch auf sämtlichen nicht nur Besten-, sondern auch Bestseller-Listen obenauf zu finden. Und ist es nicht tatsächlich verdächtig, wenn eine Illustrierte wie *Der Stern* [...] mit einer ganzseitigen Annonce die Besprechung eines Werkes der sogenannten ‚schönen Literatur‘ anzeigt und solcherart für sich wirbt?“

untersuchen, um eine Art Bestandsaufnahme zu erhalten, wie die darauf einsetzende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Die letzte Welt* möglicherweise vorgeprägt worden ist. Das soll aber im Folgenden unterbleiben. Gemäß dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit soll es darum gehen, inwiefern Ransmayr die Darstellungen von Räumen nutzt, um wiederkehrende Themen und Motivkomplexe – etwa das Motiv der Reise, das Verhältnis von Kunst/Literatur und Politik sowie die Spannung zwischen Kultur- und Naturräumen – zu gestalten. Diesem Vorhaben muss allerdings eine kurze Betrachtung über Ransmayrs Aneignung und Auseinandersetzung mit den Ovidischen Metamorphosen vorangestellt werden. Denn es ist diese „Arbeit am Mythos“, die bislang die literaturwissenschaftliche Rezeption von Ransmayrs Roman hauptsächlich gekennzeichnet hat und die hier mit der Frage nach der Raumgestaltung verbunden werden soll. Im Vordergrund stand dabei häufig die Frage danach, ob und inwiefern sich Ransmayrs Roman in die Diskussion um die sogenannte Postmoderne eingliedern ließe bzw. welche Merkmale der Text aufweist, die eine solche Zuordnung erlauben würden.²¹⁴ Zu dieser Verengung dürfte beigetragen haben, dass *Die letzte Welt* hinsichtlich des Rückgriffs auf mythologische Themen nicht der einzige Text in den 1980er Jahren in Deutschland gewesen ist.²¹⁵ Man erkannte eine gewisse Zeitgebundenheit des Textes bzw. man sah in dem Roman bestimmte Theoreme, die als Kennzeichen der Postmoderne verstanden wurden, ausgestaltet. So hat etwa Thomas Anz in einem Aufsatz mit dem Titel *Spiel mit der Überlieferung sieben postmoderne Konzepte aufgezählt, die sich in dem Text wiederfinden: 1. Die Arbeit am Mythos; 2. Das „Verschwinden“ des Autors; 3. Der offene Text und die Uneindeutigkeit des Zeichens; 4. Wirklichkeit und Fiktion bzw. die Verwischung der Grenze zwischen den beiden Bereichen; 5. Macht-, Vernunft- und Zivilisationskritik; 6. Fortschrittsskepsis und Apokalyptik; sowie 7. Destabilisierung durch Verwandlung.*²¹⁶ Ob Anz mit seiner Darstellung Recht hat, soll hier nicht weiter diskutiert werden, nur sei darauf hingewiesen, dass es gleichwohl bereits vorher

²¹⁴ Beispielhaft sei an dieser Stelle auf Sabine Wilkes Buch *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie* (Stuttgart 1992) verwiesen, dessen fünftes Kapitel Ransmayrs Roman unter dem Titel „Aufklärung und Mythos in der letzten Welt: Christoph Ransmayrs Texte zwischen Moderne und Postmoderne“ behandelt.

²¹⁵ Zu erinnern wäre etwa an Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983), an Gisbert Haefs Roman *Hannibal* (1989) sowie an David Maloufs gleichfalls an Ovid anschließenden Roman *An Imaginary Life*, der im Original zwar bereits 1978 veröffentlicht worden war, die deutsche Übersetzung unter dem Titel *Das Wolfskind* allerdings erst 1987 erschien. Zu den Ähnlichkeiten zwischen Ransmayrs und Maloufs Text vgl. den Aufsatz von Bartsch, Kurt: „Und den Mythos zerstört man nicht ohne Opfer“. Zu den Ovid-Romanen *An Imaginary Life* von David Malouf und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr. In: Volker Wolf (Hg.): *Lesen und Schreiben. Literatur – Kritik – Germanistik*. Tübingen 1995, S. 15-22.

²¹⁶ Anz, Thomas: *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt*. In: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt/M. 1997, S. 120-132.

Gegenstimmen gegeben hat, die Ransmayrs postmodernes „Spiel mit der Überlieferung“ deutlich kritischer gesehen haben.²¹⁷ Wie dem auch sei, der Streit darüber, ob Ransmayrs Roman es verdient, postmodern genannt zu werden oder nicht, nimmt sich aus heutiger Perspektive vor allem als wissenschaftsgeschichtliche Episode aus.

Trotzdem kann man die Frage nach der „Arbeit am Mythos“ im Falle von Ransmayrs Roman nicht einfach unberücksichtigt lassen, als zu zentral erweisen sich die Bezugnahmen auf den Ovidischen Prätext. Allerdings gilt es auch hier zu unterscheiden, da Ransmayr ja nicht nur auf den Text der *Metamorphosen* zurückgreift, sondern auch auf die bis dato bekannten Details der Biographie des antiken Dichters. Dieses Verfahren deutet auf die das Werk Ransmayrs bestimmende Strategie, die darin besteht, die fiktionalen und faktualen Elemente der Handlung in einer Weise miteinander zu verweben, dass eine literaturwissenschaftliche Analyse allenfalls vorübergehende Differenzierungen vornehmen kann, die aber vom eigentlichen Text immer wieder untergraben werden. Dabei handelt es sich um ein Verfahren, das Ransmayrs Romane von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* bis zu *Morbus Kitahara* gemeinsam haben. Das ermöglicht es auch, innerhalb des gesamten Romanwerkes eine Konstante festzustellen und die Raumdarstellung als Vergleichspunkt zu nehmen.

Wodurch zeichnet sich nun Ransmayrs Auseinandersetzung mit Ovid bzw. dem Text der *Metamorphosen* aus? Im Folgenden wird an die Sichtweise des bereits erwähnten Kurt Bartsch angeschlossen, der Ransmayrs Haltung gegenüber den *Metamorphosen* als eine „dialogische, d.h. auf die gegenwärtige Wirklichkeit ausgerichtete, interpretative, das Verfahren reflektierende, und zwar sowohl implizit reflektierend als auch explizit im Anhang“ reflektierende beschrieben hat.²¹⁸ Es ist eben diese dialogische Haltung zum Prätext, die die erzählerischen Verfahren von Ransmayr bestimmt, und die es ihm ermöglicht, sowohl die fiktionalen Vorlagen als auch bestimmte historische Details zu verändern, um auf diese Weise die Themen und Motive zu behandeln, die auch in den anderen Romanen wieder

²¹⁷ Vgl. dazu die Ausführungen des klassischen Philologen Reinhold Glei über das im Roman thematisierte Verschwinden der Literatur: „Die Rede vom Ende der Literatur in einem Hätschelkind der deutschsprachigen Literaturkritik ist nicht mehr als ein Gag, und das apokalyptische Szenario von der Auflösung des Ovidischen Werkes führte in erster Linie zu einem sprunghaften, allerdings vorübergehenden Anstieg der Verkaufszahlen der *Metamorphosen* – ein übrigens keineswegs irrationales Phänomen. Wer will, mag dies in einem trivialen Sinne als postmodern (oder vielleicht schon als post-postmodern?) begreifen [...]“. (Glei, Reinhold F.: Ovid in den Zeiten der Postmoderne. Bemerkungen zu Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 26 (1994), S. 409-427, hier S. 426f.)

²¹⁸ Bartsch, Dialog mit Antike und Mythos, S. 123.

aufgegriffen werden, wie etwa die Gestaltung von Zeit bzw. zeitlichen Abläufen, also Geschichte im weitesten Sinne, oder das Verhältnis von Kultur/Zivilisation und Natur.

5.1. Cottas Reise

Vergleichbar mit *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* steht auch in Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* eine Reise im Mittelpunkt der Handlung. In ähnlicher Weise wie Josef Mazzini, der sich auf die Spuren der Nordpol-Expedition begibt und dessen Unternehmung zunehmend obsessive Züge gewinnt, reist der Protagonist Cotta von Rom ins abgelegene Tomi, um nach Publius Ovidius Naso zu suchen, dem berühmten Dichter der *Metamorphosen*. Naso war elf Jahre, bevor die Romanhandlung, eingesetzt vom römischen Kaiser ins Exil geschickt worden, da er bei einer öffentlichen Rede vergessen hatte, diesem seine Ehrerbietung zu erweisen.²¹⁹ Anlässlich des Gerüchts von Nasos Tod beschließt nun Cotta nach dem exilierten Dichter zu suchen, um entweder eine Bestätigung für dieses Gerücht zu finden oder den Dichter selbst. Nach einer beschwerlichen Überfahrt gelangt Cotta nach Tomi, wo er zunächst nur erfährt, dass Naso in Trachila, „einem aufgegebenen Weiler vier oder fünf Gehstunden nördlich der Stadt“ wohnen soll.²²⁰ Dort angekommen findet Cotta allerdings nur den alten Pythagoras, den Diener Nasos, der offensichtlich verrückt (geworden) ist. Bei dieser Gelegenheit erinnert sich Cotta an die Vernichtung von Nasos Schriften, zu denen eben auch ein Exemplar der noch nicht abgeschlossenen *Metamorphosen* gehörte.²²¹ Als Cotta gegenüber Pythagoras dieses Buch erwähnt, führt der greise Diener ihn in Nasos Garten, wo auf fünfzehn Steinsäulen eine Botschaft des Dichters hinterlassen ist, die den Schluss nahelegen, dass Naso sein Buch in Tomi fertiggestellt hat. Daraufhin widmet sich Cotta nicht mehr nur der Suche nach dem exilierten und nun auch verschwundenen Dichter, sondern auch nach einem Exemplar dieses Buchs.

Cotta wird dieses Buch allerdings nicht finden. Aber sowohl dem Leser als auch Cotta wird nach und nach klar, dass Tomi von den Figuren aus Nasos *Metamorphosen* bewohnt wird:

²¹⁹ „[...] inmitten dieser entsetzlichen Herrlichkeit [...] begann Nasos Weg in die äußerste Einsamkeit, sein Weg an das Schwarze Meer. [...] auf einen müden, gleichgültigen Wink also, trat Naso in dieser Nacht vor einen Strauß schimmernder Mikrophone und ließ mit diesem einen Schritt das römische Imperium hinter sich, verschwieg, vergaß! die um alles in der Welt befohlene Litanei der Anreden, den Kniefall vor den Senatoren, den Generälen, ja dem Imperator unter seinem Baldachin, vergaß sich selbst und sein Glück, trat ohne die geringste Verbeugung vor die Mikrophone und sagte nur: Bürger von Rom.“ (LW, S. 53f.)

²²⁰ LW, S. 12

²²¹ In Bezug auf die *Metamorphosen* heißt es an einer Stelle des Romans „In Rom hatte man nur Fragmente gekannt.“ (LW, S. 46)

Während seines Aufenthaltes in Tomi wohnt Cotta etwa bei dem Seiler Lycaon, der sich nachts in einen Wolf verwandelt; Battus, der schwachsinnige Sohn der Krämerin, verwandelt sich in einen Stein; Tereus, der Metzger von Tomi, seine Frau Procne und ihre gegen Ende wieder auftauchende Schwester Philomela verwandeln sich in Vögel.²²² Cotta selbst macht auch eine Verwandlung durch, wobei diese eher psychischer als physischer Natur ist. Als er gegen Ende des Romans ein letztes Mal Nasos Garten betritt, beginnt er damit, die noch lesbaren Zeichen auf Fetzen zu notieren und zu sammeln, allerdings ohne dadurch einen zusammenhängenden Text von Nasos *Metamorphosen* zu erhalten. Dabei begreift er, dass die Worte und Namen, die er auf den Säulen gefunden hat, denen von einigen Bewohnern Tomis entsprechen.

„Aber in Trachila war nichts geblieben als ein gußeiserner, gesprungener Herd und Worte, auf Fetzen gekritzelte, in den Stein geschlagene Worte. Also schritt er dieses Archiv verblichener Zeichen Kegel für Kegel ab, löste die Fähnchen aus dem Stein, sprach, was noch lesbar war, als sinnlosen, wirren Text in die Stille – und füllte seinen Tragsack mit den Lumpen. Denn unter vielen zerstörten Inschriften und Worten flatterten auch Namen, die er kannte im Wind, Namen von Bewohnern der eisernen Stadt.“²²³

Der Roman endet schließlich damit, dass Cotta im Gebirge verschwindet, was die Vermutung nahelegt, dass er selbst zu einer Figur in Nasos Text geworden sein könnte. Auch hierin zeigt sich eine Parallele zu *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*; die Reise Mazzinis endet ja auch damit, dass er im Eis des Nordpols verschwindet.

„Die einzige Inschrift, die noch zu entdecken blieb, lockte Cotta ins Gebirge: Er würde sie auf einem im Silberglanz Trachilas begrabenen Fähnchen finden [...]; gewiß aber würde es nur ein schmales Fähnchen sein – hatte es doch nur zwei Silben zu tragen. Wenn er innehielt und Atem schöpfte und dann winzig vor den Felsüberhängen stand, schleuderte Cotta diese Silben manchmal gegen den Stein und antwortete *hier!*, wenn ihn der Widerhall des Schreies erreichte; denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name.“²²⁴

²²² Das gilt natürlich insbesondere für solche Leser, die nicht mit den *Metamorphosen* vertraut sind und denen das angehängte „ovidische Repertoire“ (LW, S. 256-286) einen synoptischen Überblick über die von Ransmayr vorgenommenen Änderungen gegenüber Ovids Prätext liefert. Damit wird auf der Ebene eines Vergleichs zwischen Ovid und Ransmayr natürlich noch einmal das zentrale Motiv der Verwandlung aufgenommen und reflektiert.

²²³ LW, S. 214

²²⁴ LW, S. 254

5.2. Literatur und Politik

Ein, wenn nicht sogar das zentrale Thema in Ransmayrs *Die letzte Welt* ist der Konflikt zwischen Kunst bzw. Literatur und Politik. Dabei können die Bereiche der Literatur und der Politik als zwei eigengesetzliche Räume verstanden werden, in denen es jeweils eigene ‚Herrscherfiguren‘ gibt. Für den literarischen Raum ist das natürlich die Figur Publius Ovidius Naso und für den politischen Raum ist es der Kaiser Augustus bzw. nach dessen Tod sein Stiefsohn Tiberius Claudius Nero. Beide Räume wiederum haben Anteil am beide Bereiche umfassenden Raum der Öffentlichkeit, wobei das Primat der Politik zukommt, da sie dafür verantwortlich ist, dass die Ordnung aufrechterhalten wird und sie über die Macht verfügt, unliebsame Schriftsteller zu verbannen. Naso ist in den literarischen Kreisen ein berühmter Mann, wo man gespannt auf neue Werke des Dichters wartet, aber „ein, zwei Fußstunden von Rom entfernt unter den Kastanien eines Dorfplatzes“ und kennt keiner „seinen Namen mehr“ oder hat „auch nur jemals von ihm gehört“. ²²⁵ Der auktoriale Erzähler suggeriert im Folgenden, dass es diese Begrenztheit seiner Berühmtheit gewesen ist, die Naso insgeheim gestört habe. „Obwohl Naso gewußt haben mußte, daß die Ovation der Arena eine der Poesie unerreichbare Form des Beifalls war, schien er manchmal einer Sucht nach diesem Jubel verfallen zu sein“, weswegen Naso von sich aus die große Bühne der Arena gesucht habe. „Daß er [i.e. Naso] schließlich selber vor die Massen wollte, war wohl auch eine der Bedingungen seines Unglücks.“ ²²⁶ Dieser öffentliche Raum aber steht einzig und allein dem politischen Herrscher und seinen loyalen Untertanen offen. Dass Naso bei seinem Auftritt das vorgeschriebene Protokoll missachtet, deutet darauf hin, wie sehr Naso seine Rolle überschätzt hat. ²²⁷

Es ist nun interessant, dass der Roman nahelegt, Nasos Verbannung nach Tomi könne nicht auf eine direkte Reaktion des Imperators zurückgeführt werden. Dieser hatte ja Nasos durchaus Anstoß erregende Rede über das Ameisenvolk von Aegina verschlafen, eine Rede

²²⁵ LW, S. 40

²²⁶ LW, S. 41

²²⁷ Vgl. dazu folgende Passage: „Vielleicht hatte sich Naso in einem maßlosen Augenblick seines Lebens seinen Triumph so vorgestellt: Hoch im Sattel unter den Augen des gesamten Hofes und der versammelten Mächtigen des Reiches, hoch zu Pferd vor dem Imperator, und so Hufschlag für Hufschlag durch den Jubel von einhunderttausend, zweihunderttausend Begeisterten. Vielleicht war die Kulisse dieser Eröffnungsnacht tatsächlich die Erfüllung einer maßlosen Phantasie, in deren Wunschbilder Naso nun scheinbar ungerührt eintrat.“ (LW, S. 58)

immerhin, deren parabelhafter Zug von Naso am Ende noch zusätzlich betont wird.²²⁸ Hieran schließt sich die bemerkenswerte Schilderung eines Zensurapparates an, der völlig anonym funktioniert. Am Morgen nach Nasos Rede kommt „ein ebenso vielgliedriger wie nahezu unsichtbarer Mechanismus in Bewegung, ein Werk aus Flüsterstimmen, Aktenvermerken, Hinweisen und Empfehlungen“.²²⁹ Ausdrückliche Aufgabe dieses anonymen Apparates ist es, dem „obersten Herrn das Bild der Wirklichkeit wie an jedem Morgen zusammenzufügen und zu deuten“.²³⁰ Das aber stützt nun die Ansicht, dass es sich bei der Verbannung Nasos nicht um eine Reaktion des Herrschers handelt, der ja scheinbar selbst gar keinen Überblick über die gesellschaftliche Wirklichkeit besitzt. Vielmehr sind es die zahlreichen Mitarbeiter der Behörde, die ihm aus Dokumenten, aus Erinnertem und Gehörtem eine Version der Wirklichkeit zusammensetzen. Wohlgedemerkte *eine* Version, die im Fall des Dichters Naso retrospektiv alles zusammensucht, was dem Apparat bekannt geworden ist. Die Behörde „rief sich alles ins Gedächtnis, was an Naso im Lauf der Jahre jemals auffällig geworden war“. Dazu gehört alles Mögliche, von Wohnungsumzügen, Reisen oder bestimmten Theatererfolgen bis zu dem „unverschämten Namen einer Dichtung, von der es geheißten hatte, sie sei nur deswegen noch immer unveröffentlicht, weil kein Drucker sich an ein Werk wagte, das dem Dichter zur Bloßstellung und Beleidigung Roms mißraten war: *Metamorphoses*“.²³¹ Erst vor dem Hintergrund dieser Entwicklung wird deutlich, dass Ovids Hauptwerk nicht der alleinige Grund für seine Verbannung war, sondern ein Vorwand, der im Laufe der Ermittlungen gegen ihn verwendet wird. Schließlich, und das sollte man an dieser Stelle nicht vergessen, existiert ein Werk mit dem Titel *Metamorphosen* noch gar nicht. Dass dieses Werk für den Imperator gefährlich werden könnte, ist eine Vermutung, die auf dem kolportierten Titel und, davon ausgehend, auf Gerüchten über den möglichen Inhalt bestehen. Zudem weist der Text ausdrücklich darauf hin, dass der Imperator niemals auch nur eine Zeile von Naso gelesen hat, denn „Bücher waren diesem Herzen so fern wie die Welt“.²³² Die Effizienz des Verfahrens gegen Naso erklärt sich demnach nicht aus persönlicher Betroffenheit, sondern gerade aus dem Fehlen jedweder Form persönlicher Beleidigung.

²²⁸ Vgl. LW, S. 57: „Und was die Eiche der Ameisen für das Glück der Insel Aegina war, sagte Naso dann in den Strauß der Mikrophone und schloß seine Rede, das werde nun in Zukunft dieses Bauwerk der Sümpfe, das Stadion Zu den Sieben Zufluchten, für das Glück Roms sein – ein Ort der Verwandlung und Wiedergeburt, ein steinerner Kessel, in dem sie aus Hunderttausenden Ausgelieferten, Untertanen und Hilflosen ein Volk gekocht werde, so wandelbar und zäh wie das neue Geschlecht von Aegina, so unbesiegbar. Und schwieg.“

²²⁹ LW, S. 59

²³⁰ LW, S. 60

²³¹ LW, S. 60 (kursiv i.Orig.)

²³² LW, S. 63

„Gewiß, die Bewegungen des Apparates waren langsam, leidenschaftslos und frei von jener Wut, die sich in den Gesichtern des Hofes gespiegelt hatte. Aber anders als diese Wut, die vielleicht zu besänftigen war und verrauchte, war der Apparat weder zu besänftigen noch zum Stillstand zu bringen. Und so begann in diesen Tagen das durch die Akten verbürgte Wissen über den Dichter Publius Ovidius Naso allmählich in Fluß zu geraten [...]. Dort schäumten die Nachrichten, die Kommentare und Expertisen, bis das erste Stichwort diese Schwelle übersprang, eine Windsee, die den Deich überspülte und auf seiner Landseite hinabrauschte: Verwandlungen – die Schrift eines Staatsfeindes; die Beleidigung Roms; das Dokument einer Verwirrung; Beweis aber auch für die Niedertracht und Undankbarkeit eines durch die Einladung zur Eröffnung der Sieben Zufluchten geadelten Redners.“²³³

Gemäß dem Motiv der Verwandlung bleibt das Verhältnis zwischen dem Raum der Politik und dem Raum der Literatur allerdings nicht in gleicher Weise bestehen, es unterliegt vielmehr selbst einer Wandlung. Hinsichtlich seines früheren Publikums wird vermerkt, dass „Nasos Sturz die römische Gesellschaft wenn nicht aufgewühlt, so doch bewegt“ hat.²³⁴ Jedoch ist von dieser Seite kein Aufstand zu erwarten. Allerdings nehmen sich nun die politischen Gegner des Imperators dem Schicksal des verbannten Dichters an.²³⁵ Naso, der früher keine politischen Ambitionen in irgendeiner Richtung gezeigt hat und dessen „Aufstieg, seine Popularität und sein Reichtum“ ihn in den Augen der Opposition eher verdächtig gemacht haben, wird nach seiner Verbannung zu einer symbolischen Figur des Widerstands im politischen Kampf. So werden seine Schriften auf Slogans hin durchforstet, die dann auf Flugblättern und Plakaten verwendet werden. Diese Form der politischen Instrumentalisierung der öffentlichen Figur Naso und seiner Schriften geht dabei so weit, dass die Opposition hofft, Naso werde nicht aus der Verbannung zurückkehren. „Ein berühmtes, gebrochenes Opfer diktatorischer Härte konnte schließlich den Zielen des Widerstandes um vieles nützlicher werden als ein getrösteter oder gar glücklicher Mann“.²³⁶ Zudem empfindet die Opposition Nasos Strafe keineswegs als ungerecht, sondern vielmehr als angemessen. Naso wird für sie zu einem „Mythos unter den Mythen“, den es für die eigenen politischen Zwecke zu nutzen gilt.²³⁷ Folgerichtig versucht auch die Staatsmacht das Schicksal des

²³³ LW, S. 61f.

²³⁴ LW, S. 113

²³⁵ Vgl. LW, S. 113: „Gemäß den Gesetzen der Physik gerieten die Wellen der Anteilnahme an Nasos Fall um so flacher, je größer die Kreise um die unumstößliche Tatsache seiner Verbannung wurden, und erreichten schließlich doch das Ufer, erfaßten den Rand der Gesellschaft, die Unzufriedenen, die verbotene Opposition [...]. Erst von diesem Rand rollten die Wellen gebrochen in das Zentrum der Macht zurück [...].“

²³⁶ LW, S. 115

²³⁷ Ebd.

verbannten Dichters für die Propaganda auszuschlachten.²³⁸ Besonders dringlich wird dieser Kampf um die Deutungshoheit, als sich die (gleichwohl unbestätigte) Nachricht von Nasos Tod in Rom verbreitet. „Das Schicksal des Verbannten wurde in Rom noch einmal zum umstrittenen Thema. Alte Fragen wurden erneut und öffentlich gestellt, Fragen nach dem Vergehen und den Verdiensten des Dichters, nach der Kunstfeindlichkeit der Zensur oder der Willkür der Justiz...“²³⁹ Dabei geht, gemäß der Logik der staatlichen Behörden, von dem verstorbenen Dichter eine weitaus größere Gefahr aus als von dem verbannten.

„Zu spät erkannte die Behörde, daß dem Verbannten nun die Unvergeßlichkeit drohte, und beschlagnahmte einige Druckschriften erst zu einem Zeitpunkt, zu dem sich Naso in den Weiten der öffentlichen Meinung bereits in einen Märtyrer und seine verbotenen oder verbrannten Bücher in Offenbarungen verwandelt hatten.“²⁴⁰

Für die Staatsmacht stellt Nasos Tod einen Skandal dar, da der Verbannte auf diese Weise nicht nur endgültig dem Zugriff der Behörden entzogen ist, sondern weil seine öffentliche Wahrnehmung als auch seine Schriften dadurch vollkommen deutungs offen geworden sind. „Von seinem Andenken aber konnte nun jeder nach Belieben Gebrauch machen, ohne befürchten zu müssen, durch einen Kassiber aus der Verbannung, eine Rückkehr des Dichters oder seine Begnadigung jemals widerlegt zu werden.“²⁴¹ Von dieser Gefahr bedroht, beschließen die Behörden, ihre Deutung öffentlich wirksam werden zu lassen, und zwar indem sie – Ironie der Geschichte – ein Denkmal zu Ehren des Dichters errichten lassen.²⁴² In dieser Form der posthumen Musealisierung des Dichters und daran anschließend seines Werks hat die politische Instrumentalisierung ihren Höhepunkt erreicht, da die Staatsmacht auf die Weise erreicht, dass das Werk dem Kanon integriert und eben dadurch wirkungslos

²³⁸ An dieser Stelle ist der Ransmayrs Roman bemerkenswert hellichtig, da er eine strukturelle Gemeinsamkeit zwischen der Opposition und der Staatsmacht gemäß der Logik des politischen Raumes konstatiert. „Aus der Sicht der Katakomben [i.e. der Opposition] wie jener der Staatskanzleien war Nasos Existenz durch seine Verbannung aus Rom in ein Stadium zwischen Leben und Tod geraten, in einen Zustand, in dem jedes Zeichen dieser Existenz zum Mahnmal wurde [...] So versteinerte der Dichter seinen Feinden als ein Symbol der Gerechtigkeit römischer Justiz, die allein auf das Wohl des Staates achte und dabei für den Glanz der Berühmtheit blind sei – seinen Anhängern aber als unschuldiges Opfer der Macht [...]“ (LW, S. 116)

²³⁹ LW, S. 122

²⁴⁰ LW, S. 123

²⁴¹ LW, S. 123

²⁴² Vgl. LW, S. 125: „Wenn tatsächlich jeder, selbst die Terroristen aus den Katakomben oder irgendein sizilianischer Bauer und Brandstifter, diesen Dichter für seine Zwecke in Anspruch nehmen konnte, warum dann nicht auch und erst recht das gesetzestreue Rom, der Staatsbürger und Patriot?“

wird. Der „Große Sohn Roms“²⁴³ mag nicht immer einfach gewesen sein, aber seine Leistung als Dichter wird öffentlich anerkannt und dadurch in ihren möglicherweise vorhandenen kritischen Implikationen neutralisiert.

Sabine Wilke hat in dem Ransmayr gewidmeten Kapitel ihres Buchs *Poetische Strukturen der Moderne* Cottas Suche nach Naso bzw. dem Buch der Metamorphosen mit einem „endlosen und heillosen Verstricken in semiotische Prozesse“ verglichen, die „zu keiner Deckung mit Realität führen, in Interpretationslabyrinth ohne Ausgang, in metaphorische Strukturen, die metonymisch ausgedeutet werden und deren Referenzhorizont sich immer weiter ins Unendliche verschiebt“.²⁴⁴ Hinzuzufügen bleibt, dass sich eine solche Verselbständigung semiotischer Prozesse insbesondere an dem hier dargestellten Komplex von Literatur und Politik zeigt. Während es die Stärke der Literatur ist, solche Prozesse auszulösen, muss die Politik diese Prozesse mit ihrer Disseminationslogik gewaltsam stillstellen. Ein Problem, das jedem Interpreten der Ransmayrschen Texte bekannt vorkommen dürfte und das zugleich auf die selbstreflexive Ebene des Romans verweist.

5.3. Die Topographie der letzten Welt

Die Topographie in Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* spielt eine herausragende Rolle. Sie ist gekennzeichnet durch den Gegensatz zwischen Rom, dem Zentrum der politischen Macht, und Tomi, das als Exil an der Peripherie der bekannten Welt liegt. „Tomi, das Kaff. Tomi, das Irgendwo. Tomi, die eiserne Stadt.“²⁴⁵ Mit der Bezeichnung „Irgendwo“ wird Tomi der Charakter einer Utopie verliehen, wobei das in diesem Fall wörtlich zu verstehen ist, also ein Nicht-Ort, der eben irgendwo in der Welt liegt, weit weg vom Zentrum der Welt.²⁴⁶ Allerdings besteht darin kein Alleinstellungsmerkmal Tomis.

„Tomi war so öde, so alt und ohne Hoffnung wie hundert andere Küstenstädte auch, und es erschien Cotta seltsam, daß an diesem vom Meer und vom Gebirge gleichermaßen bedrängten

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Wilke, *Poetische Strukturen*, S. 241

²⁴⁵ LW, S. 9. Die Stadt Tomi wird „eiserne Stadt“ genannt, da ein Exportgut das Eisenerz ist, das in den umliegenden Gebirgen gewonnen und von den Einwohnern verarbeitet wird.

²⁴⁶ Man könnte Tomi demnach mit Marc Augés Konzept des Nicht-Ortes in Verbindung bringen, mithin also als ein „Ort des Ortlosen“. Das trifft sich nicht zuletzt mit der Beschreibung Tomis als Ort, an dem Flüchtlinge und Auswanderer Halt machen (LW, S. 179f.). Cegienas de Groot spricht dementsprechend von Tomi als „Zufluchtsort für Desperados“ (Groot, Cegienas de: *Es lebe Ovid – Ein Plädoyer für die Ars Longa*. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988). In: *Neophilologus. An international journal of modern and mediaeval language and literature*. Vol. 75 (1991), S. 252-269, hier S. 255.)

Ort, der so sehr in seinen Bräuchen, den Plagen der Kälte, der Armut und schweren Arbeit gefangen war, überhaupt etwas geschehen konnte, worüber man in den entrückten Salons und Cafés der europäischen Metropolen sprach.²⁴⁷

Nicht nur wird an dieser Stelle die Ähnlichkeit zwischen Tomi und den vielen anderen Städten, die entfernt vom Zentrum Rom ein vergleichbares Schicksal erleiden, herausgestellt; es wird auch auf die Landschaft eingegangen, die die Umgebung von Tomi kennzeichnet. Dazu später mehr. Interessant ist zunächst, dass die Stadt Tomi in Ransmayrs Roman in erster Linie nicht dem historischen Ort gleicht, sondern die Darstellung insofern derjenigen Ovids folgt, als dieser sein Exil nicht ‚objektiv‘ beschrieben hat. Diese fehlende ‚Objektivität‘ wird natürlich in Ransmayrs Roman noch verstärkt, indem moderne Anteile wie Busse oder Filmprojektoren hinzugefügt werden. Es scheint bereits Ovid in der Beschreibung seines Exils um etwas anderes gegangen zu sein als um eine adäquate Darstellung der Stadt Tomi zu liefern. Folgt man Ulrich Schmitzler, dann steht hinter Ovids Darstellung eine spezifische Strategie. „Ovid will nichts weniger als die ganze autobiographische Wahrheit systematisch entwickeln, sondern die eigene Person mit voller Absicht – und das heißt: Wirkungsabsicht – stilisieren.“²⁴⁸ Vor diesem Hintergrund handelt es sich schon bei Ovid niemals um das reale Tomi, sondern bereits bei ihm um eine poetische Erfindung, die in ihrer Darstellung der angeblich barbarischen Zustände in Tomi vor allem den Erwartungen des römischen Publikums gerecht werden wollte.²⁴⁹ Was bedeutet es nun, wenn Ransmayr Tomi in ein Irgendwo verlegt? Für die römischen Leser Ovids war der Ort (wieder-)erkennbar und hinsichtlich der geschilderten Umstände durchaus nicht Ungewöhnliches, ging man doch sowieso davon aus, dass alles an den Rändern des römischen Herrschaftsraumes eine Zone der Un- oder Nichtzivilisiertheit war. Wenn Ransmayr nun einerseits bestimmte Elemente der ovidischen Darstellung übernimmt, andererseits die Stadt Tomi in räumlicher Hinsicht in ein

²⁴⁷ LW, S. 10

²⁴⁸ Schmitzler, Ulrich: Das Kaff, das Irgendwo: Die Erfindung von Tomi durch Ovid und Christoph Ransmayr. In: Jacques Lajarrige (Hg.): Lectures croisées de Christoph Ransmayr. Le dernier des mondes. Paris 2003, S. 13-32.

²⁴⁹ Vgl. Schmitzler, S. 20 f.: „Tomi, der Ort der realen Geographie, das heutige Constantpapa in Rumänien, an der westlichen Schwarzmeerküste südlich der Donaumündung gelegen, wurde im 6. Jh. v. Chr. Als milesische Kolonie gegründet. [...] Auch wenn systematische Ausgrabungen unmöglich sind, da die antike Stadt von der modernen Siedlung vollständig bedeckt ist, vermitteln die vorhandenen archäologischen, numismatischen und epigraphischen Zeugnisse doch aufs Ganze gesehen das Bild einer lebhaften Stadt mit einem Theater, einem Stadion, einem Amphitheater und Tempeln, die von einem erheblichen griechischen Bevölkerungsanteil geprägt war. [...] Mit einem Wort: Tomi war zwar keine Metropole wie Rom, aber mit so mancher Stadt in Italien, auch mit Ovids Geburtsort Sulmo im rauhen Appenin, dessen Kulturferne der Autor niemals beklagt hat, konnte es allemal konkurrieren.“

„Irgendwo“ verwandelt, dann radikalisiert er Ovids poetische Erfindung noch, um sie seinen Darstellungsabsichten anzupassen.²⁵⁰ Es geht nicht um das historische Tomi, sondern um die Erfindung einer eigenen Wirklichkeit. Ein konstitutiver Bestandteil dieser Radikalisierungsstrategie besteht weiter darin, neben der Lokalisierung Tomis auch die historische Datierung des Geschehens zu verunmöglichen.

Anders als der antike Prätext erwarten ließe, handelt es sich bei Tomi nämlich nicht um eine antike Stadt. Die Darstellung im Roman verzichtet auf sämtliche Authentifizierungsstrategien, wie sie etwa die Gattung des historischen Romans auszeichnen und das Geschehen für den Leser wahrscheinlich machen sollen. Im Gegenteil betreibt Ransmayr in *Die letzte Welt* eine gezielte Illusionsdurchbrechung hinsichtlich der Einheit der historischen Zeit. Tomi mag zwar heruntergekommen sein, dennoch werden zahlreiche Dinge aufgeführt, die man mit modernem Leben assoziiert, wie etwa die „rostzerfressene[n] Bushaltestelle“, an der Cotta nach seiner Ankunft steht und den Fahrplan abschreibt.²⁵¹ Folgerichtig gibt es in Tomi einige wenige Autos, vor allem Busse, die den Transport zwischen den verschiedenen Küstenstädten ermöglichen. Weitere Beispiele sind etwa Cyparis, der fahrende Filmvorführer mit seinem Projektor, oder die bereits erwähnten Mikrophone, vor denen Naso in Rom seine Rede hält. Diese Elemente zeigen ein spezielles Verhältnis zur Zeit an. Es ist diese Verbindung antiker und moderner Elemente, die zwar Anachronismen erzeugt, allerdings wird keiner Stelle des Textes behauptet, das Geschehen des Romans spiele sich in der Antike ab. Vielmehr korrespondiert die Gestaltung der Zeit der Repräsentation des Ortes Tomi.

Ransmayr geht an einer Stelle noch einen Schritt weiter, indem er das Geschehen in Tomi in die europäische Nachkriegszeit versetzt, wie an den Erinnerungen des Totengräbers Thies deutlich wird. Bevor es Thies nach Tomi verschlagen hat, ist er Soldat „einer geschlagenen, versprengten Armee“ gewesen, die „auf dem Höhepunkt ihrer Wut selbst das Meer in Brand gesetzt hatte“.²⁵² Im Folgenden ist dann noch von „Panzerkreuzer[n]“ und „Lazarettschiffe[n]“ die Rede. Besonders eindrücklich sind jedoch Thies' Erinnerungen an die Vergasung von Menschen in Lagerhallen.

„In diesem steinernen, fensterlosen Raum die Bewohner eines ganzen Straßenzuges zusammengepfercht und mit Giftgas erstickt worden. Das Tor hatte dem Ansturm der Todesangst, der Qual und Verzweiflung standgehalten, einer Welle keuchender, um Atem

²⁵⁰ Schmitzler spricht in diesem Zusammenhang passenderweise von einem „variierenden Nachvollzug“ Ransmayrs (S. 18)

²⁵¹ LW, S. 9

²⁵² LW, S. 230

ringender Menschen, die in den Ritzen und Fugen des Tores vergeblich nach einem Hauch Zugluft gesucht hatten; die Starken waren auf den Leichnamen der Schwachen höher und höher gekrochen, aber gleichgültig und getreu den Gesetzen der Physik waren ihnen die Schwaden des Gases nachgestiegen und hatten schließlich auch die Starken in bloße Treppenstufen für die Stärkeren verwandelt, die sich als Krone der Menschenwelle in den Tod quälen mußten, besudelt mit Blut und Kot und zerschunden vom Kampf um einen einzigen Augenblick Leben.²⁵³

Das Kriegsszenario sowie die beschriebene Vernichtung von Menschen durch Giftgas evozieren den Zweiten Weltkriegs sowie den Holocaust. Allerdings verzichtet Ransmayr auch an dieser Stelle auf eine exakte historische Datierung, ein Verfahren, das später in seinem Roman *Morbus Kitahara* noch einmal zum Einsatz kommt. Lässt sich ein Grund dafür angeben, warum Ransmayr in dieser gleichermaßen vagen und konkreten Form auf den Holocaust zu sprechen kommt, zumal in einem Roman, der die ovidische Mythologie zum Thema hat? Sofern *Die letzte Welt* immer wieder auf das Leitmotiv der Verwandlungen zu sprechen kommt, können die Erinnerungen von Thies bemerkenswerterweise für das Gegenteil eintreten, nämlich das Dauerhafte in der Geschichte. Versteht man Geschichte gewöhnlich als Wandel in der Zeit, verweist diese Episode auf einen pessimistischen Zug in Ransmayrs Geschichtsphilosophie. Thies, der ja nicht nur der Totengräber in Tomi ist, sondern auch eine Art Heiler, kann in den Menschen nichts anderes mehr entdecken als grausame Kreaturen, die zu allem fähig sind.²⁵⁴ Wenn Thies in der Kneipe sitzt und vor seinen Erinnerungen in den Alkohol flüchtet, wiederholt er „einen immergleichen Satz“, der zwar eine „Banalität“ sei, aber dennoch die Wahrheit seiner Erfahrungen enthalte: „*der Mensch ist dem Menschen ein Wolf*“.²⁵⁵ Es ist diese anthropologische Annahme von der grundlegend unwandelbaren wölfischen Natur des Menschen, die quer steht zu dem Thema der Verwandlung und mit einem historischen Ereignis in Verbindung gebracht wird, das als Zivilisationsbruch begriffen worden ist. Dieses Verständnis beinhaltet allerdings auch die Verabschiedung der Möglichkeit eines moralischen Fortschritts in der Geschichte. Für Thies mag die Zeit vergehen, aber die eine fundamentale Wahrheit bleibt vom Wandel unberührt. Dabei ist das Bild, das Thies benutzt, um diese Wahrheit zu verkünden, nicht nur ein

²⁵³ LW, S. 231

²⁵⁴ LW, S. 234f.: „Denn seitdem er sich von Hufen und vom Krieg zerschlagen aus dem Koma wieder erhoben hatte und ein ungeschütztes Herz unter seinen Narben trug, lebte Thies in Wahrheit nur noch für die Toten. So wirksam sich seine Arzneien und Tinkturen auch erwiesen, in seinem Innersten blieb er doch davon überzeugt, daß den Lebenden nicht mehr zu helfen war, daß es keine Grausamkeit und keine Erniedrigung gab, die nicht jeder von ihnen in seinem Hunger, seiner Wut, Angst oder bloßen Dummheit verüben *und* erleiden konnte; jeder war zu allem fähig.“ (kursiv i.Orig.)

²⁵⁵ LW, S. 235

bekanntes Zitat, sondern eines, das wiederum selbst von einer Verwandlung handelt, eben der von Menschen in Wölfen.²⁵⁶ Die Pointe bei Ransmayr besteht nun gerade darin, dass Thies damit gerade nicht den Naturzustand des Menschen beschreibt, sondern das Verhalten der Menschen in der Geschichte. Geht die Gründung von Staaten gemäß mancher Staatstheorien auf einen ursprünglichen Vertrag zurück, der den einzelnen Menschen eben vor der (wölfischen) Gewalt der anderen Menschen schützen und damit die gerade auch moralische Besserung der Menschen bezwecken soll, so scheinen die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts das Gegenteil zu beweisen. Unabhängig davon, ob man im Zustand der Natur oder Kultur lebt, Menschen sind und bleiben gewalttätige Kreaturen, ein Umstand, der durch keine staatliche Ordnung zu beheben ist.²⁵⁷

Kehrt man zum Ausgangspunkt des vorliegenden Abschnitts zurück – die Topographie, das Verhältnis von Zentrum/Peripherie bzw. Rom/Tomi –, dann stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang von Dauer und Verwandlung auch hinsichtlich der beiden strukturbildenden Städte der Erzählung, Rom und Tomi. Dabei wäre es allerdings zu einfach, würde man die Begriffspaare Zentrum/Peripherie und Dauer/Verwandlung einfach gleichsetzen, also das Zentrum mit Dauer identifizieren und die Peripherie mit Verwandlung. Die Dinge sind komplizierter, vor allem wenn man sie aus der Perspektive Cottas betrachtet, der als Bürger Roms nach Tomi reist und mehrfach an den dortigen Verhältnissen zugrunde zu gehen droht. Zumindest für Cotta stellt Rom immer wieder einen Fluchtpunkt dar, einen Sehnsuchtsort, der Ordnung und Klarheit verspricht. In der Perspektive Cottas wird wiederholt von der „Pracht Roms“ geschwärmt; in Zeiten, in denen Cotta befürchtet, verrückt geworden zu sein bzw. zu werden, wird ihm der „quälende Widerspruch zwischen der Vernunft Roms und den unbegreiflichen Tatsachen des Schwarzen Meeres“ bewusst.²⁵⁸ Sichtbares Zeichen für die Vernunft Roms sind die Gebäude, die gleichzeitig architektonisch-symbolische Repräsentationen der politischen Macht sind.²⁵⁹ Demgegenüber zeigt Tomi bereits früh Anzeichen des Verfalls. „Von den neunzig Häusern der Stadt standen damals schon viele leer;

²⁵⁶ Die ursprünglich lateinische Sentenz geht zurück auf ein Zitat des Komödiendichters Titus Macchius Plautus (ca. 254-184 v. Chr.) und wurde durch den englischen Philosophen und Staatstheoretiker Thomas Hobbes (1588-1679) bekannt. Allerdings findet sich die Sentenz nicht in seinem Hauptwerk *Leviathan* (engl. 1651; lat. 1670), sondern in der Widmung zu seinem Buch *De Cive* (1642).

²⁵⁷ Im folgenden Kapitel, das Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara* behandelt, wird man sehen können, dass sich diese anthropologische Bestimmung des Menschen wiederfindet und zu ähnlich pessimistischen Schlussfolgerungen führt.

²⁵⁸ LW, S. 39, 131, 212

²⁵⁹ In Rom heißt es im Text, „wo jedes Bauwerk ein Denkmal der Herrschaft war, das auf den Bestand, auf die Dauer und Unwandelbarkeit der Macht verwies“. (LW, S. 39)

sie verfielen und verschwanden unter Kletterpflanzen und Moos. Ganze Häuserzeilen schienen allmählich wieder an das Küstengebirge zurückzufallen.²⁶⁰ Der Rückfall in die Wildnis deutet nicht nur an, dass Tomi keineswegs als ein Ort verstanden werden darf, an dem im Gegensatz zu Rom Freiheit herrscht. Der drohende und sich im Verlauf der Handlung vollziehende Rückfall an die Natur verweist vielmehr auf einen blinden Naturzwang und deutet die letztmögliche Verwandlung in der titelgebenden letzten Welt an.²⁶¹ Dagegen zeichnet sich die Metropole Rom dadurch aus, der Natur Widerstand zu leisten. Das „Stadion Zu den Sieben Zufluchten“ etwa wird als „das größte Geschenk des Imperators an Rom gepriesen“, und zwar gerade weil es einen Sieg der Architektur über die Natur bedeutet.²⁶²

„Das aus Kalkstein und Marmorblöcken aufgetürmte Stadion, das sich aus einem unter großen Opfern entwässerten Moorgebiet des südlichen Tibertales erhob, sollte nach einem Traum des Imperators und nach seinem unbeugsamen Willen Zu den Sieben Zufluchten genannt werden. Jahrhundertlang hatten sich aus diesem Moor nur die flirrenden, schwankenden Säulen der Fiebertückenschwärme erhoben und Aasvögel den Himmel beherrscht, die über den Kadavern von Ziegen und Schafen, seltener auch den Leichnamen von Hirten kreisten, von Moorbewohnern, die von den Knüppelpfaden abgekommen und im Morast erstickt waren.“²⁶³

Auch hierbei handelt es sich demnach um eine Verwandlung, und zwar von Natur in Kultur. Es greift somit zu kurz, die Dichotomie Rom/Tomi ausschließlich als Gegensatz von Diktatur und Freiheit zu verstehen.²⁶⁴ Gerade gegen Ende des Romans, wenn die „Zeichen der Verwilderung“²⁶⁵ in Tomi zunehmen, stellt sich die Frage, ob das allmähliche Vorrücken der Natur nicht einen vergleichbaren Zwang ausübt wie die Macht der römischen Herrschaft es tut. Vielleicht ist es angemessener, wenn man davon ausgeht, dass es zwischen der

²⁶⁰ LW, S. 9f.

²⁶¹ Auch dieses Motiv wird in *Morbus Kitahara* wieder aufgegriffen.

²⁶² LW, S. 53

²⁶³ LW, S. 53

²⁶⁴ Vgl. dazu auch die Einschätzung von Monika Schmitz-Emans: „Rom steht für das Bedürfnis nach einer kartierbaren, hierarchisch geordneten Sphäre, einer Welt der Differenzierungen und klar konturierten Identitäten. Im anarchischen Tomi hingegen kollabieren Unterscheidungsmuster, Identitäten verschwimmen, die Logik gerät an ihre Grenzen, vertraute Ordnungsmuster lösen sich auf. Aufgelöst sind auch die Grenzen zwischen Normalität und Irrsinn, Erfahrung und Illusion. Peripherie und Zentrum sind einander einerseits so unähnlich, daß in ihnen sinnbildlich kontrastive Lebensformen und Denkweisen zur Anschauung kommen. Andererseits sind die einander fatal ähnlich. Auch Rom ist Schauplatz von Verwandlungen aller Art, von Zerstörungen insbesondere. Hier verbrennt Naso sein Manuskript. Hier mutiert die Menschheit zum Ameisenvolk. Hier spiegelt ein stumpfsinniges Nashorn den Kaiser.“ (Schmitz-Emans, Monika: *Die Letzte Welt* (1988) als metaliterarischer Roman. In: Europäische Romane der Postmoderne. Bd. 12. Hrsg. v. Anselm Maler/Angel San Miguel/Robert Schwaderer. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2004. S. 119-148 S. 119-148, hier: 122)

²⁶⁵ LW, S. 192

Anonymität der Macht und dem anonymen Naturzwang eine strukturelle Ähnlichkeit gibt, die beide Städte auszeichnet und es infolgedessen wünschenswert ist, in keiner von beiden leben zu müssen.

5.4. Die Übernahme des Kulturraums durch die Natur

Der Kontrast zwischen Rom und Tomi kann, wie beschrieben, auch als Konflikt zwischen Natur und Kultur begriffen werden, wobei dieser im Kleinen sowohl in Tomi als auch in Rom, wo Nasos verlassene Villa allmählich verwildert und von seiner Frau schließlich aufgegeben werden muss, wiederholt wird. Bereits zu Beginn des Romans wird deutlich gemacht, dass die klimatischen Verhältnisse in Tomi von Extremen geprägt sind und einen großen Teil der Atmosphäre des Romans ausmachen.²⁶⁶ Tomi feiert „das Ende eines zweijährigen Winters“, der so umfassend war, dass zum ersten Mal seit zwei Jahren „die Geröllhalden, die zwischen Felsrücken, Schroffen und Graten aus den Wolken herabfließen, ohne Schnee“ sind.²⁶⁷ Das darauf folgende, wärmere Wetter führt allerdings nicht dazu, dass es den Menschen zwangsläufig besser ergeht. Von den Alten und Kranken in Tomi heißt es etwa, dass sie „in der Kälte alle ihre Kräfte gespart und doch allein von der Hoffnung auf die Schneeschmelze am Leben gehalten worden waren“. Als diese dann eintritt, „erreichte viele von ihnen der Tod“, wie der Text lapidar vermerkt.²⁶⁸ Dann setzt der Sommer ein und das Jahr wird „trocken und heiß wie keines zuvor in den Breiten der eisernen Stadt“.²⁶⁹ Eine kurze Blütezeit scheint einzusetzen, die allerdings, für Ransmayr nicht untypisch, mit Beschreibungen von Verwesung und Verfall konterkariert wird. Zwar blühen zahlreiche Pflanzen – „Färberdisteln, Taubnesseln, Reseden und Lavendel“ sowie „Strandflieder und Sandklee“ –, die die Bewohner von Tomi bis zu diesem Zeitpunkt noch nirgendwo hatten wachsen sehen, doch die Felder bleiben „steinig; die Herden klein“.²⁷⁰ Davor berichtet der Erzähler jedoch noch von dem großen Fischsterben, das aufgrund der Erwärmung des Wassers geschieht. Die Fische, aufgeschreckt durch die plötzliche Wärme des Wassers, suchen ihr Heil darin, auf den Strand zu springen, um „sich dort flossenschlagend in Panzer

²⁶⁶ Vgl. auch Cegienas de Groot *Es lebe Ovid*, S. 260: „Das Wetter in Tomi trägt womöglich noch stärker zur unheilsschwangeren Atmosphäre bei, wie sie sich im Roman in zunehmendem Maße manifestiert.“ Sowie ders., S. 262: „Die Pflanzen, die Tiere, das Wetter, das Klima, die Jahreszeit, das Stadtbild, die Einwohner – alles wird mobilisiert, um diese beklemmende Atmosphäre heraufzubeschwören.“

²⁶⁷ LW, S. 9

²⁶⁸ LW, S. 88

²⁶⁹ LW, S. 107

²⁷⁰ LW, S. 109 u. 110

aus Sandkörnern und Perlmutter“ zu hüllen, „während sie ersticken“.²⁷¹ Die so angeschwemmten Fischschwärme sind nun zwar leichte Beute für die Bewohner Tomis und somit eine sichere Nahrungsquelle, doch übersteigt ihre Anzahl die Bedürfnisse deutlich, wodurch ein Großteil der Fische einfach der Verwesung überlassen wird.

„Noch in der frischen Kühle nach Sonnenuntergang lag der Gestank der Verwesung über der Küste, kroch mit der Dämmerung die Steinhalden empor und lockte Schakale ans Meer. Abend für Abend, wenn nur die höchsten Gipfel und Grate noch rot aus den Schatten ragten, stießen aus den Wüsten jenseits der Baumgrenze Schwärme von Aasvögeln herab.“²⁷²

Bemerkenswert ist nun, dass sich die Bewohner Tomis an dieses extreme Wetter zu gewöhnen scheinen, und zwar genauso wie sie sich an die Kälte gewöhnt hatten. Das Leben in dieser lebensfeindlichen Umgebung stumpft die Bewohner ab und bestätigt den Eindruck, dass es sich bei Tomi um einen Un-Ort handelt.²⁷³ Denn auch als es in Tomi noch heißer zu werden beginnt und sich eine Plage von Menschenfaust großen Spinnen auszubreiten droht, bleiben die Bewohner gelassen.²⁷⁴ Es wäre allerdings auch möglich, die Reaktion der Bewohner Tomis in anderer Weise aufzufassen, nämlich als Resignation vor den Naturkräften, von denen sie zunehmend bedroht werden.

Die sich im Großen vollziehende Veränderung, die voranschreitende Verwilderung Tomis,²⁷⁵ und die ausbleibende Reaktion der Bewohner, d.h. irgendeine Art von Gegenwehr oder Ergreifung von Vorsichtsmaßnahmen, spiegeln sich im Kleinen in der Wiederholung der Schneckenepisode im Garten in Trachila. Als Cotta zum ersten Mal nach Trachila kommt, trifft er dort zunächst auf Nasos Diener Pythagoras, der ihn, angesprochen auf das Buch, in den Garten führt. Dort zeigt er ihm eine Reihe von Steinsäulen, die über und über mit

²⁷¹ LW, S. 108

²⁷² Ebd. Dieses ‚Schwelgen‘ in Bildern von Verwesung und Verfall hat Ransmayr viel Kritik eingebracht. Vgl. dazu etwa die Einschätzung von Gleis, dass Ransmayrs Sprache ihre eigene Aussage, nämlich die postmoderne Rede von der Arbitrarität sprachlicher Zeichen, die eine feste Bedeutung unmöglich mache, desavouiere. „Sie schwelgt in Tod, Vernichtung, Zersetzung und Auflösung, und man möchte vermuten, daß selbst ‚modrige Pilze‘, wenn sie vorkämen, in erlesener, episierender Prosa beschrieben würden. Dabei ist Ransmayr aber offenbar vom Ewigkeitswert seiner Sprachspiele mit kostbaren Glasperlen überzeugt [...]“ (Gleis: Ovid in den Zeiten der Postmoderne, S. 426)

²⁷³ Gleis, Ovid in den Zeiten der Postmoderne, spricht davon, dass man *Die letzte Welt* als einen „Öko-Thriller“ bezeichnen könnte, „in dem über den Untergang unserer Zivilisation räsioniert“ werde (S. 422). Natürlich handelt es sich bei Gleis Sichtweise um eine arg verkürzende Fehldeutung von Ransmayrs Roman.

²⁷⁴ LW, S. 176: „Das Entsetzen über dieses nie gesehene Ungeziefer war nur von kurzer Dauer: Tomi vom raschen Wechsel der Zeiten und von der Hitze erschöpft, begann sich mit den neuen Plagen abzufinden wie zuvor mit dem Prunk der Vegetation und Wärmegewittern des neuen Klimas.“

²⁷⁵ Vgl. dazu auch den bereits angesprochenen Verwilderungsprozess, der in Rom am Beispiel von Nasos Villa vorgeführt wird.

Nacktschnecken bedeckt sind. Um diese zu entfernen, gießt der Pythagoras Essig über die Schnecken, die daraufhin sterben. Die sich anschließende Schilderung des Todeskampfes der Schnecken ist ein ausgezeichnetes Beispiel für Ransmayrs Ästhetik der Gewalt und des Verfalls und verdient es, in Gänze zitiert zu werden.

„Noch im gleichen Augenblick wich die Stille der Lichtung einem hohen, vielstimmigen und feinen Pfeifen, kaum lauter als das sehr ferne und in der Weite fast unhörbar gewordene Geräusch einer Windharfe, und Cotta begriff, daß dies der Lärm des Sterbens war, das Entsetzen und der Schmerz der Schnecken ... und sah, wie in dieses zähe, feuchte Strickwerk aus Fühlern und Leibern die Bewegung des Todes kam, ein jähes, zuckendes Leben. Die Schnecken wanden und krümmten sich unter der furchtbaren Wirkung der Säure und stießen zu ihrem Todespfeifen Trauben von Schaum hervor, Schaumblüten, glitzernde, winzige Blasen. Dann fielen die Tiere sterbend ab, stürzten, glitten, rannen umarmt den Stein hinab und gaben ihn frei.“²⁷⁶

Der Sinn dieser grausamen Prozedur besteht darin, die Schriftzeichen, die in die Steinsäulen eingraviert sind, wieder lesbar zu machen. Allerdings ist dieser Erfolg nicht von langer Dauer. Bei seinem zweiten und letzten Aufenthalt findet Cotta die erwähnten Steinsäulen wieder, jedoch sind sie mittlerweile umgestürzt und „eine neue Generation Schnecken“ hat von ihnen „Besitz ergriffen“ und ausschließlich die Vertiefungen in den Säulen ausgelassen, in denen noch ein Rest des Essig zurückgeblieben war.²⁷⁷ Der Erzähler geht dann noch einen Schritt weiter, indem er davon spricht, dass die Schnecken die einzelnen Buchstaben „belagerten“.²⁷⁸ Interessant daran ist, dass mit diesem Wort eine Art von Kriegszustand evoziert wird, der zwischen der Schrift und der Natur besteht. Konnte sich Cotta mit Hilfe von Pythagoras noch gewalttätig der Schriftzeichen bemächtigen, unternimmt er nun diesen Versuch schon gar nicht mehr. Die Natur deckt das, was noch von Nasos Schrift übrig gewesen ist, einfach zu und trägt damit den Sieg über die Literatur, sprich die Kultur, davon.

Ein vergleichbares Bild des Krieges zwischen Kultur und Natur wird auch zu Beginn des dreizehnten Kapitels gezeichnet. Aufgrund seismischer Bewegungen werden immer mehr Bewohner der Gebirgsgegend dazu gezwungen, an die Küste zu gehen und sich dort niederzulassen.²⁷⁹ Ein Flüchtlingsstrom durchzieht Tomi, was zur Folge hat, dass die ohnehin

²⁷⁶ LW, S. 44

²⁷⁷ LW, S. 213. Der Erzähler spricht an dieser Stelle von einem „Aroma des Todes, das einen Schreckensraum um die Worte freihielt“.

²⁷⁸ LW, S. 214

²⁷⁹ LW, S. 217f. Bereits im elften Kapitel berichtet der Erzähler von den Verheerungen, die die Bewegungen des Gebirges im Hochtal verursacht haben. „Die Muren hatten kein Hochtal verschont:

kaum bestehende Ordnung in der Stadt noch weiter durcheinander gebracht wird. Dabei ist jedoch nicht nur die Bewegung des Gebirges in Richtung der Küste, die es so bedrohlich macht, sondern bereits die bloße Ausmaße, die es hat, bedeutet eine ausweglose Situation der Bewohner Tomis. Sie sind Gefangene des Gebirges.²⁸⁰

Hier nun gilt es weiter zu differenzieren. Wie der Raum der Kultur aufgeteilt werden kann in unterschiedliche Sphären wie etwa Architektur, Politik oder Literatur, so kann auch der Raum der Natur aufgeteilt werden, und zwar in die Sphäre der Landschaft, verstanden als eine natürliche Umgebung, die domestiziert werden konnte, und in die Sphäre der Wildnis. Tomi markiert dabei eine Grenzzone, da die Stadt einerseits dem Raum der Kultur angehört, andererseits im Verlauf des Romans immer stärker vom Raum der Natur in Besitz genommen wird. Allerdings verwandelt sich Tomi eben nicht in eine Landschaft, sondern in einen ursprünglicheren Zustand zurück, was man nicht zuletzt an der spezifischen ‚Wohnsituation‘ der bereits genannten Flüchtlinge ablesen kann.

„Die Flüchtlinge fanden in Höhlen und Ruinen Unterschlupf, legten über verfallene Mauern Behelfsdächer aus Zweigen, Schilf und Blech, pflanzten Lupinen um ihr Elend und schliefen zwischen Schweinen und Schafen auf den Steinen. [...] Manche dieser Bergbewohner waren noch nie an der Küste gewesen. Über und über mit Amuletten gegen die Wut jener Geister behangen, denen sie ihr Unglück zuschrieben, klagten sie in einem unverständlichen Dialekt, schleuderten von den Klippen Opfergaben in das anbrandende Meer, Bernstein, Tonfiguren und aus Haaren geflochtene Kränzchen – und sangen, wenn das Wasser endlich ruhiger wurde an der Mole atemlose, monotone Strophen.“²⁸¹

Die Flüchtlinge weisen sämtliche Merkmale prämoderner Kulturen auf. Sie wohnen in Höhlen, schlafen inmitten von Tieren, sind abergläubisch und praktizieren Opferrituale. Darin aber weisen sie alle Züge auf, die die Bewohner Tomis aus ihrer Vergangenheit kennen, was auch der Grund ist, weswegen die Flüchtlinge von ihnen gehasst werden. Die Flüchtlinge

Wie urzeitliche, mit entwurzelten Kiefern und Heidekraut geschmückte Ungeheuer waren Schutt- und Schlammströme aus der wolkenverhangenen Höhe herabgekrochen, hinweg über Almen, verlassene Hütten und die Mundlöcher aufgegebener Bergwerkschächte. Steilhänge, die ihre Vegetation wie eine Maskerade abgestreift hatten und nun als kahle Felsrücken unter den Graten lagen, Abgründe, wo einmal Schafherden weideten, und Erde in trockenen Bachbetten, deren Wasser den Muren ausgewichen war und nun in trüben, verirrt Kaskaden der Meeresküste entgegensprang – je höher Cotta stieg, desto schlimmer wurden die Verwüstungen.“ (LW, S. 199f.)

²⁸⁰ „Flucht? Unsinn. [...] Übers Gebirge war kein Weg. Stieg einer aber trotzdem weiter und weiter, fand er hinter jedem Bergkamm doch nur einen neuen Absturz, ein Tal, den nächsten Anstieg, die Gipfel von Mal zu Mal höher und schließlich Wände, die nach oben hin ununterscheidbar wurden vom Schwarzblau des Himmels ... Kein Entkommen, kein Verschwinden: Aus der eisernen Stadt führte jeder Weg in die Welt nur die Küste entlang oder übers Meer.“

²⁸¹ LW, S. 218

bringen durch die Bewegung der Berge ein Element des Vorzivilisatorischen nach Tomi zurück, von dem man geglaubt hat, es überwunden zu haben.²⁸²

Mit dieser Vereinnahmungsbewegung der Natur sind tiefgehende geschichtsphilosophische Implikationen verbunden, die zum einen eine Gemeinsamkeit mit Ovids *Metamorphosen* markieren, zum anderen ein Thema bilden, das in Ransmayrs nächstem Roman, *Morbus Kitahara*, noch einmal literarisch ausgestaltet wird. Widmet man sich den geschichtsphilosophischen Implikationen, die Ovids Werk bestimmen, dann darf man sich der Analyse von Reinhold Gleis anschließen. Gleis hat in einem Ransmayr gegenüber äußerst kritischen Aufsatz das geschichtsphilosophische Fundament der *Metamorphosen* im Gegensatz zu Vergils *Aeneis* herausgearbeitet. Vergil, so Gleis, habe ein teleologisches Geschichtsmodell vertreten, welches den Gang der Geschichte „in Augustus und in ihm zu ihrem Ziel und Endpunkt“ gelangen ließe. Demgegenüber stellten die *Metamorphosen* die Geschichte anti-teleologisch dar, wobei es fraglich sei, ob in Bezug auf Ovids Werk überhaupt sinnvoll von einer historischen Entwicklung gesprochen werden könne. Die *Metamorphosen* seien, so Gleis, „trotz ihrer universalhistorischen Fassade ihrem Wesen nach unhistorisch.“²⁸³ Und weiter:

„Das Ende der *Metamorphosen* ist nicht, wie es scheinen könnte, teleologisch auf Augustus bezogen, sondern beruht auf temporaler Kontingenz: Das Epos führt eben nicht vom Chaos der Weltentstehung zum Kosmos des augusteischen Prinzipats, sondern schlicht vom Anfang der Welt bis zur Gegenwart – ‚bis auf meine Zeit‘, wie der Dichter sagt. Bezugspunkt und (zufälliger) Endpunkt ist die individuelle Existenz des Dichters, nicht die des Augustus.“²⁸⁴

Ransmayr verzerrt nun diese historische Entwicklung vom Anfang der Welt bis zur Gegenwart, wobei sich die Dinge bei ihm komplizierter darstellen, da die Zeit in *Die letzte Welt* zahlreiche Anachronismen aufweist. Gemeinsam ist beiden Dichtern, dass sie keine teleologische Geschichtserzählung liefern, allerdings besteht ein deutlicher Unterschied darin, dass Ransmayr auch keine historische Entwicklung beschreibt, sondern zunächst eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Antike und moderne Elemente durchdringen einander und bilden auf der zeitlichen Ebene des Romans eine Un-Zeit, ein Irgendwann, als Äquivalent zu Tomi als einem Un-Ort, dem Irgendwo. Vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, an einige Bemerkungen Bachtins zum Städtchen als einem bestimmten Chronotopos zu erinnern,

²⁸² LW, S. 226: „Die Küstenbewohner schienen die Flüchtlinge aus dem Gebirge weniger ihrer Bedürftigkeit oder ihrer ungeschlachten Fremdheit wegen zu hassen, sondern vor allem, weil sie in der Armut noch des zerlumptesten Obdachlosen ihre eigene Vergangenheit wiedererkannten.“

²⁸³ Gleis, Ovid in den Zeiten der Postmoderne, S. 412

²⁸⁴ Ebd., S. 412

wobei sich Bachtin auf Darstellungen von Provinzstädten des 19. Jahrhunderts bezieht (etwa in Flauberts *Madame Bovary*). Bachtin schreibt, dass es sich bei solchen Städten um „Stätten der zyklischen Alltagszeit“ handle, wo es „keine Ereignisse, sondern nur sich wiederholende ‚Begebenheiten‘“ gebe. „Die Zeit kennt hier keinen fortschreitenden historischen Verlauf, sie bewegt sich in kleinen Kreisen [...]. Die Zeit ist hier ereignislos, so daß es scheint, sie sei fast gänzlich stehengeblieben. Hier gibt es weder ‚Begegnungen‘ noch ‚Abschiede‘. Dies ist eine zähe, klebrige Zeit, die im Raum langsam dahinkriecht.“²⁸⁵ Dass diese Bestimmungen auch auf Tomi zutreffen, zeigen die Reaktionen der Bewohner auf die das Verschwinden oder die Verwandlung von einzelnen Figuren. Weder Echos noch Lycaons Verschwinden wird von den Bewohnern große Beachtung geschenkt. Im Falle von Echo ist es einzig der Köhler Marsyas, der strenggenommen gar kein Bewohner Tomis ist, der Trauer über ihr Verschwinden empfindet.²⁸⁶ Ansonsten bleibt die eiserne Stadt ungerührt hinsichtlich des Verbleibs von Echo. „Träge lag die eiserne Stadt in der Hitze der Zeit und schien nicht zu bemerken, daß eine ihrer Frauen fehlte.“ Und Phineus der Wirt der Dorfschenke mutmaßt, dass die „Schuppenfrau ein gutes Beispiel gegeben“ habe – „ein Kaff wie Tomi betrete und verlasse man wohl am besten ohne Zeichen und Gruß“.²⁸⁷ Auch im Falle des Seilers Lycaon zeigen die Bewohner Tomis ein bemerkenswertes Maß an Indifferenz. „Die Bewohner der eisernen Stadt schienen des Seiler ebensowenig zu vermessen, wie sie die Nachricht vom Untergang Trachilas bewegte ...“²⁸⁸ Sogar die Geschehnisse im Anschluss an die unvermutete Rückkehr von Procnes Schwester Philomela werden gleichmütig hingenommen, auch als klar wird, dass Philomela das Opfer eines Verbrechens geworden ist. Tereus, der Schlachter und Ehemann von Procne, hatte seine Schwägerin bei einem Ausritt ins Gebirge wohl vergewaltigt und sie dort verstümmelt zurückgelassen. Als Philomela dann zurückkehrt, beschließt Procne aus Rache, ihren Sohn Itys zu ermorden. Tereus findet seinen ermordeten Sohn und sucht daraufhin Procne, um Vergeltung zu üben, was von den Bewohnern Tomis beobachtet wird, allerdings ohne, dass jemand eingriffe.

²⁸⁵ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt/M. 2008, S. 185

²⁸⁶ „Und Cotta, der an diesem Vormittag an dem Schläfer [gemeint ist Marsyas, A.R] vorüberlief und sich kaum Zeit nahm, ihn zu betrachten, hatte doch für einen Augenblick das Gefühl, daß dieser erniedrigte, besudelte Mann der einzige Mensch an der Küste Tomis war, der über Echos Verschwinden Trauer empfand.“ (LW, S. 159f.)

²⁸⁷ LW, S. 158

²⁸⁸ LW, S. 220

„Aber keine Hand und keine Stimme erhoben sich, um ihn zu besänftigen oder zu trösten. Wie die Wildnis teilnahmslos aus hundert Augen ein Raubtier seine Beute jagen sieht, sah Tomi den Schlachter auf der Spur der Frau, die schon verloren war.“²⁸⁹

Interessant ist an dieser Stelle vor allem der Vergleich Tomis mit der teilnahmslosen Wildnis, die einfach zuschaut. Hier ist die Kultur an ihr Ende gekommen und niemand fasst den Entschluss, in irgendeiner Weise zu handeln. Die Zeit bleibt unbewegt und es ist bezeichnend, dass die Rettung von Philomela und Procne durch ihre dem Leser als wunderbar erscheinende Verwandlung in zwei Vögel. Die Geschichte von Procne, Philomela und Tereus, der in einen Widehopf verwandelt worden ist, findet ihr Ende im Mythos. Alle drei finden ihr vorherbestimmtes Schicksal, wie es die Geschichten Nasos vorhergesagt haben.

Auf der Ebene der Handlung indes vollzieht sich sehr wohl eine Entwicklung, die man, sofern man dem Roman eine solche Absicht unterstellen möchte, als Regression begreifen könnte, der sich sowohl in der dargestellten Inbesitznahme des Raums der Kultur durch die Natur als auch in der Entwicklung Cottas manifestiert.

5.5. Wiederholung, Stillstand und Verwandlung in *Die letzte Welt*

Es erscheint unsinnig, Ransmayrs Roman als eine Umkehrung des narrativen Musters des Entwicklungsromans zu begreifen. Diese Gattung zeichnet sich konventionell durch die Darstellung der geistigen Entwicklung eines (meist jungen) Menschen aus, der zudem die Hauptfigur der Erzählung ist. Diese Entwicklung wird in unterschiedlichen Phasen oder Etappen dargestellt, denen jeweils bestimmte geistige Zustände bzw. Umschlagpunkte entsprechen. Dabei ist das Ziel dieser Entwicklung ist die Ausbildung einer gereiften Persönlichkeit, die willentlich die moralischen und sozialen Aufgaben innerhalb einer Gemeinschaft übernimmt.²⁹⁰ Dabei die Motive der Reise und der Wanderung für die Gattung konstitutiv sein und sie greifen auch darüber hinaus einen zentralen Chronotopos in der Geschichte der Gattung Roman auf, nämlich die Straße bzw. den Weg. Hier kann der Held die entscheidenden Begegnungen machen, die dazu beitragen seine Entwicklung voranzubringen,

²⁸⁹ LW, S. 249

²⁹⁰ Vgl. dazu die Lemmata Bildungsroman und Entwicklungsroman im *Metzler Literatur Lexikon*. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther u. Imrgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990, S. 55 bzw. 125. Wichtig ist jedoch festzuhalten, dass diese Motive zugleich zahlreiche andere Formen der Gattung des Romans auszeichnen, wie etwa den Picaro-Roman oder den Abenteuerroman. Vgl. auch Schmitz-Emans: *Die Letzte Welt* (1988) als metaliterarischer Roman, S. 131: „Die Handlung des Romans ist dem Modell der ‚quest‘ verpflichtet, der Suche nicht nur nach einer Person, sondern auch nach dem Zusammenhang einer Geschichte, nach der Wahrheit.“

was selbst dann der Fall ist, wenn sich die Begegnung als Hindernis in den Weg des Helden stellt. Seine persönliche Entwicklung profitiert ja gerade auch davon, diese Hindernisse zu überwinden.²⁹¹ Auch Cotta, der Held in *Die letzte Welt*, macht eine Entwicklung durch, allerdings führt seine Entwicklung gerade nicht dazu, dass er zu einer gereiften Persönlichkeit wird. Im Gegenteil, Cotta wird im Laufe des Romans verrückt und gleicht sich damit den Bewohnern Tomis immer mehr an.²⁹² Es ist bezeichnend, dass seine Entwicklung ihn an einen Punkt führt, an dem er wieder wie ein Kind geworden ist. „Unsinnig heiter wie ein Kind saß Cotta allein in der Seilerei“, berichtet der Erzähler am Ende des Romans. Dabei steht Cottas Reise nach Tomi zu Anfang unter keinem guten Stern wie der erste Absatz des Romans deutlich macht.

„Ein Orkan, das war ein Vogelschwarm hoch oben in der Nacht; ein weißer Schwarm, der rauschend näherkam und plötzlich nur noch die Krone einer ungeheuren Welle war, die auf das Schiff zusprang. Ein Orkan, das war das Schreien und das Weinen im Dunkel unter Deck und der saure Gestank des Erbrochenen. Das war ein Hund, der in den Sturzseen toll wurde und einem Matrosen die Sehnen zerriß. Über der Wunde schloß sich die Gischt. Ein Orkan, das war die Reise nach Tomi.“²⁹³

Nicht nur deutet diese Passage auf das zentrale Motiv der Verwandlungen hin – ein Orkan, der ein Vogelschwarm, eine ungeheure, das Schiff anspringende Welle, ein wild gewordener Hund und schließlich die Reise selbst. Bereits an dieser frühen Stelle zeigt sich die Natur als unberechenbar und wild. Das Bild des Orkans weist zudem auf die durcheinander geratene Wahrnehmung Cottas hin, die schließlich in seiner Verrücktheit endet. In einer längeren Sequenz wird sich Cotta später im Roman an die Überfahrt mit der *Trivia* erinnern und es ist die Erinnerung an den Sturm, der für einen Moment Klarheit sorgt. Nicht nur erscheint ihm in diesem Moment seine eigene Reise nach Tomi als unvernünftig, „sondern jede freiwillige Fahrt ans Schwarze Meer [als] verrückt, ja lächerlich.“²⁹⁴ Als von der Ankunft der griechischen Auswanderer berichtet wird, die Iason mit der *Argo* nach Tomi bringt, bemerkt der Erzähler, dass einige dieser Auswanderer „auf die mit dem Gebirge wie verwachsene

²⁹¹ Vgl. dazu vor allem Bachtin *Chronotopos*, S. 180ff.

²⁹² Am Ende des Romans geht Cotta auf seine letzte Wanderung ins Gebirge, bevor er endgültig verschwindet, und wird dabei von Phineus gesehen. „Phineus [...] tippte sich an die Stirn, als er den Römer durch die Gassen gehen sah: Der war verrückt, der mußte verrückt geworden sein [...]“ Cotta ist zu diesem Zeitpunkt nicht mehr Herr seiner Sinne. „Cotta hörte die Worte nicht, die man ihm zurief, und bemerkte auch keine Hand, die ihm winkte; hörte wohl das Gezeter der Lachmöwen, die Brandung, auch Vogelsang und das Rascheln von Palmfächern im Wind – aber keine menschliche Stimme mehr [...]“ (LW, S. 253)

²⁹³ LW, S. 7-8

²⁹⁴ LW, S. 130-131

Ruinenstadt, auf die schwarzen, drohend aufragenden Felswände“ starren, so „als erahnten sie in diesem hitzeflirrenden Anblick schon das Bild ihres zukünftigen Elends.“²⁹⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass auch Cotta eine solche Vorahnung gehabt hat.

Die Beschwerlichkeit seiner Suche nach Naso, die mit der stürmischen Überfahrt beginnt, wird im Verlauf des Romans nicht geringer. Cottas Weg führt ihn zwar zunächst nach Trachila, doch trifft er dort, wie bereits erwähnt, Naso nicht an. Der Dichter bleibt verschwunden und seine Suche muss demnach weitergehen, was heißt, Cotta muss seinen Weg weitergehen bzw. den richtigen Weg finden. Dabei gestaltet sich Cottas Rückweg nach seinem zweiten Besuch in Trachila nach Tomi deutlich mühsamer und es wird zum ersten Mal davon berichtet, dass er sich in den Bergen um Tomi verirrt haben könnte.²⁹⁶ Eine Gefahr, die zunimmt, da sich das Gebirge selbst verändert, einer Verwandlung unterliegt. Darüber hinaus macht Cotta auf seinem Rückweg seine erste Erfahrung mit der Verwandlung eines Bewohners von Tomi. Er beobachtet nämlich seinen Vermieter, den Seiler Lycaon, wie dieser nachts das Gebirge hochspringt. „Daß ein Mensch in diesem Steilhang so laufen konnte“, verwundert Cotta und als er dem Seiler nachblickt, glaubt er nicht nur Geheul zu hören, sondern auch zu sehen, wie sich der Seiler zu Boden wirft und auf allen vieren weiterläuft, „auf allen vieren immer höher und tiefer in die Nacht“.²⁹⁷ Anders aber als das narrative Muster des Entwicklungsroman sowie das Bachtinsche Konzept des Weges als Chronotopos erscheint diese Begegnung nicht als signifikant oder als Bestätigung dafür, dass Cotta in *Die letzte Welt* eine Entwicklung durchmacht, weil er ständig in Bewegung ist.

Dieser Eindruck wird durch die weiteren Wanderungen Cottas bestätigt. Zwar findet Cotta Naso nicht, aber es sind insbesondere seine Gespräche mit Echo, die ihn dem Dichter nahebringen. Cotta meint, „sich dem Verbannten doch erst in den Tagen mit Echo wirklich zu nähern, Schritt für Schritt an der Seite dieser mit ihrer Schuppenhaut geschlagenen Frau“.²⁹⁸ Allerdings, und dies ist bezeichnend für Cottas Wanderungen, führen ihn die gemeinsamen

²⁹⁵ LW, S. 181

²⁹⁶ „Manche Passagen seines Abstiegs waren Cotta so fremd, daß er sich schon verirrt glaubte und schließlich bereit war, in einer Felsnische auf den Morgen zu warten, als er in einem der alten Schneefelder endlich eine Spur fand, seine eigenen Fußstapfen, und ihnen bis an den Scheitel sanfterer Abhänge folgte. Dort beruhigte er sich [...] Das waren die Lichter der eisernen Stadt.“ (LW, S. 74)

²⁹⁷ LW, S. 75

²⁹⁸ LW, S. 132. Doch sind auch diese ‚Spaziergänge‘ äußerst beschwerlich für Cotta. „Die Wege an Echos Seite waren beschwerlich und führten oft tief in die Wildnis; die beiden durchstiegen Klammern und Hochkare, durch die Cotta kaum zu folgen vermochte. [...] Echo fand durch jedes Geröll und Gestrüpp einen Weg und bewegte sich noch in den schroffsten Steigungen scheinbar mühelos [...]“ (LW, S. 137)

Gänge mit Echo nicht an sein Ziel, vielmehr wiederholt er dieselben Wege immer und immer wieder, ohne Naso einen Schritt näher zu kommen.

„Unter den zahllosen felsigen Orten, die Echo und Cotta auf ihren gemeinsamen Gängen besuchten, war nur einer, an den sie immer wieder und aus den verschiedensten Richtungen kommend gerieten [...]. Manchmal schien es Cotta, als sei dieser kaum eine Wegstunde vom Hafen der eisernen Stadt entfernte Ort der geheime Mittelpunkt der Wege mit Echo, die alle sternförmig von ihm ausgingen oder zu ihm hinführten [...].“²⁹⁹

Auch nachdem Echo verschwunden ist, geht Cotta dieselben Wege in der Hoffnung, sie vielleicht doch wiederzufinden, doch Echo bleibt verschwunden. Bei einer anschließenden Wanderung erkennt Cotta zum ersten Mal eine bedeutende Veränderung an sich. Als er zwischen Tomi und Trachila eine Pause macht, um eine Rast einzulegen, empfindet er „Gleichgültigkeit gegenüber allem“ und befürchtet infolgedessen, „wie der Stein zu werden“, „grau, teilnahmslos, stumm, ausgesetzt allein den Kräften der Erosion und der Zeit“. Der von Cotta empfundenen Gleichgültigkeit entspricht die Gleichgültigkeit der umgebenden Natur. Sie ist einfach da und kümmert sich nicht um die Menschen.

„Vor der ungeheuren Masse dieses Gebirges hatte nichts Bestand und Bedeutung, was nicht selbst Fels war. Von Naso und allen Generationen vor ihm und nach ihm wußten die Schluchten nichts, teilnahmslos gähnten sie die Wolken an, deren Schatten teilnahmslos über die Berghänge glitten. Rom war so fern, als wäre es nie gewesen und *Metamorphoses* – ein fremdes, sinnloses Wort, das ausgesprochen nur ein Geräusch ergab, nicht bedeutsamer und nicht klingender als das Geräusch eines auffliegenden Vogels oder der Hufschlag eines Lasttiers.“³⁰⁰

Die zermürbende Dauerhaftigkeit der Zeit, die sich in dem Gebirge an dieser Stelle konkretisiert, lässt den Menschen einfach zurück. Gegen die kulturelle Idee des Fortschritts, die es vielleicht ermöglicht, bestimmte Naturräume zu zähmen, verweist diese Passage auf die Tatsache, dass Menschen endlich sind, sterblich, und wenn jemand nicht mehr ist, wird das Gebirge oder die Natur einfach weiter da sein.³⁰¹ Diese Bevorzugung der anorganischen,

²⁹⁹ LW, S. 140

³⁰⁰ LW, S. 166

³⁰¹ Bereits an einer früheren Stelle des Romans wird der Gedanke einer vergleichbaren unendlichen Dauer in einem der Gespräche zwischen Cotta und Echo formuliert. Echo erzählt Cotta von einem Buch der Steine, an dem Naso angeblich geschrieben habe, in dem letzterer von der Würde der Steine erzählt habe, die darin liege, dass „schon der gewöhnlichste Kiesel jedes Imperium und jeden Eroberer unvorstellbar lange überdauern“ werde. „Wie tröstlich und menschenwürdig sei doch das Schicksal der Versteinerung gegen den ekelerregenden, stinkenden [...] Prozeß des organischen

mineralischen Härte der Steine kommt auch in der apokalyptischen Vision zum Ausdruck, die Naso Echo erzählt hat. Naso erzählt von einer kommenden Generation von Menschen aus Steinen, die „aus dem Schlick eines an seiner wölfischen Gier, seiner Blödheit und Herrschsucht zugrundegegangenen Geschlechts hervorkriechen werde“. Hierin habe Naso „die eigentliche und wahre Menschheit“ erkannt, „das Herz aus Basalt, die Augen aus Serpentin, ohne Gefühle, ohne eine Sprache der Liebe, aber auch ohne jede Regung des Hasses, des Mitgefühls oder der Trauer, so unnachgiebig, so taub und dauerhaft wie die Felsen dieser Küste.“³⁰² Angesichts dieser Vision von einem neuen Menschengeschlecht stellt sich die Verwandlung von Famas schwachsinnigem Sohn Battus als eine Form der Erlösung dar.

Doch zurück zu Cottas Wanderungen. Diese führen ihn, wie bereits gesagt, nicht zu Naso. Wohin führen sie ihn dann? Zunächst einmal muss man festhalten, dass Cotta zu einem Teil von Tomi wird, er hat sich „so vollständig in das Leben der eisernen Stadt gefügt, daß er von ihren Bewohnern kaum noch zu unterscheiden war“.³⁰³ Und seitdem Echo verschwunden ist, mehren sich die Zeichen der Verwilderung, gerade auch was den Suchenden angeht. Unter dem Eindruck der plötzlichen Versteinerung von Battus erkennt Cotta, dass er „in eine Zwischenwelt geraten war, in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit mehr zu haben schienen, in der aber auch kein anderes Gesetz erkennbar wurde, das ihn hielt und vor dem Verrücktwerden schützen konnte.“³⁰⁴ Daher ist es nur folgerichtig, wenn Cotta auf seiner letzten Wanderung dieser „Schwebezustand“ noch einmal bewusst wird.³⁰⁵ Dieser Wahrnehmungsunsicherheit findet ihren Höhepunkt dann in Trachila, als Cotta halluziniert, dass er Naso endlich gefunden habe. Als er begreift, dass er sich das eingebildet hat, akzeptiert Cotta sein Schicksal. „Die Zeiten streiften ihre Namen ab, gingen ineinander über, durchdrangen einander. Nun konnte der fallsüchtige Sohn einer Krämerin versteinern [...], konnten Menschen zu Bestien werden oder zu Kalk [...]. Also beruhigte er sich [...].“³⁰⁶

In dieser Akzeptanz erst findet Cottas Weg ein Ende, und zwar weil er Nasos Weg einschlägt. Die zu Anfang genannte Formel „Hier war Naso gegangen. Das war Nasos Weg“ wird am Ende des Romans mit einer signifikanten Verschiebung noch einmal wiederholt, „Hier war

Verfalls [...]. Der meteoritenhafte Prunk des Lebens sei nichts, die Würde und die Dauer der Steine alles...“ (LW, S. 140)

³⁰² LW, S. 149-150

³⁰³ LW, S. 193

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ LW, S. 204

³⁰⁶ LW, S. 212

Naso gegangen; *dies war Nasos Weg*“.³⁰⁷ Bezog sich die Formel zu Beginn noch auf einen konkreten Weg – den Serpentinpfad nach Trachila –, so bezieht sich die Variation auf den metaphorischen Weg Nasos, den nun auch Cotta geht, vielleicht sogar gehen muss. Damit wird durch die variierende Wiederholung dem Roman eine zirkuläre Zeitstruktur eingeschrieben, durch Cottas Lebensweg so endet wie er angefangen hat, als ein heiteres Kind.

³⁰⁷ LW, S. 253 (kursiv in Orig.)

6. Topographie und Subjekt in *Morbus Kitahara*

6.1. Zu Anfang das Ende

Für die Frage nach den narrativen, zeit- und subjekttheoretischen sowie poetologischen Implikationen der Darstellung von Räumen in Christoph Ransmayrs Werk stellt sein Roman *Morbus Kitahara* ein hervorragendes Beispiel dar, und zwar nicht nur, weil der Text eine kontrafaktische Geschichtserzählung entfaltet. Bereits der Anfang des Textes führt den Leser an einen entlegenen Ort. „Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens.“³⁰⁸ Diese raumzeitliche Angabe ist jedoch vage, schließlich wird weder ein exaktes Datum mit Jahr und Tag genannt noch wird deutlich gemacht, wo genau in Brasilien die beiden Leichen liegen. Diese Unbestimmtheit des Ortes wird noch gesteigert durch die Erklärung, dass es sich um eine Insel handelt, über die gerade ein „Vermessungsflugzeug“ fliegt, dessen Pilot auf seiner Karte nur die Bezeichnung „*Deserto*“ findet³⁰⁹. Die Insel ist also unbewohnt. Woher aber kommen dann die beiden Toten?

Erst nachdem man den ganzen Roman gelesen hat, wird deutlich, dass es sich bei der Anfangsszene eigentlich um das Ende der Erzählung handelt, der Roman mithin zirkulär strukturiert ist. Damit aber unterliegt die Darstellung der erzählten Zeit einer Kreisfigur, mithin einem räumlichen Arrangement, wodurch der Fortgang der Handlung den Charakter der Unausweichlichkeit bekommt. Retrospektiv erscheint es dem Leser somit, dass die beiden Toten, die auf der entlegenen und als unbewohnt geltenden brasilianischen Insel gefunden werden, gar keine andere Möglichkeit hatten als dort ihr Leben zu verlieren. Noch bevor die ‚eigentliche‘ Handlung einsetzt, steht das Ende der Erzählung bereits fest. Dass dieser zeitliche Handlungsverlauf nun durch ein räumliches Arrangement, einen Kreis, gestaltet worden ist, verweist auf den engen Zusammenhang von räumlichen und zeitlichen Bestimmungen, die den Roman durchziehen.

Darüber hinaus hat die Repräsentation von Räumen signifikante Auswirkungen auf die Gestaltung der drei Hauptfiguren des Romans: Bering, Ambras und Lily. Zwar werden alle drei in erster Linie durch ihre Beinamen charakterisiert – Bering, der Schmied und später der Leibwächter, Ambras, der Hundekönig, und Lily, die Jägerin – doch ist es auffällig, dass alle drei genauso stark durch die Räume charakterisiert werden, in denen sie sich aufhalten, leben und die sie durchqueren. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang vor allem

³⁰⁸ MK, S. 7.

³⁰⁹ MK, S. 7-8

Lily, die Jägerin, der es als einziger Figur gelingt, sich ohne offizielle Erlaubnis aus der Isolation Moors zumindest kurzfristig zu befreien. Dabei kommt dem Haupthandlungsort, das Gebirgsdorf Moor, die entscheidende Funktion bei der Charakterisierung der Hauptfiguren zu, da jede in unterschiedlicher Weise davon beeinflusst wird, in Moor leben zu müssen.

Allerdings gilt es in der folgenden Analyse von *Morbus Kitahara* zwischen einzelnen Räumen bzw. Raumkonstellationen zu unterscheiden. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass innerhalb des Romans zwischen geographischen, sozialen und privaten Räumen differenziert werden kann und muss, und zwar gerade hinsichtlich ihrer Funktion, die Charakterisierung der Figuren zu unterstützen. Zu diesem Zweck soll das Konzept des Chronotopos, das von Michail Bachtin in die Literaturwissenschaft eingeführt wurde, für die Analyse genutzt werden. Dieses Konzept erlaubt es nämlich nicht nur, die Gestaltung von Raum und Zeit anhand der verschiedenen Chronotopoi zu analysieren, sondern es ermöglicht auch, die Darstellung der Figuren darauf zu beziehen.³¹⁰ Bevor jedoch diese Analyse vorgenommen wird, soll im Folgenden ein Überblick über die dargestellte Geschichte gegeben werden. Erst vor diesem Hintergrund ist es möglich, die Verschränkung der verschiedenen Chronotopoi darzustellen und hinsichtlich ihrer Funktionen, und das heißt auch in Bezug auf die Figurengestaltung, zu untersuchen.

Der Roman erzählt von der Nachkriegszeit in dem Dorf Moor. Obwohl im Roman keine exakte geographische Verortung von Moor – es handelt sich um einen fiktiven Ort – stattfindet, kann man als Leser aufgrund bestimmter Informationen davon ausgehen, dass es irgendwo in Mitteleuropa liegt. Moor ist vor allem durch seine geographische Isolation gekennzeichnet, es liegt im Gebirge, eingeschlossen von einer Felswand, die den bezeichnenden Namen „Das Steinerne Meer“ trägt.

„Mächtiger als alles, was aus Moorer Sicht von der Welt zu sehen war, erhob sich über dem Steinbruch das Gebirge. Jeder Geröllstrom, der aus den Eisregionen herabfloß und sich im Dunst verlor, jede Kluft und von Dohlen umschwärmte Öffnung einer Schlucht führte tiefer in ein Gesteinslabyrinth, in dem sich alles Licht in aschgraue Schatten und blaue Schatten und

³¹⁰ Vgl. dazu das Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke zu Bachtins Chronotopos-Essay: „Außer dem Sujet (als Ereigniskette) und dessen szenischer Ausgestaltung determiniert der Chronotopos auch die Darstellung des Menschen, der sich innerhalb des betreffenden Raum-Zeit-Gefüges bewegt. Das literarische Menschenbild ist notwendigerweise chronotopisch [...].“ (Frank/Mahlke: Nachwort. In: Bachtin, Michail M. Chronotopos. Frankfurt/M. 2008, S. 206)

Schatten in den vielen Farben der anorganischen Natur verwandelte. [...] *Das Steinerner Meer*.³¹¹

Diese geographische oder natürliche Isolation des Dorfes Moor wird allerdings noch verstärkt. Da die Handlung des Romans mit der „einzigsten *Bombennacht*“ einsetzt, die Moor erlebt hat, und die „kurz vor der Unterzeichnung jenes Waffenstillstandes“ stattgefunden hat, „der in den Schulstunden der Nachkriegszeit nur noch der Friede von Oranienburg hieß“, wird dem Leser zumindest eine ungefähre zeitliche Einordnung der Ereignisse ermöglicht.³¹² Der Text entfaltet ein Nachkriegsszenario, in dem Moor eine besondere Rolle zukommt. Zwar war Moor vor und während des Krieges als Kurort bekannt gewesen, doch richteten sich die Strafaktionen der siegreichen Armee gegen Moor, weil es dort auch ein Arbeitslager gegeben hat, in dem, wie der Text genau vermerkt, elftausendneunhundertdreiundsiebzig Menschen zu Tode gekommen sind. Ein wesentlicher Bestandteil der angesprochenen Strafaktionen führt denn auch dazu, dass die Isolation Moors über die bestehenden geographischen oder natürlichen Verhältnisse hinaus noch verstärkt wird. In einer bemerkenswerten Passage werden diese beiden Vergangenheiten Moors anhand der unterschiedlichen Wege, die die Eisenbahn in Moor einschlug, kontrastiert. Die sogenannten weißen Züge brachten in der Zeit vor dem Krieg die verschiedenen Kurgäste und während des Krieges zahlreiche Verwundete nach Moor. „Vor weißen Zügen war die Weiche stets nach rechts geschlagen, was weiß war, rollte ein sanftes Gefälle hinab zur Endstation Bahnhof Moor.“³¹³ Dagegen stehen die sogenannten blinden Züge.

„Blind, das bedeutete: ohne Fenster, bedeutete: ein Zug ohne Beschilderung und Hinweis auf Herkunft und Ziel. Blind, das waren die geschlossenen Güter- und Viehwaggons der Gefangenenzüge. [...] Vor solchen Zügen klirrte die Weiche nach links. Dann rollten auch sie abwärts, an ein staubbedecktes Ufer, das undeutlich in der Ferne lag. An das Ufer des Steinbruchs.“³¹⁴

Sieht man zunächst einmal von den historischen Assoziationen ab – auf die später noch eingegangen werden soll –, dann erweist sich der an diese Schilderung anschließende Abbau der Eisenbahnlinie als signifikant für ein spezifisches Raumverständnis des Dorfes Moor. „Jetzt, so kurz vor dem Winter, erfüllten sich die schlimmsten Gerüchte von der Stilllegung der Eisenbahnlinie. Stilllegung! Moor auf eine Schlammstraße zurückgeworfen! Moor

³¹¹ MK, S. 32

³¹² MK, S. 9

³¹³ MK, S. 31

³¹⁴ Ebd.

abgeschnitten von der Welt.“³¹⁵ Zwar erscheint der Abbau der Schienen als Strafe besonders angemessen, doch es enthüllt sich der gesamte Sinn erst, wenn man bedenkt, wofür die Eisenbahn kulturgeschichtlich steht. Die Eisenbahn war seit ihrer Erfindung nicht nur ein Transportmittel, sondern vielmehr ein Symbol für den technischen, industriellen und wirtschaftlichen Fortschritt. Sie verband ja nicht nur (entlegene) Orte miteinander, sondern überbrückte die entsprechende Distanz in deutlich kürzerer zeitlicher Dauer als es vorher möglich gewesen war. Die damit verbundene (raum-zeitliche) Schrumpfung von Distanz und Dauer bildete ja während der großen Phasen der Industrialisierung eine grundlegende Bedingung für den Aufstieg des Kapitalismus als beherrschender Wirtschaftsform. Dass Moor nun diese Bedingung genommen wird, erweist sich als der entscheidende Schritt zur vollkommenen De-Industrialisierung, der Moor durch die siegreiche Armee unterworfen wird. Dass Moor vom Rest der Welt „abgeschnitten“ wird, verdeutlicht diesen radikalen und gewaltsamen Bruch. Zudem lassen sich die Schienen und der Bahnhof hervorragend als Chronotopoi im Sinne Bachtins verstehen. Sowohl die Schienen, verstanden als Mittel, den Raum in kurzer Zeit zu durchqueren, als auch der Bahnhof als spezifischer Durchgangsort bestimmen die Weltsicht des Menschen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit beiden wird die Zukunft als technischer Fortschritt erfahren und es ist besonders plausibel, dass mit dem Abbau des Schienennetzes, das nach Moor führt, auch die Möglichkeit auf eine (bessere) Zukunft abgebaut wird³¹⁶. Mit diesem Abbau ist demnach auch das geschichtsphilosophische Thema des Romans verbunden. Wo keine Zukunft möglich ist, muss die Zeit entweder stehen bleiben und folgerichtig kann von einer wirklichen Entwicklung der Figuren keine Rede sein, da sie an diesen Raum gebunden sind und gebunden bleiben.

6.2. Kontrafaktische Geschichte

Bevor ich mich der Verbindung der drei Hauptfiguren zu Moor und ihren Beziehungen zueinander widme, möchte ich noch auf einen weiteren Punkt eingehen, der sowohl die frühe Literaturkritik als auch die bisherige literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Morbus Kitahara geprägt hat, und zwar das Verhältnis von fiktionaler und faktualer Geschichtsschreibung im Roman. Auf den Umstand, dass Ransmayr in *Morbus Kitahara* eine

³¹⁵ MK, S. 35

³¹⁶ Wobei man natürlich die symbolische Ambivalenz der Eisenbahn nicht außer Acht lassen darf. Immerhin hat auch das NS-Regime von dem technischen Fortschritt, den die Eisenbahn bedeutete, profitiert, indem es möglich wurde, den Massenmord an den europäischen Juden anhand eines strikt eingehaltenen ‚Fahrplans‘ zu organisieren. Eine Ambivalenz, die, wie dargelegt, auch in *Morbus Kitahara* in der Unterscheidung zwischen weißen und blinden Zügen zur Sprache kommt.

alternative Geschichte des 20. Jahrhunderts erzählt, wurde von zahlreichen Interpreten hingewiesen. Der Text spielt dabei mit mindestens zwei verschiedenen zeitlichen Ebenen. Erstens umfasst der Text die erzählte Zeit der Romanhandlung, die die Lebensspanne der Figur Bering abdeckt. Innerhalb der Romanhandlung werden immer wieder historische Ereignisse genannt, die allerdings keine direkte reale Entsprechung aufweisen, wie etwa das Ende des „Großen Krieges“ in Berings dreißigstem Lebensjahr. Zweitens weist der Text jedoch auch immer wieder auf die reale Geschichte des 20. Jahrhunderts, die als Folie für das Verständnis des Textes dient, allerdings ohne dass eine einfache Gleichsetzung zwischen dem Zweiten Weltkrieg, dem Holocaust sowie der Nachkriegszeit und dem „Großen Krieg“ und der sich daran anschließenden Geschichte im Roman möglich ist.³¹⁷ Es ist dieses Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und realer Geschichte, das das geschichtsphilosophische Thema des Romans bestimmt.³¹⁸ Es stellt sich weiter die Frage, welche Funktion dieser alternativen Geschichtserzählung zukommt.

Folgt man Holger Mosebach, dann unterscheidet sich *Morbus Kitahara* von den beiden vorangegangenen Romanen Ransmayrs – *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die Letzte Welt* – vor allem dadurch, dass er zugunsten einer indirekten Bezugnahme auf die Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs auf die vielfältigen, expliziten intertextuellen Bezüge verzichte.³¹⁹ Somit könnte man in *Morbus Kitahara* eine Art Diskurskorrektiv entdecken, das zu einer Revision der österreichischen Geschichte beitragen könne.³²⁰ Plausibel wird eine solche Sichtweise vor allem dann, wenn man zwei Paratexte zur Kenntnis nimmt: zum einen ein Interview, das Ransmayr 1995 Sigrid Löffler gegeben hat und das den Titel „...das Thema hat mich bedroht“ trägt; zum anderen die beiden Reportagen *Die vergorene Heimat. Ein Stück Österreich* und *Kaprun*, von denen die erste ursprünglich 1989 in dem Magazin *Geo*, die zweite 1985 in der Zeitschrift *Merian* erschienen ist.³²¹

³¹⁷ „Einmal ist das Verhältnis zur Vergangenheit für die erzählte Gegenwart der Protagonisten die entscheidende, wenn auch durch die Geschichte selbst aufgezwungene Frage ihres Lebens; und / zum anderen steht diese Spannung der Tempora in einem für das Verständnis des Textes selbst konstitutiven Verhältnis zu realen Räumen und Zeiten.“ Liessmann, Konrad Paul: *Der Anfang ist das Ende. Morbus Kitahara und die Vergangenheit, die nicht vergehen will.* In: *Die Erfindung der Welt.* Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997, S. 148f.

³¹⁸ Dies wahrzunehmen, bedeutet auch, dass man sich vor grundsätzlichen Einschätzungen in Bezug auf *das Thema* des Romans zurückhalten sollte. Vgl. etwa die Einschätzung von Andrea Kunne „Das Hauptthema von *Morbus Kitahara* ist das Leben nach dem Genozid.“

³¹⁹ Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs.* München 2003, S. 218.

³²⁰ Eine solche Lesart präsentiert etwa Renata Cieślak in ihrem Buch *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs.* Frankfurt/M. 2007.

³²¹ Beide sind jetzt in dem Band *Der Weg nach Surabaya* enthalten (Frankfurt/M. 2010, S. 41-62 bzw. S. 75-90).

Insbesondere in den Reportagen hat Ransmayr die merkwürdige Geschichtsvergessenheit bzw. die Unmöglichkeit, das Geschehene vergessen zu können, thematisiert und damit zum Gegenstand der Kritik gemacht.³²² Wenn Ransmayr allerdings bereits Jahre zuvor in anderen Zusammenhängen Kritik an der Art und Weise des Umgangs mit der eigenen historischen Schuld in Österreich geübt hat, stellt sich mit Nachdruck die Frage, warum er ausgerechnet auch noch einen literarischen Text darüber schreiben sollte, dessen hauptsächliche Funktion darin bestehe, erneut Kritik zu äußern.

Dass die reale Referenz für *Morbus Kitahara* der Zweite Weltkrieg ist, dürfte von niemandem bestritten werden, da die entsprechenden Markierungen zu offensichtlich darauf verweisen. Wenn während einer „Stellamour’s Party“, eine regelmäßig stattfindende Inszenierung der von der Moorer Bevölkerung begangenen Verbrechen, der zuständige Kommandeur Elliot Wert darauf legt, dass die „Statisten aus Moor, sich als *Juden*, als *Kriegsgefangene*, *Zigeuner*, *Kommunisten* oder *Rassenschänder*“ verkleiden sollen, dann weiß der Leser exakt, aus welchem historischen Zusammenhang diese „*Häftlingsklassen*“ stammen.³²³ Neben diesen eindeutigen Signalwörtern gibt es zwei weitere Elemente, die eine historische Datierung ermöglichen. Zum einen die drei Hauptfiguren Bering, Ambras und Lily; zum anderen die spezifische Form der Bestrafung, die Moor erleidet. Hinsichtlich der Figurenkonstellation muss man allerdings beachten, dass es sich bei Bering und bei Lily um Kinder der Nachkriegszeit handelt. Bering ist der Sohn eines Soldaten, also eines Teilnehmers am „Großen Krieg“, und Lily ist die Tochter eines Täters, d.h. eines Menschen, der als Wache eines Lagers direkt an der Tötung von Zivilisten, die, so legt der Roman nahe, zu einem Großteil Juden gewesen sind, beteiligt gewesen war. Damit aber repräsentieren die drei Figuren die hauptsächlichen Gruppen von Akteuren, die für die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wichtig gewesen waren und es noch sind. Ambras ist dahingehend am einfachsten als Opfer zu begreifen, das durch die Vergangenheit nicht zur Ruhe kommen kann. Das zweite Element ist, wie angedeutet, die Bestrafung von Moor, die Ähnlichkeiten

³²² Besonders eindrücklich wird die Latenz der Geschichte etwa in Die vergorene Heimat geschildert: „Das Werk hängt immer groß und prächtig im Waidhofener Rathaus; nur die Hakenkreuze wurden, wie so vieles in der Nachkriegsheimat, rot-weiß-rot übermalt und mußten seither von einem Restaurator mehrmals abgedeckt werden, weil sie im Lauf der Zeit trotz des kräftigen Auftrags der Nationalfarben wieder und wieder durchschlugen.“ (S. 60)

³²³ MK, S. 45. Vgl. dazu etwa auch die Antwort, die Ambras Bering gibt, als dieser ihn fragt, warum man ihn ins Lager gebracht habe: „Warum? Weil ich mit einer Frau an einem Tisch gesessen und mit ihr in einem Bett geschlafen habe. Weil ich jede Nacht mit dieser Frau verbracht habe und weiterleben wollte mit ihr.“ (MK, S. 213) Und weiter: „Es waren vier. Alle in Uniform. Wir hatten nur das Bettuch. Sie haben alle Kraft gebraucht, um uns auseinanderzureißen. Sie haben uns mit ihren Knüppeln auf Kopf und Arme gedroschen und *Herr Ambras liegt neben einer Judenhure* geschrien, *du Arschloch fickst mit einer Judensau.*“ (MK, S. 215)

aufweist zu dem sogenannten Morgenthau-Plan, der, wie die Forschungen von Bernd Greiner erwiesen hat, selbst eine historische Legende, mithin eine Fiktion ist.³²⁴ Angeblich sei es der Plan der Alliierten gewesen, das besiegte Nazideutschland in ein Agrarland zu verwandeln, von dem daher in Zukunft keine Gefahr mehr ausgehen könne und solle.

„Darin werden Morgenthaus Ideen zum Zweck der Legendenbildung von den Deutschen als Opfer des amerikanischen Judentums instrumentalisiert. Gedanklich verkürzt sind Morgenthaus Überlegungen somit zu einem ›Plan‹ überhöht worden, der die Deindustrialisierung Deutschlands vorsieht. In dieser Spur gibt es Parallelen zu der von Ransmayr erdachten Geschichte. Tatsächlich gibt es einen solchen ›Plan‹ nicht. Darüber hinaus sind Morgenthaus Gedanken weit komplexer gewesen.“³²⁵

Man kommt demnach nicht umhin, in der De-Industrialisierung Moors Anklänge an die historische Legende des Morgenthau-Plans festzustellen, wodurch wiederum ein Berührungspunkt zwischen der realen und der fiktiven Geschichtserzählung ergibt. Trotzdem ist bislang nicht geklärt worden, warum Ransmayr eine solche alternative Geschichte entwirft und welche Funktion ihr innerhalb des Romans zukommt.³²⁶ Eine erste Funktion könnte man darin erblicken, dass der Leser aufgefordert werden soll, die entsprechenden Zeichen zu entschlüsseln und in ein Verhältnis zu der im Roman erzählten Geschichte zu setzen.³²⁷ Eine Funktion bestehe somit in der Aktivierung des Lesers. Allerdings reicht das noch nicht aus. Die hauptsächliche Funktion der alternativen Geschichtserzählung in Ransmayrs Roman besteht darin, dass zwar ein eindeutiger Referenzrahmen suggeriert wird, dieser aber nicht als Erklärungsmuster dienen soll. Indem *Morbus Kitahara* zwar „eine grundsätzliche Referentialität des Textes auf den historischen Kontext des Zweiten Weltkrieges und die Nachkriegszeit“ aufweise, diese aber in einer alternativen Geschichtserzählung aufgehen lässt, vermeidet der Text einerseits ausgetretene Pfade des historischen Verständnisses und eröffnet

³²⁴ Greiner, Bernd: Die Morgenthau-Legende. Zur Geschichte eines umstrittenen Plans. Hamburg 1995.

³²⁵ Mosebach, Holger: Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München 2003, S. 225.

³²⁶ Vgl. auch die Einschätzung von André Spoor in *Der kosmopolitische Dörfler*. Christoph Ransmayrs wüste Welten. In: *Die Erfindung der Welt*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997, S. 18-187, hier S. 184: „Christoph Ransmayrs Bücher sind keine *romans à thèse*, sie sind nicht die Entwürfe eines Predigers oder Analytikers, primär sind sie Erzählungen in Sprache und konkreten Bildern, erst an zweiter Stelle bringen sie eine Botschaft oder enthalten sie eine politische Symbolik.“

³²⁷ Vgl. dazu etwa Stahl, Thomas: *Geschichte(n) erzählen*. Das Verhältnis von Historizität und Narrativität bei Christoph Ransmayr im Kontext postmoderner Konstellationen (Dissertation 2007): „Aufgrund der Unbestimmtheit der Andeutungen ist der Leser aufgerufen, deren Referentialität zu erkennen bzw. zu entschlüsseln, sie mit seinem Weltwissen oder, wie Umberto Eco formuliert, mit seiner ›enzyklopädischen Kompetenz‹ zu verknüpfen.“ (S. 53f.)

andererseits die Möglichkeit eines neuen Blickes auf die Vergangenheit. Man könnte in dieser Hinsicht Ransmayrs Verfahren mit Šklovskijs Konzept der Verfremdung in Verbindung bringen, welches besagt, dass es die Aufgabe der Kunst sei, die Automatisierung der Wahrnehmung zu durchbrechen.³²⁸ Die alternative Geschichtserzählung in Ransmayrs Roman fungiert somit nicht so sehr als Diskurskorrektiv hinsichtlich des falschen oder richtigen Umgangs mit der Geschichte, sondern verschiebt den Fokus auf andere Fragen, wie etwa nach der Natur des Menschen.

6.3. Unterschiedliche Räume

Bislang habe ich mich auf einen Raum konzentriert – das Dorf Moor – was angesichts der narrativen Privilegierung dieses speziellen Raumes auch gerechtfertigt ist. Immerhin spielt ein Großteil der Handlung in Moor. Zudem ist es der Raum Moor, der für die Charakterisierung der einzelnen Figuren die wichtigste Funktion übernimmt. Allerdings, und dies gilt es zu beachten, ist Moor kein homogener und, trotz der beschriebenen Isolation, vollständig abgeschlossener Raum. Moor steht vielmehr in wechselseitigen Spiegelbeziehungen, etwa zu der im Tiefland gelegenen Stadt Brand oder der in Brasilien gelegenen Stadt Pantano, und weist auch hinsichtlich der eigenen dörflichen Struktur durchaus Unterschiede auf. Letzteres ist vor allem deshalb wichtig, da ja, gemäß dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit, diese unterschiedlichen Räume Auswirkungen auf die Figuren und deren jeweils unterschiedlichen Subjektivierungsprozesse. Bevor man sich diesem Komplex widmet, soll im Folgenden zunächst versucht werden, eine Topographie der in *Morbus Kitahara* beschriebenen Räume zu erstellen. Es sollte allerdings klar sein, dass eine solche Topographie in erster Linie einen heuristischen Wert besitzt und keinesfalls im Text selbst eindeutig vorliegt. Die Schwierigkeit bei *Morbus Kitahara* besteht nämlich genau darin, dass räumliche

³²⁸ Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Frankfurt/M. 1966: „Durch die Algebralisierung, die Automatisierung der Dinge sparen wir ein Maximum an Wahrnehmungskraft: die Dinge werden entweder nur durch einen ihrer Wesenszüge dargestellt, zum Beispiel durch ihre Zahl, oder sie werden gleichsam nach einer Formel reproduziert, ohne daß sie im Bewußtsein auftauchen.“ (13) „Um uns für Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutz die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.“ (S. 14)

Differenzen immer wieder aufgehoben und Grenzen zwischen diesen Räumen verwischt werden.

Eine Topographie der Räume für *Morbus Kitahara* weist sechs zu unterscheidende Sphären auf:

1. Der Raum der Natur: Damit ist die alles umfassende Natur gemeint, die sich etwa im Falle von Moor als Gebirgswand (Das Steinerne Meer) oder im Falle von Pantano als Dschungel konkretisiert.
2. Der Raum der Kultur: Damit sind die jeweiligen Dörfer (Moor, Lens, Pantano) oder Städte (Brand, New York) gemeint.
3. Der Raum der Öffentlichkeit: Im Falle von Moor ist damit die Ordnung der Vor- bzw. Nachkriegszeit gemeint, die das Leben der Dorfgemeinschaft bestimmt.
4. Der Raum des Privaten: Dieser beinhaltet etwa die Villa des Hundekönigs bzw. das Wohnarrangement innerhalb der Villa, dem ab einem gewissen Zeitpunkt ja auch Bering angehört; der Turm Lilys; die Schmiede der Familie Bering (und insbesondere der Keller, in dem die Mutter Zuflucht sucht).
5. Der Raum der Erinnerung: Hierbei handelt es sich um eine metaphorische Übertragung, die insbesondere Ambras und den Vater von Bering betrifft.
6. Das Lager als Raum: Dieser spezielle Raum ließe sich am ehesten mit Foucaults Konzept der Heterotopie beschreiben, als ein Raum, der sowohl innerhalb als auch außerhalb einer bestehenden Gesellschaft zu finden ist.

Wie gesagt, es handelt sich hierbei um idealtypische Unterscheidungen, die sich weder so eindeutig im Roman finden lassen noch als Dichotomien den Text strukturieren. Eher handelt es sich um eine Skala, bei der die Übergänge zwischen den verschiedenen Sphären fließend sind. Betrachtet man beispielsweise das Verhältnis zwischen dem Raum der Natur und dem Raum der Kultur, fällt auf, dass es sich in Bezug auf Moor gerade nicht um ein gegensätzliches Verhältnis handelt, sondern um eines der sukzessiven Durchdringung von Kultur durch Natur. Begünstigt wird diese Bewegung von der Natur in den Raum der Kultur durch die von der siegreichen Armee auferlegten Strafen, die zum Ziel haben, Moor von den (technischen) Errungenschaften der Moderne auszuschließen. „Unaufhaltsam glitt Moor durch die Jahre zurück. Die Schaufenster des Kolonialwarenladens und der Parfümerie erloschen.

Um den See wurde es still: Motoren, die nicht beschlagnahmt und davongeschafft worden waren, verstaubten. Treibstoff war so kostbar wie Zimt und Orangen.³²⁹ Diese herbeigeführte Regression von Moor kulminiert dann im Folgenden darin, dass die übrig gebliebenen technischen Artefakte von der Natur überwältigt werden.

„Die Fenster der Werkstatt waren zerschlagen oder blind und die Sterne des Glasbruchs mit Wachspapier verklebt. Dort, wo auch das Papier über diesen Sternen zerrissen war oder fehlte, griffen schon die Zweige eines verwilderten Gartens in das Dunkel der Schmiede. Selbst unter den Obstbäumen dieses Gartens, hochstämmigen Birn- und Walnußbäumen, kauerten Maschinen, von Gestrüpp und wildem Wein überwuchert, ausgedient, vom Rost gebräunt, manche schon tief eingesunken in den weichen Grund; hier ein moosbewachsener Spähwagen ohne Reifen und Lenkrad, dort ein Heuwender, die ausgeschlachteten Karosserien zweier Limousinen – und wie das Herz eines Sauriers ein auf schwere Holzblöcke gewuchteter Motorblock ohne Kolben und Ventile, schwarz, ölverschmiert und so riesig, daß er unmöglich jemals zu einem der Fahrzeuge unter den Bäumen gehört haben konnte. [...] Der Schmiedhügel wurde so unwirtlich und wüst wie der Rest der von dort oben überschaubaren Welt.“³³⁰

Der Kulturraum Moor wird von der sukzessive Natur vereinnahmt: blinde Fenster; Zweige, die in die Schmiede greifen; kauernde Maschinen; ein Motorblock, der dem Herz eines Sauriers gleicht.³³¹ Die Verwischung der Grenze zwischen dem Raum der Natur und dem der Kultur wird somit auch auf sprachlicher Ebene inszeniert und, so könnte man anfügen, bleibt auch nicht ohne Wirkung auf die einzelnen Figuren.

Gesteigert wird diese Form des Siegs der Natur über die Kultur am Ende des Romans, als Bering, Ambras und Lily einen Ausflug auf die Hundeinsel unternehmen, um sich das dortige Gefängnis anzuschauen. Auch hier sind die Gebäude – die „Gefangenenhäuser“³³² – verfallen und stellenweise mit der Natur verwachsen.

„Benommen wie vom ersten Anblick eines neu entdeckten Landes, steigen die Ankömmlinge zwischen Trümmern und Mauerresten umher, bücken sich hier nach Scherben, dort nach einer

³²⁹ MK, S. 43

³³⁰ MK, S. 53f.

³³¹ Nicolas Pethes hat in einem Aufsatz mit dem Titel Naturgeschichte der Zerstörung. Evolution als Narrativ für die ‚Stunde Null‘ bei W.G. Sebald und Christoph Ransmayr (in: Finis. Paradoxien des Endens. Hg. von Peter Brandes/Burkhardt Lindner. Würzburg 2008, S. 169-187) festgehalten: „Das Ende der Zivilisation in Gestalt einer Naturgeschichte der Zerstörung manifestiert sich nicht in steinerner Erstarrung oder pflanzlichem Wuchern allein, sondern in der dialektischen Verschränkung beider: dem Stillstand der Maschinen und dem Moosbefall auf ihnen.“ (S. 185)

³³² MK, S. 429

rostzerfressenen, in einen Baumstamm eingewachsenen Kette, brechen durch das Dickicht, verlieren sich in einer Wildnis, die hier nicht so behutsam und zögernd wie in Moor nach menschenverlassenen Orten greift, sondern über alles Aufgegebene herfällt, durch Fenster und Mauerrisse ins Innere der Häuser springt und über morsche Böden, eingestürzte Treppen und durch geborstene Dächer wieder hinaustobt und dabei alles, was ihr im Weg ist, umschnürt, an sich reißt, zerspringt und frißt, bevor sie selber vom Moder oder einem umherirrenden Buschfeuer gefressen wird.“³³³

Eine vergleichbare Durchdringung von Natur- und Kulturraum findet man bei der Eroberung der Villa Flora, die vor dem Krieg einem Hotelier namens Goldfarb gehört hatte, in der Romanhandlung allerdings zum Wohnort des Hundekönigs wird.³³⁴ Die Villa, die während des Krieges als „Erholungsheim“ und „Sterbehaus für verwundete Frontoffiziere“ gedient hat, wird nach dem Krieg von Major Elliot zunächst geschlossen und verbarrikadiert.³³⁵ Zusätzlich werden auf dem dazugehörigen Grundstück zwei „große irische Hirtenhunde“ ausgesetzt, die die Villa Flora ‚in Besitz nehmen‘, wodurch sie „unbetretbar“ wird³³⁶. Darüber hinaus wird Moor in dieser Zeit zunehmend von einer Ressourcenknappheit geplagt, was dazu führt, dass sich „im Park der Villa allmählich ein unbezwingbares Rudel“ von Hunden ansiedelt, die nirgendwo anders mehr geduldet werden. Dadurch aber fällt auch die Villa Flora in einen Zustand einer natürlichen Ordnung zurück, in der das stärkste Tier das Sagen hat. Als Ambras nach Moor zurückkehrt und in seiner Funktion als Verwalter von Moor eine Bleibe sucht und Major Elliot vorschlägt, im „Hundehaus“ zu wohnen, wird das Haus durch ihn von den Hunden zurückerobert. Dabei nähert er sich den Hunden nicht feindselig. Wohl hat er eine Eisenstange zum Schutz vor Angriffen bei sich, aber er bringt ebenfalls einen Beutel mit Fleischabfällen mit, die er den Hunden zum Fressen hinwirft. Dabei redet er die ganze Zeit mit den Hunden. Als ihn dann doch einer der Hunde angreift, erschlägt er ihn mit dem Eisenrohr. Interessanter in seiner gewalttätigen Drastik ist allerdings der zweite Kampf, den Ambras führen muss. Der größere der beiden irischen Rüden springt Ambras an, nachdem

³³³ MK, S. 430

³³⁴ Die Umstände, unter denen der Hotelier Goldfarb und seine Familie verschleppt wurden, können wiederum als eindeutige Markierungen für eine historische Einordnung dienen. „Ihr Besitzer, ein Hotelier namens Goldfarb, der das Bellevue und ein angeschlossenes Kurbad in der altmodischen Art eines Sanatoriums und stets am Rande des Ruin geführt hatte, war in einer Novembernacht während des Krieges mit seiner Frau und seiner taubstummen Tochter von den Beamte einer geheimen Staatspolizei in einen Wagen ohne Kennzeichen gestoßen und an einen unbekanntem Ort verschleppt worden. In Moor hieß es damals: in ein Lager nach Polen, aber auch: ach was Lager, ach was Polen, in den nächstbesten Wald.“ (MK, S. 70)

³³⁵ MK, S. 71

³³⁶ MK, S. 72

dieser den ersten Angreifer getötet hat, und die Darstellung dieses Kampfes entspricht einer archaischen Ästhetik, so als ob Ambras gegen einen Drachen kämpfte.³³⁷

„Dann trifft auch ihn das Eisenrohr, fährt ihm wie eine Lanze in den aufgerissenen Rachen, feilt an seinen Reißzähnen und stopft ihm Fetzen seines Gaumens tief in den Hals. [...] Er umklammert den Tobenden mit beiden Beinen, krallt sich fest, darf diesen Schädel, darf dieses Maul nie wieder freigeben. So wälzen sich Hund und Mann von Kiesweg in die Dornen. Erst dort kommt Ambras wie ein Reiter auf dem Feind zu sitzen: Als ob er dem Tier nun *seine* Zähne in den Hals schlagen wollte, beugt er sich vor und bringt seine Augen dicht an die Augen des Hundes, seinen Mund dicht an das Maul. Dann aber reißt er den Hundeschädel in der Klammer seiner Arme nach hinten, zwingt diesen Schädel mit aller Kraft zurück, immer tiefer, bis er eintaucht in die gestäubten Nackenhaare und die Bestie sich endlich in Opfer verwandelt. Mit einem weithin hörbaren Laut bricht das Genick.“³³⁸

Dieser Eindruck eines archaischen oder mythischen Kampfes zwischen Ambras und den Hunden der Villa Flora wird durch die Legendenbildung in Moor selbst gestützt. „In Moor fanden sich später immer wieder *Augenzeugen*, sie hätten diesen Kampf aus irgendeinem Versteck [...] mitangesehen.“³³⁹ Es sind diese Augenzeugen, die immer wieder andere Variationen des Kampfes verbreiten, womit bereits ein erster Hinweis auf die Dynamik der Dorfgemeinschaft gegeben ist. Denn alle, die später von diesem Kampf erzählen, haben ihn selbst gar nicht gesehen. Es gibt nämlich nur zwei Augenzeugen: erstens einen Seefischer, dessen Aussagen die Überlieferung ausmachen, zweitens Bering.

Bering hat den Kampf aus einem Versteck gesehen und seine Erinnerung daran nimmt nicht weniger mythische oder archaische Züge an: Ambras erscheint ihm wie „ein unbesiegbarer König, der einen Löwen mit seinen bloßen Händen erschlug und seine Feinde, *Philister* mit goldenen Helmen, in die Wüste jagte und in den Tod“.³⁴⁰ Entscheidend ist hier das im Text

³³⁷ Im Gegensatz zu Holger Mosebachs Einschätzung gibt es demnach in *Morbus Kitahara* nicht nur zwei Formen von Gewalt: „Zu unterscheiden sind dabei verschiedene Beschreibungsanlässe physischer Zerstörung: zum einen die Gewalt des Krieges, die Berings Vater traumatisiert und bei Ambras dauernde physische wie psychische Zerstörungen hinterlässt, zum anderen die ›alltägliche‹ Gewalt, die das Nachkriegsleben in Moor provoziert.“ (Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München 2003, S. 230). Mit Blick auf Ambras und seine Inthronisierung als Hundekönig erscheint es angemessen, eine dritte Form von Gewalt anzunehmen, die man archaisch nennen könnte.

³³⁸ MK, S. 78f.

³³⁹ MK, S. 79

³⁴⁰ MK, S. 81. Ein weiteres Beispiel wäre die Reaktion Berings auf den Autounfall von Ambras. „Es war das Bild dieses biblischen Kriegers, das noch der dreiundzwanzigjährige Bering vor Augen hatte, als er am Morgen der Schiffstaupe vor das Hoftor trat und das Wrack in der Bellevuekurve erkannte. Der

kursiv gesetzte Wort Philister, denn im vorliegenden Zusammenhang meint es zwar einerseits ein aus der Bibel bekanntes nichtsemitisches Volk. Andererseits bezeichnet es aber eben auch die Spießbürger, was in Bezug auf Ambras und seine Funktion innerhalb der dörflichen Gemeinschaft zu verstehen ist. Ambras hat ja nicht nur die ‚natürliche‘ Ordnung der Villa Flora aufgehoben und durch seine Herrschaft ersetzt, sondern er wird von Major Elliot als Verwalter des Steinbruchs eingesetzt, d.h. als eine gegenüber den restlichen Bewohnern von Moor privilegierte Autorität.³⁴¹ Seine Autorität speist sich jedoch nicht nur aus dem Schutz, der ihm von Elliot gewährt wird, sondern auch aus der Legende, die sich um seinen Einzug in die Villa Flora gebildet hat. Und es ist sicherlich diese Autorität, die Ambras in der Wahrnehmung der Dorfbewohner zu einem verhassten Außenseiter macht. „Für Bering blieb der Steinbruchverwalter in allen diesen Jahren eine ferne Gestalt, die nur in den Flüchen des Vaters oder im bösen Gerede von Moor allgegenwärtig erschien.“³⁴² Die Legende um Ambras' Wiedereroberung der Villa Flora, bei der er zwei Anführer des Rudels umbringt, ähnelt nicht von ungefähr vor-modernen Erzählungen zur Entstehung einer kulturellen Ordnung und weist bspw. Gemeinsamkeiten mit der Konzeption der „Urhorde“ bei Freud auf.³⁴³ Ein weiteres Merkmal von Ambras' archaischer ‚Herrschaft‘ ist, dass sie auf Gewalt bzw. der Androhung von Gewalt gründet. Nicht nur dass er stets von mindestens einem der wilden Hunde begleitet wird. Ambras stellt Bering als seinen Leibwächter an und erlaubt ihm, trotz des Verbotes für die Bürger von Moor, keine Waffe tragen zu dürfen, den Besitz einer Pistole. Damit soll Bering Ambras vor möglichen Angriffen durch Feinde schützen, denn obwohl Ambras siegreich gewesen ist, könnte er sich nicht gegen einen menschlichen Angreifer zu Wehr setzen, da die Verletzung, die er durch die Misshandlung im Lager erlitten hat, es ihm nicht erlaubt, seine Arme über seinen Kopf zu heben.³⁴⁴

Hundekönig in seinem Streitwagen. Der Hundekönig nach der Schlacht. Der König in seinem zerschlagenen Wagen.“ (MK, S. 81)

³⁴¹ So darf er etwa als einziger Mensch in Moor ein Auto besitzen oder das Dorf verlassen und nach Brand ins Tiefland reisen.

³⁴² MK, S. 81

³⁴³ Allerdings sollte diese Ähnlichkeit nicht überstrapaziert werden, da es bei Freud, in Anlehnung an Überlegungen Darwins, zunächst einmal darum geht eine Erklärung für das Inzest-Tabu zu geben. Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Frankfurt/M. ⁸2002, S. 178-179.

³⁴⁴ Später im Text heißt es über Berings Aufgabe, Ambras zu schützen: „Der Hundekönig scherzte nicht, wenn er ihn seinen Leibwächter nannte. Ambras konnte seine Arme nicht mehr über den Kopf und nicht mehr gegen einen Feind erheben, und er hatte allen Grund, ein solches Gebrechen vor Moor zu verbergen. Wenn sich ein Mündel der Armee nicht mehr selbst helfen konnte, half ihm bald auch die in immer weitere Ferne abrückende Macht der Besatzer nicht mehr.“ (MK, S. 173) Zudem gibt der Text weiter die Auskunft, dass Ambras von den Moorern gefürchtet wird: „Das sollte der Hundekönig sein? Der Freund der Armee, der Urteile sprechen und den Ausnahmezustand über das ganze Seeufer verhängen konnte? Der Unbesiegbare?, den Moor immer noch fürchtete als einen

Allerdings darf der Leser wohl noch einen weiteren Grund annehmen, aus dem ihn die Moorer hassen. Denn Ambras ist ein Überlebender, er besitzt den „Opferpaß“, der es ihm ermöglicht, die Aufgabe als Verwalter übertragen zu bekommen. Für die Moorer Dorfbevölkerung ist Ambras die lebendige Erinnerung an das, was zur Bestrafung von Moor geführt hat.³⁴⁵ Zuerst wird dies an den Reaktionen der Menschen deutlich, als sie vom Unfall des Hundekönigs erfahren. Sofort werden Gerüchte laut. „Der Hundekönig liege nach einem Unfall verstümmelt, leicht verletzt, schwer verletzt im Moorer Lazarett, liege im Sterben, sei eben abgekratzt, ein Hund weniger, kein Schaden...“³⁴⁶ Noch deutlicher werden die Aggressionen gegen Ambras in den Kapiteln Ein Vogel in Flammen und Wut formuliert. Insbesondere in dem angemessen betitelten „Wut“ entläßt sich der Zorn der Dorfgemeinschaft in einer Abfolge von unterschiedlichen Stimmen.

„Bravo. Jetzt mußte auch der große Herr wieder zu Fuß über die Seepromenade. Jetzt konnte er mit seinen Kötern um die Wette laufen [...]. Und weit und breit keine Feuerwehr. / So ein Unglück. Wäre ja noch schöner. Einem Armeespitzel das Löschwasser nachtragen und sich dabei womöglich Brandblasen holen. [...] / Wir haben sie ja nicht angesteckt. Haben WIR sie denn angesteckt? / Wir sind immerhin dabeigestanden und haben zugesehen, wie diese besoffenen Steinbrecher die Kiste umgeworfen und die Lunte an den Tank gelegt haben. / Na und? Hätten wir ihnen einen Vortrag halten sollen? [...] / Er ist immerhin der Verwalter? Verwalter wovon? Was verwaltet denn der? Eine Schutthalde verwaltet der, einen Haufen Steine, einen Hundezwinger! Scheiße. Verwalter. Ein Köter ist er und gehört und gehört wie Köter behandelt. Ein Tritt, ein Stein auf den Schädel, Feuer unterm Arsch und aus. / Und was soll das helfen? [...] Der Hund ist zäh. Den hat das Lager nicht umgebracht, den bringt nichts so schnell um.“³⁴⁷

Es ist bezeichnend, dass sich die Bevölkerung in dem Moment gegen Ambras auflehnt, in dem Moor grundsätzlich verlassen und zu einem Truppenübungsgelände umgewandelt

Mann, der einer Bestie den Schädel mit einem Eisenrohr eingeschlagen und einer anderen das Genick mit seinen bloßen Händen brechen.“ (MK, S. 178)

³⁴⁵ Bei seinem Bewerbungsgespräch mit Major Elliot verblüfft Ambras diesen damit, dass er „neun Jahre später“ noch „die Wäscherei, das Krematorium, die Bunker, Tunnels und Baracken des Lagers am Schotterwerk auf einem Bogen Kanzleipapier wiederzugeben“ vermag (MK, S. 74).

³⁴⁶ MK, S. 85

³⁴⁷ MK, S. 363-365. Bereits bei seinem ersten Unfall spüren die Bewohner Genugtuung darüber, dass Ambras' Fahrzeug zerstört worden ist. „Mit besonderer Genugtuung aber bemerkte Moor, daß der Hundekönig wenn schon nicht verletzt, tot oder verschwunden, nun doch immerhin ohne seine Karosse war.“ (MK, S. 90) Das Auto, gerade auch nach der sogenannten „Großen Reparatur“ (MK, S. 84ff.), durch die es in die „Krähe“ verwandelt worden ist, stellt somit das hervorragende Statussymbol von Ambras' Herrschaft dar und es erscheint besonders angemessen, dass sich der ‚Volkszorn‘ vor allem darauf richtet.

werden soll. Außerdem befand sich sein „Leibwächter“ Bering zu diesem Zeitpunkt auf dem Rückweg aus Brand, d.h. auch er konnte seinen Herrn nicht schützen. Im selben Kapitel, in dem die einzelnen, anonym bleibenden Stimmen über Ambras reden, erfährt man auch, dass sich einige Moorer genauso oder vielleicht sogar mehr vor dem Leibwächter fürchten als vor Ambras.³⁴⁸

Wie Carl Niekerk richtig festgestellt hat, handelt es sich bei sowohl bei Bering und Ambras als auch bei Lily um Außenseiterfiguren, allerdings gerade nicht deshalb, weil sie außerhalb des sozialen Gefüges stehen.³⁴⁹ Ambras und Bering sind marginalisierte Figuren, weil sie mit Hilfe der Besatzer eine Autoritätsposition bekleiden und deswegen von der restlichen Bevölkerung beargwöhnt werden. Beide aber sind, und damit stehen sie im Gegensatz zu Lily, in Moor geboren, was ihren ‚Verrat‘ in den Augen der Moorer noch schlimmer macht. Lily hingegen ist gar nicht in Moor geboren, sondern „mit einem Flüchtlingstreck aus den Schuttwüsten der Stadt Wien an den Moorer See verschlagen worden“.³⁵⁰ Dabei erinnert sie sich besonders an den „Bannspruch gegen alle Schmerzen und Schrecken“, den die Flüchtlinge immer wieder geäußert haben. „Brasilien! Wir fahren nach Brasilien...!“³⁵¹ Da ihr Vater allerdings bei ihrem Aufenthalt in Moor von einem anderen Flüchtling – einem ehemaligen Lagerinsassen – als einer der „Peiniger“ erkannt und daraufhin zu einem Opfer der Rache der anderen ehemaligen Zwangsarbeiter wird, bleibt Lily in Moor. Das führt allerdings nicht dazu, dass sie von den Bewohnern Moors als gleichwertig anerkannt wird. „Denn obwohl sie die meisten Jahre ihres bisherigen Lebens in der gleichen Armseligkeit und unter dem gleichen, von Gebirgen und Hügelketten gefaßten Himmel verbracht hatte wie

³⁴⁸ „Leibwächter, daß ich nicht lache. Der Schmiedjunge und Leibwächter der braucht bloß ein paar hinter die Löffel und dann marsch, zurück an den Amboß. [...] / Paß bloß auf mit dem, sage ich dir. Der trägt sogar beim Fischen seine Pistole. [...] / Paß bloß auf mit dem. Den hat der Hundekönig verbogen. Hat ihn auf seine Seite gezogen. [...] / Lach nur. Ich sage dir: Paß auf mit dem. Hast du ihm schon einmal in die Augen gesehen? [...] / Red nur. Ich hab seine Augen gesehen, und ich sage dir, der starrt dich an wie irgendsoein Vieh, der hat die Augen von irgendsoeinem Vieh...Der starrt dich an wie ein Wolf.“ (MK, S. 366-367)

³⁴⁹ Niekerk, Carl: Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs *Morbus Kitahara*. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997, S. 158-180, hier S. 166: „Auffällig an den drei zentralen Gestalten ist vor allem ihr Funktionieren außerhalb des sozialen Gefüges. Obwohl die Protagonisten in *Morbus Kitahara* zur Elite der neuen Zeit gehören, sind sie Einzelgänger. Trotz ihrer Machtposition sind sie am Rande der kleinen Gesellschaft von Moor situiert, nicht im Zentrum.“

³⁵⁰ MK, S. 111

³⁵¹ Ebd.

irgendein Bewohner des Seeufers, war und blieb Lily für Moor doch nur die *Brasilianerin*. Eine Zugereiste. Eine aus der Fremde.“³⁵²

Doch gerade diese „Zugereiste“, diese „Fremde“ erfüllt eine wichtige Funktion innerhalb der sozialen Ordnung von Moor. Wie bereits erwähnt, ist Lily neben Ambras nämlich die einzige Einwohnerin von Moor, die Grenzen der Region und damit auch die Grenzen von Moor überschreiten kann. Dadurch wird es ihr möglich, den Menschen von Moor mit dringend benötigten Lebensmitteln und anderen alltäglichen Dingen zu versorgen.³⁵³ Zudem hat sich aufgrund dieser Tauschgeschäfte eine besondere Beziehung zwischen Lily und Ambras gebildet, dem sie wiederholt Edelsteine mitbringt und der sie als einziger im ganzen Dorf bei ihrem Namen nennt.³⁵⁴ Ihre Funktion innerhalb des Sozialraums Moor wird zusätzlich bestätigt durch den privaten Raum. Lily wohnt nämlich in dem Wasserturm am ehemaligen Strandbad, also an einem Ort, der sowohl herausgehoben als auch relativ isoliert vom Rest des Dorfes ist. Ähnlich verhält es sich mit der Villa Flora, die auch relativ isoliert ist und als Wohnstätte des Hundekönigs eine vergleichbare herausgehobene Position inne hat. Das bedeutet natürlich zu einem großen Teil, dass sich die Moorer Bevölkerung fürchtet, sich diesem Ort zu nähern oder gar ihn zu betreten. Interessanter noch ist die Aufteilung des privaten Raums innerhalb der Villa Flora, denn sowohl Ambras als auch später Bering, nachdem er zum Leibwächter befördert wurde, bewohnen nur einen ganz kleinen Teil der Villa. Ambras wohnt in dem ehemaligen Musikzimmer der Villa.

„Hier schlief er auf einem mit paradiesischen Gartenszenen bestickten Sofa, hier diente ihm ein mit grünem Filz bespannter Spieltisch als Eß- und Arbeitstisch zugleich, hier verzehrte er seine kalten Abendmahlzeiten und warf seine Kleider zur Nacht über einen geschlossenen Flügel. Alle anderen Räume des Hauses, das mit Tüchern verhängte Mobiliar, die schimmeligen Tapeten und zerfetzten Brokatvorhänge, die Gipsfaune und auch die geplünderte Bibliothek überließ er einem Dutzend halbwilder Hunde.“³⁵⁵

Diese vergleichsweise neutrale Beschreibung des Zimmers, in dem Ambras wohnt, wechselt in einer späteren Zustandsbeschreibung dahingehend, dass das Zimmer als „Höhle“ und „Zwinger“ dargestellt wird. Bering, der eifersüchtig auf die Beziehung von Ambras und Lily

³⁵² MK, S. 110

³⁵³ „Die Sieger zahlten mit Mangelware für die versunkenen Insignien ihrer Feinde. Und so tauschte Lily in den Kasernen Stahlhelme gegen Honigmelonen, Dolche mit Totenkopfeblemen gegen Lakritze und Bananen, Orden gegen Nylonstrümpfe und Kakao.“ (MK, S. 109)

³⁵⁴ „So war Ambras aber nicht allein zu Lilys großzügigster Tauschkundschaft geworden, sondern er war auch der einzige Mensch am See, der Lily bei ihrem Namen nannte.“ (MK, S. 110)

³⁵⁵ MK, S. 70

ist, wobei er bestimmte Zeichen falsch deutet, betritt Ambras' Zimmer, um herauszufinden, ob Lily jemals in diesem Zimmer gewesen ist. Dabei findet er das Zimmer vollkommen verwahrlost vor und Bering verhält sich selbst wie ein Tier. „Bering beschnüffelte diese zerwühlte Schlafstatt wie in Schweißhund“, berichtet der Erzähler. Und weiter: „Die Haare auf dem Laken stammten nur von den Hunden. Alles hier stank bloß nach Hunden. Rollten sich auf diesem Lager tatsächlich nur Hunde ein und wärmten ihren König zur Nacht? Das war kein Zimmer. Das war eine Höhle. Ein Zwinger.“³⁵⁶

Auch Bering vollzieht, wie die Bevölkerung von Moor, eine Gleichsetzung zwischen Ambras und seinen Hunden. Während er das Zimmer durchsucht, wird Bering von Ambras überrascht, der allerdings, so scheint es, nichts davon bemerkt hat, dass Bering das Foto der früheren Geliebten von Ambras gefunden hat. Ambras erzählt Bering daraufhin, was man im Lager mit denjenigen gemacht hatte, die beim Herumschnüffeln in den Sachen der anderen Lagerinsassen erwischt wurden. An diesem Vergleich wird deutlich, wie groß Berings Einbruch in die Privatsphäre von Ambras ist, und es erscheint besonders angemessen, dass im Anschluss daran das Verhältnis von Ambras und Bering zum ersten Mal als eines von Herr und Knecht beschrieben wird. Dem korrespondiert, dass Bering in der Villa Flora auch einen speziellen Raum hat, der ihm zusteht. „Es dauerte Wochen, bis Bering *seinen* Ort im Hundehaus fand.“³⁵⁷ Bering erscheint somit als Teil der herrschaftlichen Ordnung des Hundekönigs. Zwar genießt gegenüber den anderen Bewohnern von Moor bestimmte Privilegien, allerdings nicht innerhalb des Rudels vom Hundekönig. Dadurch wird klar, wie sehr die spezifische Raumverteilung auf privater Ebene, aber auch die Verteilung der Positionen innerhalb des kulturellen Raums Moor auf die verschiedenen Figuren einwirken und jeweils zu ihrem charakteristischen Kennzeichen werden. Die jeweiligen Räume sind demnach niemals neutral, sondern werden zu einem konstitutiven Teil der einzelnen Figuren.

6.4. Moor als Erinnerungsraum

Die vergangene Geschichte ist in Moor zu jedem Zeitpunkt präsent, aber sie ist nicht lebendig. Wie bereits erwähnt, zeichnen sich die Besitzer von Moor dadurch aus, dass sie Moor bestrafen können. Auch bereits beschrieben wurde die De-Industrialisierung Moors als ein wichtiger Bestandteil dieser Bestrafungsaktionen. Zusätzlich ergreift die Armee allerdings weitere Maßnahmen, die den realen Re-Education-Maßnahmen im Deutschland der

³⁵⁶ MK, S. 202

³⁵⁷ MK, S. 139

Nachkriegszeit zumindest ähneln. Dazu gehört etwa die Errichtung einer Art Mahnmal im Steinbruch von Moor, wo folgende Inschrift geschrieben steht:³⁵⁸

„HIER LIEGEN

ELFTAUSENDNEUNHUNDERTDREIUNDSIEBZIG TOTE

ERSCHLAGEN

VON DEN EINGEBORENEN DIESES LANDES

WILLKOMMEN IN MOOR³⁵⁹

Auf diese Weise, so heißt es im Text weiter, „hatte Elliot [...] das ganze Gebirge in ein Denkmal verwandelt.“³⁶⁰ Der Sinn dieser Inschrift ist klar, sie soll an die Opfer erinnern und in Bezug auf ihre monumentale Größe für jeden gut sichtbar sein und ein Verdrängen oder gar Vergessen des Geschehenen unmöglich machen.³⁶¹

Es gibt jedoch noch eine weitere Maßnahme, die von Major Elliot initiiert wird: die sogenannten Stellamour-Partys. Dabei handelt es sich um eine bizarre Form von Sühneschauspiel, die viermal im Jahr stattfindet. Als Elliot eine Mappe mit Fotografien in die Hände fällt, die die Misshandlungen im Lager dokumentieren, fasst er den Plan, das auf den Bildern Festgehaltene identisch neu zu inszenieren. Dabei geht Elliot allerdings nicht so weit, dass er die Bewohner des Seeufers zwingen würde, genau dasselbe wie auf den Fotos zu erleiden. Die entsprechenden Rituale sollen vielmehr nur so aussehen wie das Dargestellte

„Aber Elliot war nicht grausam. Er bestand nicht darauf, daß seine Statisten wie die Gestalten auf einem der stockfleckigen Fotos halbnackt im Schnee standen, sondern bot für die Dauer der Pose sogar Decken und ausgediente Militärmantel an [...] Allein die Stunden des Appells, die ungeheuerliche, eisige, unerträgliche Zeit, die über dem Plärren von Kommandos, von Nummern und Namen verstrich, diese Ewigkeit, blieb auch jetzt keinem der Angetretenen

³⁵⁸ Ein vergleichbares Denkmal bzw. eine vergleichbare Inschrift kommt in Ransmayrs Reportage *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer vor* (in *Der Weg nach Surabaya*. Frankfurt/M., S. 75-90), hier S. 85: „Hier liegen 87 Sowjetbürger/von deutsch faschistischen Eroberern/ins Elend getrieben und fern von der Heimat/ums Leben gekommen.“

³⁵⁹ MK, S. 33

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Das bedeutet natürlich nicht, dass es gegen die Errichtung dieses Denkmals keinen Protest in Moor gegeben hätte. „Natürlich versuchten sich die Bewohner von Moor, Leys und Haag und des ganzen Ufers gegen die Schrift im Steinbruch zu wehren – mit Protestbriefen, Unschuldsbeteuerungen, auch einem dünnen Demonstrationszug über die Seepromenade – und selbst mit Sabotage: Zweimal brachen die Arbeitsgerüste um die Lettern unter angesägten Stangen, und auch die unerträgliche, über eine Länge von fast vierzig Metern hingesezte Zahl der Toten wurde in einer Nacht unleserlich geschlagen.“ (MK, S. 33)

erspart. Über der Nachstellung dieser Szenen vergingen die Parties im Januar und April [...] Elliot wollte nur, daß sich die Bilder glichen und bestand nicht auf dem unerträglichen Gewicht der Wirklichkeit.“³⁶²

Damit stellt sich allerdings die Frage nach dem Sinn dieser „autoritären Erinnerungsarbeit“³⁶³, vor allem auch vor dem Hintergrund, dass diese Maßnahmen auf Moor bzw. die Dörfer der Seeregion beschränkt bleiben. Bei seiner ersten Reise nach Brand macht Bering nämlich die Erfahrung, dass es dort, im Gegensatz zu Moor, keine vergleichbare Erinnerungskultur gibt. Im Gegenteil erweist sich Brand als technisch hochausgerüstete Stadt, die floriert und wo es keinen Mangel zu geben scheint. Über diese Erfahrung wird Bering klar, dass die ganzen Sühneprozessionen, die er in Moor erlebt hat, ein Schwindel gewesen waren.

„Autos, Schienen, Flugpisten! Hochspannungsleitungen, Kaufhäuser! Die Abfalleimer voll Delikatessen, ganze Kessel voll Punsch – und so viel Fleisch, daß selbst die Straßenköter davon fett wurden: War das die *Sühne*, war das die Strafe, die der große Friedensbringer dem Tiefland zu gedacht hatte? War das die Strafe? Ja? Scheiße, verdammte.“³⁶⁴

Moor und Brand unterscheiden sich demnach nicht nur durch ihre geographische Lage, sondern insbesondere durch ihr jeweiliges Verhältnis zur Vergangenheit. Während in Moor die Vergangenheit durch die beschriebenen Erinnerungsrituale präsent gehalten wird und das Dorf selbst durch die De-Industrialisierung auf die Stufe vergangener Zeiten zurückgeworfen wird, zeichnet sich Brand durch technologischen Fortschritt und die Absenz von Vergangenheit aus. Während Moor dem langsamen Verfall überlassen wird, blüht Brand auf und entwickelt sich.³⁶⁵ Dass dieses von den Siegern verordnete Sühneprogramm allerdings nicht den erwünschten Erfolg bringt, lässt sich sowohl an der Figur Bering als auch den anderen Bewohnern Moors deutlich ablesen. Letztere misstrauen und hassen jemanden wie Ambras, der einerseits ein Opfer des Moorer Lagers gewesen ist, andererseits aber eben auch, in ihren Augen, ein Günstling der Armee ist, der durch seine privilegierte Position in die Lage

³⁶² MK, S. 46-47

³⁶³ Mosebach, S. 223

³⁶⁴ MK, S. 333

³⁶⁵ Vgl. folgenden Absatz aus *Morbus Kitahara*: „Schöne Gerechtigkeit: Das Tiefland blinkte und leuchtete wie ein einziger Vergnügungspark, während oben, am Moorer Dampfersteg und unter den Felswänden des Blinden Ufers, zu den Jahrestagen immer noch schwarze Fahnen gehißt und Transparente gespannt wurden. Niemals vergessen. Du sollst nicht töten. Bravo! Die Deppen in den Sühnegesellschaften leierten solche Gebote auch noch stundenlang nach und schleppten sie auf Transparente gestickt über die Felder, während über die Fassaden von Brand Leuchtschriften mit Reklamesprüchen flossen. In Moor standen Ruinen. In Brand Kaufhäuser. Das große Sühnetheater des Friedensbringers Stellamour wurde wohl nur dort aufgeführt, wo sonst nicht viel aufzuführen und nicht zu gewinnen war.“ (MK, S. 335)

versetzt wird, seinen verständlichen, vielleicht sogar gerechtfertigten, Rachegefühlen nachzugeben. Zusätzlich fällt es schwer, in den Figuren von Ambras und Bering so etwas wie eine Entwicklung zu entdecken. Das wird unter anderem dadurch nahegelegt, dass die Figuren vor allem auf bestimmte Attribute festgelegt werden, indem sie einen Beinamen erhalten, der sie nicht so sehr charakterisiert als vielmehr typisiert. Zwar wechseln diese Typisierungen im Falle von Bering, aber es erscheint abwegig dabei, von einer charakterlichen Entwicklung sprechen zu wollen. Zwar könnte man durchaus versuchen, *Morbus Kitahara* als einen Entwicklungsroman zu begreifen, da die erzählte Zeit die Lebensspanne von Bering umfasst, allerdings nur unter dem Vorbehalt, dass am Ende der Erzählung eben nicht das herzensgebildete Individuum der Gattungstradition steht.³⁶⁶ So wie Moor, das von der Welt abgeschnitten und einer geplanten De-Industrialisierung unterworfen ist, keine Entwicklung im Sinne des Fortschritts durchmacht bzw. durchmachen kann, so bleiben auch die Bewohner von einer Entwicklung, die sie zum Besseren führt, ausgeschlossen. Gerade wenn man die Bestrafungsaktion der Besatzer auch als Maßnahmen zur Re-Education versteht, muss man festhalten, dass dieser Erziehungsversuch in sein Gegenteil umschlägt. So wie Moor aufgrund der verordneten technologischen Rückschrittlichkeit langsam, aber sicher von der umgebenden Wildnis durchdrungen wird, so entwickelt sich der Moorbewohner Bering zu einem instinktgeprägten Mörder.³⁶⁷ Es wäre somit möglich von einer Entwicklung der Figur zu sprechen, jedoch ausschließlich unter Absehung von den positiven Konnotationen, die der Begriff mit sich führt. Dem korrespondiert, dass Bering im Verlauf des Romans die Titel gebende Augenkrankheit Morbus Kitahara erleidet. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sich im Blickfeld von Bering ein blinder Fleck ausbildet, eine vor dem skizzierten Hintergrund nicht allzu subtile Metapher für eine moralische Leerstelle, die Berings Wahrnehmung kennzeichnet. Es verwundert also nicht, dass Bering, nachdem er in einer Notwehrsituation

³⁶⁶ „Seine Lebensdaten [i.e. Bering] sind die Eckpunkte der erzählten Zeit. Die Handlung des Romans beginnt mit Berings Geburt, was auf den ersten Blick konventionell erscheint und an die Gattung des Entwicklungsromans erinnert.“ Stahl, Thomas: Geschichte(n) erzählen. Das Verhältnis von Historizität und Narrativität bei Christoph Ransmayr im Kontext postmoderner Konstellationen (Dissertation 2007), S. 50.

³⁶⁷ Vgl. Liessmann, Konrad Paul: Der Anfang ist das Ende. *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997, S. 148-157, hier S. 156: „Daß die Protagonisten, wie in der Vormoderne, zur Bestimmung ihrer Identität Beinamen erhalten – Ambras, der *Hundekönig*, Lily, die *Brasilianerin*, Bering, der *Schmied* –, verweist darauf ebenso wie die nahezu leitmotivisch evozierte Rückkehr der Wildnis. In dem Maße, in dem das Programm Stellamours vollzogen wird, *verwildert* alles in Moor.“ Sowie ebd.: „Die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation schwimmt auch im Innern der Menschen selbst. Das Land um Moor fällt zurück in archaische Zustände, rivalisierende Banden bedrohen die Menschen, Rüstungen sind wie in Vorzeiten aus Leder, und wer eine Schußwaffe besitzt, herrscht über Leben und Tod; Lily und auch Bering werden zu Menschenjägern.“

einen Menschen getötet hat, einen Hühnerdieb kaltblütig tötet. Gegen Ende des Romans, als Bering, Ambras und Lily bereits in Brasilien sind, wird Bering dann noch einen dritten Menschen ermorden, wobei hierbei die Pointe ist, dass er eigentlich Lily erschießen will, aber seine brasilianische Geliebte Murya trifft. Dabei werden der Mord an dem Hühnerdieb und der versuchte Mord an Lily im Text explizit in Verbindung gesetzt.

„An die Bordwand des Beiboots gelehnt, sitzt Bering im Sand und wartet auf Murya. Das Gewehr hier, ist es leichter oder schwerer als jenes, das Lily in die Doline geworfen hat? [...] Nicht, daß er auf die getarnte Gestalt zielt. Er schätzt nur die Entfernung im Visier. Sieht die Tarnflecken auf der Pelerine über der Kimme tanzen. Flecken. Wo Lily ist, sind immer Flecken. Tarnflecken, blinde Flecken, immer ist da etwas, das ihn an Moor und an das erinnert, was er überstanden hat. Fünfzig Meter. Er könnte niemals auf einen Menschen schießen, der so wehrlos ist. Doch. Dort oben, im Dolinenfeld, dort war es ganz leicht.“³⁶⁸

Bering erschießt im Folgenden Murya, gerade weil er der Erinnerung an Moor nicht entkommen kann. Sein Handeln erscheint demnach als determiniert durch den kulturellen Raum, dem er entstammt und der in dem brasilianischen Dorf Pantano gespiegelt wird. Damit weist Bering ein ähnliches Defizit auf wie Ambras. Anders als Bering jedoch, der ja als Kind der Nachkriegszeit dazu angehalten wurde, die Vergangenheit nicht vergessen zu dürfen, ist Ambras unfähig dazu, die Vergangenheit zu vergessen. Auf die Frage Berings, warum er nach Moor zurückgekommen sei, antwortet ihm Ambras, dass er niemals fortgewesen sei.³⁶⁹ Für Ambras ist Moor demnach nicht bloß ein metaphorischer Erinnerungsraum, sondern es ist für ihn buchstäblich unmöglich, den Raum Moor, d.h. vor allem auch das Lager, zu verlassen. Er ist die am stärksten durch einen spezifischen Raum charakterisierte Figur des gesamten Romans und es ist sein Schicksal, diesen Raum niemals verlassen zu können, da er ihn ständig bei sich weiß.³⁷⁰ Zudem hat Ambras durch die Misshandlung im Lager ja auch, wenn man so will, körperliche Erinnerungen mitgenommen: zerschundene Armgelenke und Narben. Seine Unfähigkeit, vergessen zu können, findet sich demnach auch in dem brasilianischen Dorf Pantano gespiegelt. Beim Besuch der Hundeinsel, wo ein Buschfeuer sich auszubreiten

³⁶⁸ MK, S. 435

³⁶⁹ „Zurückgekommen in den Steinbruch? Ich bin nicht zurückgekommen. Ich *war* im Steinbruch, wenn ich in den ersten Jahren der Stellamourzeit durch die Schutthalden von Wien oder Dresden oder durch irgendeine andere dieser umgepflügten Städte gegangen bin. Ich war im Steinbruch, wenn ich irgendwo bloß das Klirren von Hammer und Meißel gehört oder nur dabei zugesehen habe, wie einer irgendeine Last über irgendeine Stiege auf seinem Rücken trug – und wenns nur ein Rucksack voll Kartoffeln war. Ich bin nicht zurückgekommen. Ich war niemals fort.“ (MK, S. 210)

³⁷⁰ In diesem Zusammenhang sei an die bereits zitierte Stelle erinnert, in der davon die Rede ist, dass Ambras auch noch neun Jahre später die verschiedenen Gebäude des Lagers und ihre Lage zueinander „maßstabsgetreu“ aufzeichnen konnte.

beginnt, werden seine Erinnerungen an das Lager einerseits durch den Brandgeruch, andererseits durch das verfallene Gefängnis, das Bering, Ambras und Lily besuchen, ausgelöst. Für Ambras werden das brasilianische Gefängnis und die Erinnerung an das Lager eins und er vermag nicht, zwischen beiden zu unterscheiden. Die Erinnerung an das Lager und das darin Erlittene bleiben für ihn als Überlebenden präsent bzw. überdecken die gegenwärtige Wahrnehmung.³⁷¹ „Ambras reißt sich die Hände an einer von Hibiskus durchwachsenen Stacheldrahtspirale wund. Er riecht die Öfen. Die Toten.“ (MK, S. 430) Es ist somit Konrad Paul Liessmann zuzustimmen, wenn er bzgl. der Figur Ambras festhält:

„Ambras wird so zum eindringlichen Symbol für die Rückkehr der Vergangenheit: Noch eine verfallene Strafanstalt auf einer unbewohnten Insel wird zum übermächtigen, allgegenwärtigen Lager. Das Opfer hat keine Zukunft mehr, denn das Lager, in dem es gelitten hat, ist überall. [...]. Was ihm angetan wurde kann kein Ende des Krieges, keine Befreiung, keine kollektive oder individuelle Sühne, auch keine Rache ungeschehen machen.“³⁷²

Da sowohl Bering als auch Ambras Moor nicht hinter sich lassen können, erscheint es angemessen, dass sie gemeinsam den Tod auf der Hundeinsel finden. Umgekehrt erscheint es genauso adäquat, dass Lily nicht dasselbe Schicksal erleidet. Sie ist aber auch die einzige Figur im Roman, der es möglich ist, die Grenzen zwischen den Räumen zu überschreiten. Sie ist die Grenzgängerin und damit nicht an einen spezifischen Raum gefesselt.

6.5. Von *Die letzte Welt* zu *Morbus Kitahara* – Ein Vergleich

Eine Gemeinsamkeit von allen drei Romanen Ransmayrs ist seine Arbeitsweise. Jedes Mal nutzt er mehr oder weniger bekanntes Material, um seine Erzählungen zu gestalten, sei es die Integration der historischen Dokumente über die k.u.k-Expedition zum Nordpol, die Variation der mythischen Geschichten von Ovids *Metamorphosen* oder die Anknüpfung an den sogenannten Morgenthau-Plan. Allerdings weisen insbesondere *Die letzte Welt* und *Morbus*

³⁷¹ Vgl. Mosebach, Holger: Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München 2003, S. 227: „Dem Gefängnis der Vergangenheit können auch die Figuren der Kriegsgeneration nicht entkommen. Wie eng die Fesseln der subjektiven Erinnerung sind, zeigen die Figuren Ambras und Berings Vater. [...] Gemein ist ihnen, dass sie innerhalb der Koordinaten ihrer persönlichen Erinnerungen leben. Ambras beispielsweise hat im Lager eingesehen. Die physischen Schmerzen, die ihm dort zugefügt, rufen sich ihm immer wieder ins Gedächtnis. [...] Ganz seiner Vergangenheit ausgeliefert, kann er in der Gegenwart schließlich nicht bestehen. Auf der Hundeinsel interpretiert er die Zeichen der Gegenwart mit dem Wissen seiner Vergangenheit.“

³⁷² Liessmann, Konrad Paul: Der Anfang ist das Ende. *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997, S. 148-157, hier S. 152.

Kitahara zahlreiche Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten auf, dass man davon sprechen kann, dass Ransmayr in diesen beiden Romanen ‚seine‘ Themen verhandelt. Dabei reichen die Gemeinsamkeiten von der Darstellung der Natur und Topographie bis zu impliziten Annahmen über die anthropologische Verfassung des Menschen sowie den Umgang mit geschichtlichen Ereignissen. Letzteres führt dann schlussendlich zu einer in *Die letzte Welt* und in *Morbus Kitahara* ähnlichen Problematisierung von Zeit bzw. von zeitlichen Abläufen. Im Folgenden sollen zunächst diese Gemeinsamkeiten herausgestellt werden, um dann in einer abschließenden Betrachtung eine Entwicklung der Poetik Ransmayrs zu skizzieren.

Eine erste eindeutige Gemeinsamkeit zwischen den beiden Romanen betrifft den jeweiligen Handlungsort. Sowohl Tomi als auch Moor werden als „Kaff“ bezeichnet. Beide Städte, oder richtiger Dörfer, stehen zudem in einem Gegensatz zu den als Zentren der Zivilisation und Kultur verstandenen Städten Rom und Brand. Die jeweilige Abgeschlossenheit und Isolation von Tomi und Moor wird durch ihre geographische Lage zusätzlich verstärkt. In beiden Romanen stellen Gebirge so etwas wie eine natürliche Grenze dar, die nicht überschritten werden kann. Zwar gibt es in *Morbus Kitahara* die Figur der Lily, aber da herausgestellt wird, dass sie die Einzige ist, die das Gebirge durchqueren kann, wird die Unwegsamkeit des Gebirges eher noch akzentuiert. In *Die letzte Welt* meint der Protagonist Cotta zwar, dass er sich nach seinen gemeinsamen Spaziergängen mit Echo im Gebirge auskennt, doch wird es im Verlauf des Romans „in eine fremde Wildnis verwandelt“. Daraufhin wird Cotta als „ein Wanderer, ein Kriechtier, ein Insekt, ein dunkler, beweglicher Punkt“ beschrieben, der sich „im Chaos verlor, für Minuten in Klammern und Senken verschwand, wieder auftauchte, höher stieg, verschwand und wiederkam“.³⁷³ Angesichts der Erfahrung einer ungeordneten, chaotischen Natur tritt ein Entmenschlichungsprozess ein, der Cotta auf einen beweglichen Punkt reduziert. Monica Fröhlich hat auf die Verwendung der traditionsreichen Landschafts-Topoi der Wüste und des Gebirges „als Orte der Selbstbegegnung und Selbstreflexion“ in Ransmayrs Romanen hingewiesen.³⁷⁴ Dabei stellt sich allerdings die Frage, ob die von Fröhlich angesprochenen Landschafts-Topoi in Ransmayrs Texten wirklich als solche Orte funktionieren oder ob man nicht vielmehr zwischen Landschaft und Natur differenzieren müsste. Das ist ein wichtiger Unterschied, den Fröhlich durchaus wahrnimmt, etwa wenn sie davon spricht, „wie Ransmayr die Darstellung von Natur und Landschaft nutzt, um durch die

³⁷³ LW, S 200

³⁷⁴ Fröhlich, Monica: Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg 2001, S. 121.

Aufwertung der Objektwelt Natur einen Abbau von Subjektivität zu bewirken“.³⁷⁵ Bekanntermaßen handelt es sich beim Begriff ‚Landschaft‘ um eine ästhetische Kategorie, was die Wahrnehmung der umgebenden Welt durch ein Subjekt einschließt.³⁷⁶ Bei Ransmayr geht es allerdings nicht nur um einen Abbau von Subjektivität, sondern Natur und Subjekt stehen sich unversöhnlich gegenüber. Landschaften finden sich sowohl in *Die letzte Welt* als auch in *Morbus Kitahara* immer wieder auf den Status der Wildnis reduziert, mithin einem völlig ungeordneten und bedrohlichen Verhältnis von Natur und Subjekt. Es geht demnach nicht um einen Abbau von Subjektivität, sondern um ein Scheitern der Subjektbildung insgesamt, und zwar an der Natur bzw. an dem blinden Naturzwang.

Dieses Scheitern der Subjektbildung wird verstärkt durch die in einzelnen Figuren zum Ausdruck kommende Anthropologie bzw. anthropologische Bestimmung des Menschen. In *Die letzte Welt* werden die Bewohner Tomis beinahe durchgängig als hasserfüllte oder bedrohliche Figuren gezeichnet, man denke etwa an die Figur des Tereus. Darüber hinaus kommt es an mehreren Stellen zu Aussagen über die zivilisatorische Unzähmbarkeit des Menschen.³⁷⁷ Hinsichtlich *Morbus Kitahara* kann man zu einem vergleichbaren Schluss kommen, der zusätzlich dadurch akzentuiert wird, als dass die Hauptfigur Behring, der immerhin an einem Ort aufgewachsen ist, der in einer Art Experiment einer moralischen Erziehung unterworfen worden ist, trotzdem zu einem dreifachen Mörder wird. Damit entgeht Ransmayrs *Morbus Kitahara* auch einer politisch konservativen oder sogar reaktionären Tendenz, da die Annahme einer wesenhaften Unzähmbarkeit der gewalttätigen und grausamen Triebanteile des Menschen dazu verführen kann, ein umso strengeres Disziplinarregime nötig zu machen. Wie aber an der Figur Behrings deutlich wird, liegt eine mögliche Zähmung des Menschen in jedem Individuum selbst, womit zumindest die Möglichkeit der Veränderung offen gehalten wird.

Eine solche Sichtweise scheint auf den ersten Blick mit den geschichtsphilosophischen Implikationen, die in beiden Romanen eine zirkuläre Zeitstruktur zu bedingen, zu kollidieren.

³⁷⁵ Ebd., S. 122

³⁷⁶ Vgl. dazu die Einleitung der Herausgeber zu dem Sammelband *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-)Modernist Terrains: Landscapes – Settings – Spaces*. Hg. v. Manfred Schmeling/Monika Schmitz-Emans. Würzburg 2007: „Damit die sichtbare Welt (oder ein Teil von ihr) als ‚Landschaft‘ gesehen wird, bedarf es eines sehenden Subjekts. Durch das Sehen dieses Subjekts verwandelt sich Natur in Landschaft; beide, Subjekt und Landschaft, bleiben stets aufeinander bezogen. [...] Damit ist die Voraussetzung dafür geschaffen, dass das Subjekt über die Produktion und Interpretation von Landschaften in ein reflexives Verhältnis zu sich selbst tritt.“

³⁷⁷ Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die Ausführungen von Thies, dem Deutschen, oder an die apokalyptische Vision Nasos, von der Cotta durch Echo erfährt.

Allerdings darf man an dieser Stelle nicht außer Acht lassen, dass sich diese Zeitstruktur in den beiden Romanen nur ähnelt und nicht gleicht. Während in *Die letzte Welt* die Zeit auf der Handlungsebene in einen Regress mündet, der Cotta in ein Kind zurückverwandelt, gibt es in *Morbus Kitahara* eine Figur, die aus diesem Zirkel ausbrechen kann, nämlich Lily. Man kann demnach in der Abfolge der beiden Romane eine poetologische Entwicklung entdecken, die dem Ransmayr unterstellten Geschichtspessimismus zuwider läuft, was umso bemerkenswerter ist, als dass dieser Roman sich ausgiebig mit der Nazizeit beschäftigt. Hierin erweist sich der Roman als narratives Medium besonders geeignet, eine alternative Geschichte des 20. Jahrhunderts zu erzählen, die damit endet, dass die Möglichkeit des Ausbruchs aus der variierenden Wiederholung des Immergleichen durchaus gegeben ist. Ransmayrs „Erfindung der Wirklichkeit“ trägt somit einen optimistischen Kern in sich.

7. Atlas eines ängstlichen Mannes

7.1 Reisen um davon zu erzählen

„Ich erzähle, was ich gesehen habe [...]“³⁷⁸

Es ist schwer, sich das Erzählwerk von Christoph Ransmayr ohne das Motiv der Reise vorzustellen. In allen seinen Büchern ist das Reisen bzw. die Reise ein zentrales Motiv. Der *Atlas...* ist ganz der Reise gewidmet und durch Reisen entstanden. Denn Reisen und Erzählen sind eng miteinander verbunden. Reisen, ohne davon zu erzählen, bleibt eine oberflächliche Aktivität, die nicht mitgeteilt wird. Die Erfahrungen der Reise (Ereignisse, Eindrücke, Erlebnisse, usw.) werden erst durch die Schrift vergegenwärtigt. Ohne die Schrift und das Schriftwerden der Reiseerfahrungen werden sie nie vollständig. Erst dadurch werden die Reiseerfahrungen und –erkundungen mitteilbar. Es gehört zum Selbstverständnis der kulturellen Kommunikation und Interaktion, dass Reiseerfahrungen mitgeteilt und damit geteilt werden. Indem die Reiseerkundungen und –erlebnisse Teil der Kommunikation werden, dienen sie der interkulturellen Annäherung der Menschen und Völker. So wie mit der Schrift ist das Reisen noch enger mit dem Raum verbunden. Dabei ist evident: Das Reisen ist ohne den Raum nicht möglich. Reisen bedeutet, sich in Raum zu bewegen. Die Bewegungsmittel und –gründe können verschieden sein (man kann gehen, fahren, segeln, fliegen, reiten, schwimmen, usw.) und nicht immer ist das Ankommen das einzige Ziel oder die Bedeutung der Reise (der Bewegung). Schon in der antiken Welt hat man das Gehen und Wandern, um zu denken, kultiviert und solches Gehen zu einer Tradition gemacht. Indem man gereist oder gegangen ist, hat man sich in Raum bewegt, verschiedene Orte und Kulturen gesehen. So ist der Mensch seit seinen Anfängen verfahren und hat dadurch die Alterität erkundet. In der Geschichte der Weltliteratur, seit dem Altertum bis in die Gegenwart, war das Reisen eine unerschöpfliche Quelle für Einfälle und Erfindungen. Somit gehört die Schilderung der Reise zu den ältesten Motiven der Weltliteratur. Es sind so verschiedene Spielformen wie Pilgerreisen, Erkundungsreisen, Abenteuerreisen usw., die man literarisch strukturiert und fixiert werden. Es handelt sich dabei um faktische und fiktionale Reisen, die schon zu der Zeit von Herodot und Homer genauso wie im antiken Rom (z. B. die bekannten *Itineraria* – Wegbeschreibungen) aufgezeichnet worden sind. Im Mittelalter sind wohl die bekanntesten Reisebeschreibungen die von Marco Polo (1254-1324), in denen er von seiner Reise in fernöstliche Länder berichtet (er reist durch Persien, Pamir und Zentralasien und

³⁷⁸ AT, S. 345

gelangt nach China, während der Rückreise überquert er Indien, die Malaiischen Insel, Ceylon und Kleinasien).³⁷⁹ In der frühen Neuzeit, begünstigt durch die Buchdruckerkunst und die Entdeckung Amerikas, erlebt die Reiseliteratur eine Blüte. Es entstehen wissenschaftliche und literarische Reisebücher, wobei man hinsichtlich letzterer zwischen literarischer Reisebeschreibung, literarischem Reisebericht, Reiseerzählung und Reiseroman unterscheidet. Die deutsche Literatur kennt zahlreiche Vorläufer zum Ransmayrischen *Atlas*.... Ich nenne hier nur *Des Freyherr Münchhausen wunderbare Reise* von G. A. Bürger (1786), *Reiseerzählungen* von Karl May (19./20. Jh.), *Flucht in die Finsternis* von A. Schnitzler (1931), sowie aus den letzten Jahrzehnten Sten Nadolnys *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) oder Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005).

Ransmayrs Buch enthält 70 autobiographische Erzählungen des Autors. Orte der Erzählungen sind in allen Erdteilen vertreten. So findet sich Europa mit 25, Asien mit 19, Nord-Amerika mit 8, Süd-Amerika mit 8, Australien-Ozeanien mit 7 und Afrika mit 3 Erzählungen repräsentiert. Allein die Kontinent-Zugehörigkeit erweist sich als keine leichte Aufgabe, denn ein Versuch diese Orte auf Kontinente zu verteilen, stellt sich deshalb als problematisch dar, weil die politische Zugehörigkeit dieser Orte nicht immer mit der geographisch-kontinentalen übereinstimmt. Dies ist z.B. der Fall mit der Rapa-Nui Insel, die politisch zu Chile gehört, während sie geographisch zum Kontinent Australien-Ozeanien zählt.

Alle Episoden des *Atlas*..., so das Vorwort des Buches, erzählen ausschließlich von Orten, an denen der Autor gelebt, die er bereist oder durchwandert hat, und ausschließlich von Menschen, mit denen er zu tun gehabt hat. Die einzige Ausnahme stellt ein Ort dar, in dem der Autor erst Jahre später gewesen ist, den er aber aus den Erzählungen seiner Frau gekannt hat. Dies ist auch der einzige Ort, dessen Namen der Autor nicht preisgibt; er kommt in der Erzählung *Mädchen im Wintergewitter* vor. Dieser namenlose Ort soll daran erinnern, so der Autor, dass wir vieles, was wir von *unserer* Welt zu wissen glauben, nur aus der Literatur und aus Erzählungen kennen.³⁸⁰ So wie dem Autor eine Erzählung einen unbekanntem Ort näher bringt, vermitteln uns seine Erzählungen in ähnlicher Weise die Orte, die der Autor besucht hat, wodurch die Leser sie kennenlernen. Alle Episoden des *Atlas*... sind zuerst als kurze, mit

³⁷⁹ M. Polos Berichte über seine Reisen hatten für das Zeitalter der Entdeckungen eine enorme geographische, wie ethnologische Bedeutung. Das Buch war nicht nur sachlich geprägt, sondern auch literarisch wichtig und wurde in seiner Zeit als Fiktion betrachtet. Polo, auch Il Millione genannt, beschreibt blutiger Schlachten, goldene Paläste, zauberhafte Gärten, feierliche Zeremonien, Herrscher, Heroen, usw. (Siehe dazu mehr in Kindlers Neues Literatur-Lexikon. Hrsg. v. Walter Jens. Studienausgabe. Bd. 13. Pa-Re. C.H. Beck Verlag, München, 1996. S.514-515)

³⁸⁰ AT, S. 5

Bleistift auf brusttaschengroße Notizbüchern notierte Kritzeleien entstanden: kurze Sätze, Fragmente, Stichwörter, Zahlen von den Reisen, die der Autor dann als Erinnerungsbrücken als Erinnerungsbrücken festgehalten hat. Aus seinen Notizbüchern sollen mehr als 200 Geschichten rekonstruiert worden sein, von denen des *Atlas...* nur einen Teil bildet. Doch wurde bei der Auswahl für den Erzählband kein geographisches Kriterium in Betracht gezogen. Allein die Besonderheit (der Magnetismus der Geschichte) der Erzählung soll wichtig gewesen sei.³⁸¹

In den 70 Erzählungen geht es um Reisen und Besuche an verschiedensten Stätten der Welt (Ortschaften aus der Heimat des Autors kommen sechs Mal vor, die Stadt Wien und ihre psychiatrische Anstalt kommt zwei Mal vor, ebenso die Rapa-Nui-Insel), seien es Pilgerstätten, Erinnerungsorte, die in aller Welt verstreut sind, insbesondere Katastrophen-Orte, sein es Tsunamigebiete, zerstörte Nachkriegsgebiete, Wüsten (Eiswüsten) oder Einöden. Aber auch Ruinen aus vergangenen antiken Zivilisationen, Flüsse wie der Mekong und der Ganges, die als Lebensader für Millionen von Menschen und die angrenzenden Länder gelten, nicht zuletzt Himmelskörper, die beobachtet (wie Hale-Bopp-Komet) oder berührt werden (Steinkegel in der Sahara, ursprünglich ein Meteoritenkörper) werden behandelt. Der *Atlas* ist ein Projekt des Autors, das auf Episoden aus fast einem halben Jahrhundert beruht ist. In einem Interview für den Wiener Standard erklärt Ransmayr wie diese Erzählungen zustande gekommen sind. Das Modell für diesen Atlas sei denkbar einfach: ein Mensch erzähle in siebzig Episoden von seiner Zeit, den Orten und Schauplätzen seines Lebens, wobei die Quellen seiner Erzählungen ausschließlich in den eigenen Erfahrungen liegen.³⁸² Alle Orte, die in den Erzählungen vorkommen, werden durch die eigene Geschichte konstruiert. Aufgrund einiger Kriterien³⁸³ (Merkmale, Charakteristika und Komponenten der Erzählungen) lassen sich die Räume in verschiedene Gruppen einteilen.

- unter Räume der Kindheit und Jugend habe ich jene Räume aufgelistet, in denen sich die Kindheit und Jugend des Ich-Erzählers abspielt. Exemplarisch habe ich für diese Arbeit die Erzählung *Sturmschaden* behandelt.

³⁸¹ Der Standard, Wien, 20./21.10.2012. Interview mit Mia Eidlhuber.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ich habe versucht die Erzählungen des *Atlas...* aufgrund ähnlicher Merkmale in Gruppen aufzuteilen. Merkmale, die ich dazu für relevant gehalten habe, sind: Lebensperioden des Autors (seine Kindheit und Jugend); eine zweite Gruppe enthält die Erzählungen, die ausdrücklich von Katastrophen erzählen, seien es Naturkatastrophen oder Kriege; die dritte Gruppe enthält diejenigen Erzählungen, die von schwierigen sozialen Zuständen und/oder politischen Diktaturen berichten.

- als Nachkriegs- und Katastrophenräume werden die Räume eingestuft, in denen sich Naturkatastrophen oder/und Kriege ereignet haben, wie es in den Erzählungen *Fernstes Land*, *Die Übergabe* der Fall ist.
- in Räume der Armut und der Diktatur, wo jene Erzählungen aufgenommen wurden, die das Politische in den Fokus rücken. Hier exemplarisch habe ich die Erzählungen *Wallfahrer* und *Strömung* ausgewählt.

Von allen diesen Raumtypen wird in den nächsten Unterkapiteln die Rede sein.

Der *Atlas* enthält, anders andere Werke Ransmayrs, keine Bilder, obwohl der Erzähler immer wieder von seiner Kamera oder seinem Fernglas spricht. Jede Erzählung beginnt mit der Formel ‚Ich sah‘, und man könnte den Verzicht auf Bildern (besonders Reisebücher sind ja konventionell mit zahlreichen Bildern von den Orten und Routen ausgestattet!!) so erklären, dass es die Absicht des Autors gewesen ist, allein durch die Schrift die Beschaffenheit der Ortschaften seiner Erzählungen darzustellen. Dass Ransmayr, der oft mit Bildern gearbeitet hat, sich ausgerechnet in einem Buch mit Reiseerzählungen dafür entscheidet, allein auf die Möglichkeiten der Sprache und Schrift zu vertrauen, ist bemerkenswert. Das Zusammenspiel zwischen Sehen, Reisen und Erzählen, stellt sich in diesem Band als ein vielschichtiges Gewebe dar. Aller Stoff, der in den Erzählungen vorkommt, ist autobiographisch. Doch abstrahiert Ransmayr von der Faktizität der vorkommenden Informationen und betont, dass es sich in seinen Erzählungen um eine Realität handelt, wie er sie gesehen oder gehört habe.³⁸⁴

„Die wichtigsten Wissensquellen waren für mich immer Menschen, Gespräche. Dabei ist die Gegend, aus der ich komme im Atlas mit mehreren Geschichten, also überproportional, vertreten und wäre auf einer entsprechenden Karte groß wie ein ganzes Land, ein Kontinent. Schließlich ist es für jeden Menschen, der sich auf den Weg macht, unerlässlich, sich darüber im Klaren zu sein, von wo er irgendwann aufgebrochen ist und wohin er in seinen Gedanken oder tatsächlich immer wieder zurückkehrt.“³⁸⁵

Es werden nur die vergangene Zeit und die zurückliegenden Ereignisse erzählt. Mit jeder erzählten Episode findet eine Topologisierung des Erinnerungsprozesses statt, da die Erinnerung sich an Orten entzündet, die mit der Gegenwart nichts gemeinsam haben. So wird die Vergangenheit durch die Rückerinnerung rekonstruiert. Dabei wird auch der Raum erfahren, realisiert. Es kommen fast immer Menschen vor, die sich in der Fremde befinden und in Gesprächen mit dem Erzähler an Zeiten und Orte ihrer Vergangenheit erinnern. Durch

³⁸⁴Der Standard, Wien, 20./21.10.2012. Interview mit Mia Eidlhuber.

³⁸⁵Ebd.

die Erinnerungen dieser Gesprächspartner werden Topographien evoziert, die durch ihre Beschaffenheit und Geschichte ihre Andersartigkeit bewahren. Markiert durch ihren geschichtlichen Kontext sind sie keine gewöhnliche Räume mehr, sondern besondere Orte, die die Kraft zur Identitätsbeeinflussung der Menschen besitzen. Die Dichotomie Raum-Zeit in den Erzählungen des *Atlas...* bewegt sich zwischen Negativem und Positivem. Derselbe Raum, der erzählt wird, war in einer früheren Periode von Kriegen, Vernichtung oder Katastrophen geplagt. Die erzählte Gegenwart ist die Gegenwart des Erinnerns, die erzählt werden muss, um neue Perspektiven des Denkens (und zwar des kritischen Denkens) zu ermöglichen.

Der Begriff *Atlas* beinhaltet einen physischen Raum und eine Geographie, die kartographisch realisiert werden. Der literarische Raum in *Atlas* ist ein literarisch dokumentierter Raum, ein Raum in dem, mit Piatti gesprochen, die Literaturgeographie realisiert wird³⁸⁶, denn er stellt die Schnittstelle zwischen erzählter und tatsächlicher Welt dar. Alle jene Orte und Stätten des *Atlas* verfügen über dieses ambigen Dasein: Sie sind gleichzeitig fiktionale und tatsächlich erlebte Welt.

Wenn sich, in Anlehnung an Julia Kristeva, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als Mosaik von Zitaten angesehen werden kann, dann gilt für den *Atlas*, dass er ein Album aus 70 Episoden aus dem Leben eines Fußgängers ist, der hier als Ich-Erzähler erscheint und dem Leser einen Blick auf die Sequenzen seiner Reisen anbietet. Ohne Beurteilungen, Analysen oder Kritiken vorzunehmen, beschreibt er eben das, was er sieht, und hört und übersetzt die Aufnahmen seiner Erlebnisse in Schrift. Somit bietet er dem Leser nur ein Objektiv, um die Geschehnisse zu *sehen*, denn das (Sehen und Hören) reicht, nach Ransmayrs Meinung, bei einer Reise aus:

„Im Prinzip reicht es, wenn man sich auf das Betrachten und Zuhören besinnt, also auf Schweigen, Stillhalten, Schauen. Dabei sollte man sich aber immer fragen: Höre ich jetzt tatsächlich zu, oder prüfe ich bloß, ob ich schon kenne, was der andere sagt. Hört man auf

³⁸⁶ Piatti schreibt der Literaturgeographie die Eigenschaft zu, die Schnittstelle zwischen der außerliterarischen und innerliterarischen Wirklichkeit zu sein. Sie beschreibt das als eine Grauzone, wo der Kontakt zwischen Fiktion und Wirklichkeit zustande kommt. (Siehe dazu mehr bei Piatti, Barbara: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, handlungsräume, Raumphantasien*. Wallstein Verlag, Göttingen 2008. S. 19 ff.)

zuzuhören und beginnt zu prüfen, beraubt man sich der Möglichkeit, etwas Neues zu erfahren, Unerhörtes zu entdecken.“³⁸⁷

7.2. Erinnerungsräume der Kindheit und Jugend am Beispiel der Erzählung *Sturmschaden*

In *Archäologie des Wissens* erklärt Foucault die Gründe, warum sein Modell der geschichtlichen ‚Ausgrabung‘ keinen Versuch einer historischen Rekonstruktion darstellt, welche das Vergangene in seinem vollen Umfang mit der Jetztzeit verbinden möchte. Indem er die ‚ununterbrochene Kontinuität‘ ablehnt, distanziert er sich vom bisherigen Diskurs des Kontinuierlichen.³⁸⁸ Sein Modell einer Archäologie des Wissens sei vielmehr die Ausgrabung der nicht-linearen Geschichte, die sich in den Diskursen und Praktiken unserer Zeit eingegraben hat. Demnach soll die Kunst also nicht stumme Monumente der Vergangenheit dokumentieren, sondern diese Dokumente zu spurensichernden Monumente transformieren. Denn:

„Die Archäologie des Wissens und der Macht ist [...] vielmehr die Ausgrabung dessen, was sich in unseren zeitgenössischen Diskursen und Praktiken – als ihr sich stets neu aktualisierender blinder Fleck – eingegraben hat, in Gestalt eines rhizomatischen Geflechts von sich überlagernden Schichten und Strategien. Deren Epistemologie wiederum, die Foucault [...] als nicht-lineare Geschichte der Denksysteme entwarf, unterbricht den Gestus der die Geschichtsschreibung dominierenden Teleologie [...] bestrebt ist. Der ‚Archivar‘ und der ‚Kartograph‘ [...] will nicht stumme Momente der Vergangenheit memorieren, sondern vielmehr Dokumente zu spurensichernden Monumenten transformieren [...].“³⁸⁹

Ransmayr verfährt in seinem *Atlas* im Rahmen dieses Diskurses. Er rekonstruiert zwar seine Vergangenheit und dokumentiert Stätten seiner Lebensreise, jedoch transformiert er diese Monumente der Vergangenheit auch, indem er sie künstlerisch-literarisch gestaltet und so zu Archiven seines Literaturschaffens macht. Besonders seine Erzählungen aus Kindheits- und Jugendzeiten, stellen sich als solcher dar, indem sie von bestimmten Menschen oder Orten berichten: Sie transformieren seine Erlebnisse in Literatur und archivieren somit künstlerisch Episoden aus seinem Leben. Erzählungen, die aus dieser Zeit berichten, sind *Sturmschaden*,

³⁸⁷ Wielke, Insa: Bericht am Feuer. S. 74

³⁸⁸ Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1973. S. 23

³⁸⁹ Elia-Borer, Nadja; Schellow, Constanze; Schimmel, Nina; Wodianka, Bettina (Hrsg.): Heterotopien. Perspektiven der Intermedialen Ästhetik. Transcript Verlag, Bielefeld 2013. S. 10

Blut, Trost der Betrüben. Die Topographie der Kindheit in Ransmayrs Erzählungen spiegelt sich besonders in den Erzählung *Sturmschaden* und *Blut* wider, wo der Autor Sequenzen aus seinem kindlichen Kosmos beschreibt.

Hinsichtlich der Thematik und des Inhalts der Erzählungen kann man die Texte in drei Gruppen unterteilen:

1. Persönliche Geschichten, in denen das Gedächtnis subjektiv und biographisch Selbsterfahrung reflektiert; dazu gehören auch Reisen zu Erinnerungsstätten, die direkt in Verbindung mit der Literaturentstehung zu setzen sind, wie *Zweiter Geburtstag*, *Die Umbettung* und *Der Beherrscher der Heroen*.
2. Gesellschafts- und zeitkritische Erzählungen (kulturkritische Diskurs, in denen das Verhältnis des Menschen zur Natur und zu sich selbst thematisiert wird.
3. Deskriptive Geschichten, in denen der Autor von Momentaufnahmen seiner Reisen berichtet.

- Erinnerungsräume am Beispiel der Erzählung *Sturmschaden*³⁹⁰

Das gebotene Bild eröffnet sich als Erinnerungsfenster. Aus diesem Fenster lässt sich ein Blick in die Vergangenheit werfen, indem das Panorama transformiert wird: der Blick geht aus der gegenwärtigen Wahrnehmung in die Zeit der Kindheit hinüber. Schnell stellt man fest, dass die Intensität der Erinnerung so stark ist, dass das Erlebte sehr präzise wiedergegeben wird. Das evozierte Geschehnis spiegelt getreu die Natur- und Raumerfahrung des Erzählers wider. Wie alle anderen Erzählungen auch beginnt diese mit der Formel: „Ich sah“. Der Blick wird auf die Hände der Mutter geworfen, die dabei ist, Weißwäsche zum Trocknen aufzuhängen. Der Ort des Geschehens ist der Dachboden des größten Hauses des Voralpendorfes Roitham. Der Dachboden ist für die Kinder ein verbotener Raum, daher zugleich eine Drohung und ein verlockendes Traumland, das nur in Begleitung der Älteren betreten werden darf. Noch geheimnisvoller als das Dachbodenreich sind verschiedene Dinge, die auf Kisten, Truhen und Schränken liegen und das Eigentum der Mitbewohnerfamilien sind. Das Dachbodenreich liegt im Halbdunkel, dient auch als Wäschetrocknerraum und ist inzwischen mit drei Leinen Weißwäsche versehen, die dem kleinen Jungen als Reihen von in die Luft hängenden Gespenstern vorkommen. Der Wind wird immer stärker, bis er den

³⁹⁰ AT, S. 383

Dachstuhl aufklappt, der schließlich in den Hof hinabstürzt. Dinge, die bis vor wenigen Augenblicken still als verstaubtes Mobiliar auf dem Dachboden lagen, werden vom Wind mitgenommen. Die in der Luft wehende Weißwäsche ähnelt Gespenstern, die unruhig herumwirbeln. In diesem Augenblick wird die Situation für den Kleinen und seine Mutter lebensgefährlich, jedoch richtet sich die Angst des Kleinen nicht auf sich selbst oder seine Mutter („[...] –ich war damals noch unsterblich, unsterblich auch meine Mutter, und der Tod etwas, das grundsätzlich andere Menschen betraf – [...]“³⁹¹), sondern auf seinen geheimen Schatz, der in einer mit zwei eisernen Rigel und Schlösser versehenen Kammer liegt und offensichtlich von allen Bewohnern vergessen worden ist. In dieser Kamer befindet sich – so das Kind - ein Märchenreich, eine magische Ritterwelt. Dazu gehören ein ganzer Strauß Fahnen und Lanzen, zwei Schwerter, ein lebensgroßer Adler und ein Ritter (die Rüstung). Der Sturm richtet unwiderruflichen Schaden an: Der Schatz und alles, was sich im Dachboden befindet, wird hinab geworfen und liegt zwischen den Trümmern im Schulhof verstreut. Die darauffolgenden Aufräumarbeiten kann der Junge aus dem Küchenfenster verfolgen und zum ersten Mal hört er die Namen der Dinge seines geheimen Schatzes. Die Erinnerung an die Entdeckung der Namen der Dinge ergibt, dass es sich um eine Sammlung von Requisiten aus dem Dritten Reich handelt: *Hakenkreuz, Reichsadler, Wehrmacht, Zierdolche der SS, Adolf Hitler*.³⁹²

Die Erzählung ist eine Dekonstruktion des Heimattopos und stellt eine Auseinandersetzung mit der (Nachkriegs-) Geschichte Österreichs dar. Wenn man überlegt, dass die erzählte Zeit auf das Ende der 1950er bzw. den Anfang der 1960er Jahren (die frühe Kindheit des Autors) datiert ist, dann haben wir bei dem Schatz mit etwas zu tun, das noch ungefähr 15 Jahre nach dem Sturz des Nazi-Regimes auf einem Dachboden aufbewahrt wird. Metaphorisch verstanden, kommt ein Nazi-Schatz in der obersten Etage eines Lehrerhauses eines Voralpendorfes in Österreich nicht durch Menschen, sondern durch einen klimatischen Zufall ans Licht, was als ein Indiz für den gescheiterten Entnazifizierungsprozess gesehen werden kann. Der Zufall enthüllt die Existenz einer Sammlung von Requisiten eines Vernichtungsregimes, von dem ein Schüler (dessen Vater zudem einer der Lehrer an der Dorfschule ist³⁹³) auch 15 Jahren nach dem Krieg nichts weiß. Erst in den folgenden Tagen im Heimaturkundenunterricht wird er auf den entrollten Landkarten der Klasse das sehen, was

³⁹¹ AT, S. 385

³⁹² Ebd. S. 386

³⁹³ Ebd. S. 147

auf einer Luke in der verbotenen Kammer einst zu sehen war, jedoch bislang nur als *Höllengebirge* und *Totes Gebirge* bekannt gewesen ist.³⁹⁴

Ransmayr geht es nicht darum, diesen Dingen eine möglichst sinnliche Beschreibung zu geben, sondern belässt sie in ihrer materiellen Dimension. Mit der Öffnung des Dachbodens und der Enthüllung des Dachbodenschatzes öffnet sich für das Kind auch ein Kapitel der Selbsterkenntnis: Die jüngste Geschichte Österreichs wird ein festes Teil des schöpferischen Lebens von Ransmayr. Indem er das kleine Vokabular der Namen der Dinge des Geheimschatzes entziffert, ist eine erste Berührung mit der Nazi-Geschichte seines Landes zustande gekommen. Nach Ransmayr (selbst Sohn eines Nazi-Gegners) wird es nie zu einer Normalität zwischen Juden und Nicht-Juden in Deutschland und Österreich kommen. Dennoch soll nicht vergessen werden, was damals geschehen ist:

„Das Entsetzliche damals war so groß, dass man sich noch in Generationen mit Schrecken daran erinnern kann und erinnern soll [...] Erinnern jedenfalls nicht bloß, um rituelle Bußübungen zu tun, sondern um nicht zu vergessen, wozu unsereins unter Umständen fähig ist.“³⁹⁵

Die Symbolik der Dinge gewinnt ihre eigentliche Bedeutung erst, indem sie aus der Finsternis des Unbekannten und Geheimnisvollen in den Bereich des Bekannten geholt wird. Die nicht mehr zu funktionalisierende Dinghaftigkeit der Requisiten wird zum letzten Mal bei der Enthüllung durch dem Sturm zur Identifizierung einer finsternen Epoche zunutze gemacht. Die Metaphorizität der Sprache schreibt den Dingen der Geheimecke einen subversiven, politisch beladenen Kontext zu, jedoch im Bewusstsein des Jungen sind sie, bis zu dem Tag ihrer Taufe bei den Aufräumarbeiten, Requisiten einer Ritter- und Märchenwelt.

Es besteht kein Zweifel, dass das Gedächtnis und die Räume sich wechselseitig beeinflussen. Im Falle dieser Erzählung ist das wahrgenommene Element der Geheimkammer der Schatz, der vor dem Rest der Welt geheim gehalten wird. In diesem Sinne wird die Kammer als eine versteckte Höhle voller Dunkelheit, Staub und Stille beschrieben. Die Sprache vermittelt uns die Qualität des Raumes sowie seine Begrenzung im materiellen Sinne (er ist verriegelt und verschlossen, daher von den anderen Räumen getrennt und nicht zugänglich) und von seiner Existenz wissen die Bewohner des Hauses nichts. Der Raum mit dieser Qualität erzeugt imaginäre Räume, die in den Phantasien eines Jungen märchenhafte Strukturen bekommen. Gewiss werden dann die Aufenthalte in solchen geheimen Kammern zu Fluchtpunkten und

³⁹⁴ Ebd. S. 387

³⁹⁵ Wieleke: Bericht am Feuer. S. 96

Utopien. Mit Foucault gesprochen, gehört diese Geheimkammer am Dachboden zu jener Kategorie von Räumen, denen besondere Eigenschaften zugeschrieben werden können, da sie in Relation zu den anderen Räumen einen Gegen-Ort markieren, in dem das Märchenhafte, Utopische, ja Mythische als Gegensatz zu Homotopien (Räume des alltäglichen Lebens) wirkt.

„Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen.“³⁹⁶

7.3. Das zerstörte Paradies

Wie bereits in früheren Werken Ransmayrs wird auch im *Atlas* Gesellschaftskritik geübt. Im Unterschied zu den anderen Werken wird diese Kritik im *Atlas*... hauptsächlich durch die Raumdarstellung realisiert. Es sind Nachkriegslandschaften, zerbombte Ackerfelder sowie Klimakatastrophen, die durch das ausbeuterische Verhalten des Menschen gegenüber der Natur verursacht werden, und sie kommen leitmotivisch in vielen der 70 Erzählungen vor. Hier könnten besonders vier davon als repräsentative Beispiele erwähnt werden: *Fernstes Land*, *Wallfahrer*, *Im Schatten des Vogelmannes*, *Die Übergabe*, Texte die, von Räumen erzählen, die zum Spiegel menschlicher Destruktivität geworden sind.

Der narrativ dargestellte Raum spiegelt Geschichtsstätten und Geschichtsprozesse wider, die das kollektive Dasein der Menschen entscheidend beeinflusst haben. Solche Orte und Geschichtsprozesse, indem sie literarisch semantisiert werden, transzendieren ihr bloßes materielles Dasein und produzieren ideelle Räume. Indem diese narrativ dargestellte Räume semantisiert und literarisch dargestellt werden, wird nicht bloß das Dokumentarische, die Blicklandschaft, an Räumen, sondern konstruieren Orte, die ins kollektive Gedächtnis gelangen und es prägen. Diese Orte werden zu Signifikaten bestimmter historische Ereignisse, in denen das kollektive Gedächtnis mit Räumen in topographischen und metaphorischen Sinn eng verbunden wird.

³⁹⁶ Foucault: Von anderen Räumen. In: Raumtheorien. Hrsg. von Dünne u. Günzel. S. 320ff

Anders als die euklidischen Räume der Dreidimensionalität, die also durch sichtbare Materialität charakterisiert werden, sollen Räume dieser Gruppe der Erzählungen in Ransmayrs *Atlas* als ontologische Räume betrachtet werden. Das künstlerische Raummodell, das an dieser Stelle thematisiert wird ist, mit Lotman gesprochen, vielschichtig und mehrdimensional; es hat metaphorische Züge und vermittelt nichträumliche Relationen der Welt.³⁹⁷ Die Räume der Erzählungen, die Orte, die der Erzähler beschreibt, erhalten, indem sie beschrieben und mit geschichtlichem Sinn erfüllt werden, eine Überschreibung auf ihrer materiellen Oberfläche und werden somit mit einer neuen Bedeutungsschicht versehen. Die Körperlichkeit von Räumen in Ransmayrs Erzählungen dieser Gruppe ist nur die erste, sichtbare und materielle Schicht, die aufgrund ihrer Beschaffenheit, die viele menschliche Eingriffe durchlebt hat, wie etwa im Falle der Minenfelder in Laos, dann eine geschichtliche Bedeutung reflektiert. In diesem Fall können wir, in Anlehnung an Gerard Genette von einer Palimpsest-Konstruktion dieser Flächen sprechen.³⁹⁸ Damit ist nicht nur die schlichte (einfache) Überschreibung gemeint, sondern vielmehr die Referenz auf die kulturgeschichtlichen Hintergründe dieser Orte. In diesem Sinne bleiben diese Räume nicht einfache Schauplätze des Geschehens, sondern auf zweiter Stufe erzählen sie ihre eigene Geschichte. Somit sollte man diese Räume nicht physisch und passiv wahrnehmen, das heißt, sie können nicht, im Sinne Lotmans, als rein punktförmige, lineare oder flächige Räume betrachtet werden, da man sie so auf ihre rein physische Beschaffenheit reduzieren und ihnen ihre semantische Funktion entziehen würde. Um solche Räume handelt es sich in den Erzählungen, die in diesem Abschnitt behandelt werden.

- a) Räume, die aufgrund der maßlosen Nutzung der Ressourcen zerstört wurden (Rapa Nui); deren Zerstörung extreme Mangelernuten verursacht und dadurch zu vernichtenden Kriegen zwischen den Clans dieser Insel, was wegen des Mangels an Nahrung sogar zu Kannibalismus führen.
- b) Räume, die aufgrund der Naturkatastrophe des Tsunamis zerstört wurden, der viele zehntausende Menschenleben genommen hat und das gesamte der Lebens- und wirtschaftlichen Umfeld der Menschen negativ beeinflusst hat.
- c) Räume, die aufgrund der Kriege zerbombt und vergiftet, und somit unwirtschaftlich für die Bevölkerung gemacht wurden.

³⁹⁷ Lotman: Aufsätze... S. 202

³⁹⁸ Dazu mehr bei Genette, Gérard: Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993

7.3.1. *Fernstes Land*³⁹⁹. Das Absterben einer alten Kultur.

Eine Insel ist ein Synonym für Begrenztheit und oft auch für Vergessenheit. Das Meer ist eine natürliche Grenze, die nur schwer zu überwinden ist und die Ferne Isolation schafft. So werden Inselkulturen weniger von der Außenwelt beeinflusst. In diesem Sinne kann der ursprüngliche Zustand bewahrt werden. Die Vorstellung der Begrenztheit ist in der „Opposition enthalten, die den Status der Insel bestimmt: der Opposition zwischen Land und Meer, zwischen dem Festen und dem Flüssigen, dem Formlosen und klar definierten Gestalt.“⁴⁰⁰ Von endloser Wasserwüste umgeben erscheinen Inseln als isolierte Habitate, die oft traditionelle Lebensformen konservieren und das Archaische bewahren. Da sie räumlich begrenzt sind, stellen sie einen idealen Raum dar, in dem komplexe Phänomene isoliert und konserviert werden können.⁴⁰¹ Eine solche Insel ist die Insel der Rapa Nui.

Mit der ersten Reise der Erzählungen des *Atlas* begibt sich der Erzähler sofort in die fernsten Räume des Pazifischen Ozeans, wo sich die Insel *Isla Salas y Gomez* befindet. Der Name der Insel soll an Salas und Gomez, zwei berühmte spanische Kapitäne, erinnern, mit deren Namen, etwas bezeichnet wurde, das im Grunde nur der kahle, umtoste Gipfel eines dreitausendfünfhundert Meter aus der Tiefsee hochragenden Berges ist.⁴⁰² Die Erzählung über die Osterinsel entsteht auf einem Schiff auf dem Weg dahin. Da sich auf der hohen See ein Sturmtief gebildet habe, habe sich der Kapitän zu einem Ausweichmanöver entschlossen, so dass die Passagiere eine verlassene Insel voller Klippen und ohne Vegetation in greifbarer Nähe zu sehen bekommen. Die Konzentrationskreise des fernen Sturmes sind selbst in einige hundert Seemeilen Entfernung von der ursprünglichen Route mit bis zu zehn Meter Höhe zu erleben.

Einst wurde die Insel von dem Volk der Rapa Nui bewohnt, die nach vielen Kriegen und Katastrophen die Insel verlassen haben und nun in der Welt verstreut sind. Ein Nachfahre dieses Volkes, ein erschreckend dünner Mann, fällt mit seinen Essgewohnheiten und seinem abgemagerten Körper dem Erzähler auf. Er verweigert das Essen; es ist für ihn eine quälende Belastung.⁴⁰³ In einem Gespräch erzählt er von den Rapa Nui, „[...] jenen rätselhaft[e]n Volk, das um den Preis des eigenen Untergangs die Osterinsel mit nahezu tausend Steinstatuen

³⁹⁹ AT, S. 11

⁴⁰⁰ Moser, Christian: Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation. In: Topographien der Literatur. Hrsg. von Dünne/Günzel. S. 409

⁴⁰¹ Siehe ebd. S. 410

⁴⁰² AT, S. 12

⁴⁰³ Ebd. S. 15

geschmückt hatte,“ sei „schon Jahrhunderte vor diesen vermeintlichen Entdeckern mit Binsenflößen über eine Distanz von fast vierhundert Kilometern immer wieder hierher gesegelt und gerudert“ und „hatte[n] diesem Ort schöneren, viel schöneren Namen gegeben: *Manu Motu Matiro Hiva*.“⁴⁰⁴ Der Erzähler hat Schwierigkeiten seinem Gesprächspartner zuzuhören, da sich das tosende Meer kaum beruhigt. So wie die Sturmwellen aus den Tiefen des Ozeans das segelnde Schiff erreichen, so erreicht die Geschichte der Rapa Nui, erzählt auf der Reling des Schiffes von einem Nachfahren, den Erzähler, den es ziemlich viel Mühe kostet, ihn zu verstehen, denn er spricht eine Mischung aus vielen Sprachen und zudem sehr leise. Durch das kaum hörbare Sprechen des dünnen Mannes sowie seine fast gespenstische Gestalt erscheint er noch zerbrechlicher und abgezehrter, wenn er dem Meereswind ausgesetzt und ab und zu von den Wellen mit Meereswasser durchnässt wird.⁴⁰⁵ Beim festen Umklammern der Relings zeichnen sich seine Fingerknöchel weiß ab und als die Gischt seine Handrücken benetzt und glitzern lässt, erscheint seine Haut so zart und gläsern, die auch die feinsten Adern zu sehen lässt.⁴⁰⁶ Das schafft die Atmosphäre einer Zwischenwelt, die aus apokalyptischer Phantasie und tatsächlicher Hoffnungslosigkeit besteht. Die Hungergeschichte der Rapa Nui spiegelt sich in dem dünnen Mann wider, der dem Erzähler die Niedergangsgeschichte seines Volkes erzählt, dem die Einrichtung der Steinstatuen der Moais zum Verhängnis wurde:

„Denn am Ende hatten die Rapa Nui, versklavt, von ihren eigenen Geschöpfen, ihre Insel in ein baum- und strauchloses Ödland verwandelt und hatten keine Mittel und keine Kräfte mehr für die Fertigstellung und Bewegung der vermeintlich mächtigsten, in Wahrheit aber bloß letzten Kolosse.“⁴⁰⁷

Die Kultur der Rapa Nui ist eine isolierte Kultur gewesen, die Jahrhunderte lang mit der Vorstellung gelebt hat, sie sei allein auf die Welt, gelebt hat. Sowohl die Blüte als auch der Untergang dieser Kultur sind ohne Einflüsse von außen verlaufen. Aleida Assmann sieht eine Verbindung zwischen den Kunstwerken und der Mnemotechnik eines Volkes, die besonders in der Antike stark war und für das kollektive Gedächtnis von großer Bedeutung gewesen sei. Zwar unterscheidet Assmann zwischen Erinnerung und Gedächtnis, indem das Gedächtnis als *Kunst*, als speicherndes, abbildendes Gedächtnis begriffen wird, in dem Aspekt der Zeit eine

⁴⁰⁴ Ebd. S. 13

⁴⁰⁵ Ebd. S. 14

⁴⁰⁶ Ebd. S. 18

⁴⁰⁷ Ebd. S. 16

wichtige Rolle spielt.⁴⁰⁸ Die unzähligen Statuen der Moais (überall auf der Insel verstreut) sind kolossale Kunstwerke, die das kollektive Gedächtnis der Rapa Nui geprägt haben. Der dünne Mann an der Reling ruft kollektive Erinnerungen auf und rekonstruiert die Geschichte der selbstverschuldeten Katastrophe des eigenen Volkes, die in räumlicher Hinsicht unzertrennlich mit der Landschaft der Insel und den Steinstatuen der Moais ist. Mit Pierre Nora gesprochen sind die kollektive Erinnerung und die Erinnerungsprozesse auf fundamentale Weise mit bestimmten Objekten verbunden.⁴⁰⁹ In diesem Sinne stellen die Steinstatuen der Moais wahre Erinnerungsobjekte dar.

Der Bau der Steinstatuen hat den Hunger verursacht, was für den dünnen Mann die verborgene und wahre Bestimmung der Rapa Nui gewesen ist: die Selbstvernichtung.

„Denn als alles, was zu fällen war, gefällt, alles was zu fischen und zu jagen, gefischt und erjagt, die Palmenhaine verschwunden und nicht einmal genug Holz geblieben war, um noch Fischerboote zu bauen, waren die Clans, die das Inselreich bis dahin unter sich geteilt und bestellt hatten, übereinander hergefallen, hatten die unter unsäglichen Mühen gerichteten Moais der jeweiligen Nachbarn gestürzt, enthauptet und sich am Ende nicht nur gegenseitig umgebracht, sondern auch gefressen.“⁴¹⁰

Die Osterinsel, ihre Landschaft, ist ohne die Verbundenheit mit den Steinstatuen der Moais und ihrer überlieferten Geschichte kein Erinnerungsort. Erst durch die Interaktion von Raum (durch die kolossalen Statuen der Moais und ihrer Symbolik) und Geschichte (die narrative Semantisierung und die literarische Sinngebung des Ortes) entsteht, wie im Falle der Osterinsel, der sogenannte *Lieu mémoire*. Obwohl in einem verkommenen und bedürftigen Zustand, reflektieren die Steinstatuen der Moais und der Raum um diese eine suggestive Botschaft, die dem Leser zu weiteren imaginativen Konstruktionen jenes Raumes und jener Geschichte hilft. Das bedeutet, dass mit der Zerstörung und mit dem Verkommen solcher Orte keinesfalls auch ihr geschichtliches Dasein endet. Denn der Ort „hält materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden.“⁴¹¹ Die sprachliche (schriftliche) Dokumentierung dieser Orte (und Objekte) ermöglicht und sichert ihre getreue Überlieferung.

⁴⁰⁸ Siehe dazu Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Beck-Verlag, München, 1999. S. 29ff

⁴⁰⁹ Vergl. Nora, Pierre: *Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire*. In: *Representaciones* 26. University of California Press, California 1989. S. 7-24.

⁴¹⁰ AT, S. 16

⁴¹¹ Assmann: *Erinnerungsräume*. S. 299

Das Absterben der Kultur der Rapa Nui, die durch absurde Feindschaften zwischen einheimischen Clans verursacht wurde, schaffte Platz für die Eroberung und Kolonialisierung und wurde mit der Versklavung der letzten Rapa Nui vollendet. Seitdem hat sich die Verweigerung der Nahrung als ein Kult der übriggebliebenen und in der Welt verstreuten Rapa Nui etabliert: ein kollektives Ritual, um sich von dem geschichtlichen Unglück zu befreien. Das Hungern und Fasten sei „bloß der verzweifelte Versuch gewesen, sich vom Schicksal ihres Volkes zu lösen und sich in einen, ja, *Astralleib*, [...] zurückzuziehen der endlich frei war von der unseligen Abhängigkeit von ein paar Bissen Brot. Denn wer nicht nach Brot hungerte, hatte auch keinen Hunger nach Feldern, Weidengründen, Macht, wollte niemanden beherrschen, niemanden töten, niemanden fressen.“⁴¹²

Dennoch kann das extreme Fasten dieses Band der Geschichte nicht auflösen, denn obwohl der dünne Mann fast kaum isst und trinkt, verfolgt ihn das Gefühl, so schwer und massig wie eine der Moais, der kolossalen Steinfiguren, zu sein.⁴¹³ Die Verkörperung, ja die Symbiose, die geschichtlich und intensiv miterlebt und kultiviert wurde, ist so stark, dass selbst bei den extremen Versuchen, sich von einer kollektiven Erinnerung zu lösen, das Gegenteil geschieht: das Eins-Werden mit dem Symbol des Unglücks, mit der Steinfigur der Moais. Es scheint, dass die endgültige Befreiung von diesem Band des Leidens nur der Tod sein kann, wie im Falle der Mutter des dünnen Mannes. Am Ende der Erzählung nimmt der dünne Mann (der mit seiner durchsichtigen Haut und abgemagerten Gestalt wie ein Wesen zwischen Sein und Schein wirkt) ein Stück von Gischt getränktem Brot aus der Hemdtasche und beginnt zur Überraschung des Ich-Erzählers, (der meint, er wolle die Rußseeschwalben damit füttern!) zu essen und dabei die verlassene Insel seiner Vorfahren an zu sehen.

Auch die Erzählung *Im Schatten des Vogelmannes*⁴¹⁴ handelt von dem Niedergang der Kultur der Rapa Nui. Der Ich-Erzähler begibt sich dort in die Landschaft der Osterinsel zu Fuß und erkundet aus unmittelbarer Nähe das Verfall dieser Landschaft.

⁴¹² AT, S. 17

⁴¹³ Ebd. S. 15

⁴¹⁴ Ebd. S. 400

7.3.2. Die Übergabe⁴¹⁵

In dieser Erzählung begibt sich der Erzähler in Laos auf ein Boot auf dem Fluss Mekong, in der Nähe des Grenzdreiecks Burma, Thailand und Laos, mit dem Ziel die alte laotische Königsresidenz Lunag Prabang zu besuchen. Dieses Langboot wird nicht mehr vom altgedienten Bootsmann Sang, sondern seit drei Tagen von seinem Sohn Lae geführt. Der Junge erledigt seine Arbeit gut. Aber bei Hindernissen, die die Fahrt bedrohen könnten, wie etwa felsigen Untiefen, Stromschnellen, Strudeln oder entwurzelten Bäumen, pflegt der Alte dem jungen Mann die Hand auf dem Schulter zu legen, als Warnzeichen, aber auch zur Ermutigung, ohne dabei ein Wort zu sagen. Der Erzähler behauptet, dass Lae in den drei Tagen des Zusammensegelns keinen einzigen Fehler gemacht hätte. Dabei sei der Mekong-Fluss eine sehr gefährliche Gegend. Der Regenwald und die Monsune verursachten die Bedeckung der Steilhänge, worauf dann Rosenteakholzwälder blühen und Pfahlbaudörfer gebaut würden. Am gefährlichsten seien die vielen Brandrodungsflächen, auf denen die Elefanten verkohlte Holzstämme an Ketten ans Wasser schleifen. Der Raum um den Mekong scheint aufgrund der vielen sichtbaren und unsichtbaren Gefahren sowie aufgrund des ständigen Prozesses der Veränderung und Verformung sehr bedrohlich. Bei der Ankunft am Ziel in Luang Prabang soll sich Lae, wie mit dem Vater vereinbart, dann alleine, ohne an Land zu gehen, auf die Rückfahrt machen.

Dies wäre die letzte Fahrt des alten Bootmannes Sang und würde bedeuten, dass Lae der neue und alleinige Bootsmann würde. Wir erleben das Ende des aktiven Arbeitslebens eines Bootmannes, der „den Mekong stromauf, stromab mehr als dreißig Jahre lang befahren, bis hinab zu den *Viertausend Inseln* an der Grenze zu Kambodscha [hatte]. Sang konnte Skizzen und Karten des Fahrwassers und der je nach Jahreszeit unterspülten oder überfluteten Ufer aus dem Gedächtnis, kannte jedes Dorf, jeden Weiler an seinem Stromabschnitt [...]“⁴¹⁶

Mit Pierre Bourdieu gesprochen findet die Inkorporierung des Raumes statt, indem Gedanken, Informationen, Werte, Handlungen, Gewohnheiten verinnerlicht werden. Die Inkorporierung umfasst auch die Strategien von Berufsgruppen, die in unterschiedlichen Feldern der sozialen Welt tätig sind und sich auf diese Weise die kulturspezifischen Charakteristika einverleiben. Mit Inkorporierung meint Bourdieu die Verinnerlichung der praktischen Schemata, die dazu

⁴¹⁵ AT, S. 139

⁴¹⁶ Ebd. S. 141

beitragen, dass bei den Individuen besondere kreative Gewohnheiten entstehen. Dadurch werden Raum, Personen, Dinge, usw. verinnerlicht.⁴¹⁷

Diese Tatsache wird zu einer Besonderheit, wenn wir von Sang lesen, dass er, während seines ganzen Berufslebens auf dem Wasser, „doch immer ein Mann der Berge geblieben [ist].“⁴¹⁸ Und dieses ursprüngliche, ja beinahe angeborene Zugehörigkeitsgefühl zu den Bergen zwingt ihn nun, wo er mit dem alten Beruf abgeschlossen hat, in seine Heimat im Hochland zurückzukehren, und zwar zum ersten Mal nach dreißig Jahren. Von seiner Heimat hat er immer wieder sehnsüchtig seinen Passagieren erzählt. Er, der vor unendlich langer Zeit, aus seiner Heimat vor Krieg und Bomben geflüchtet ist, träume immer noch von der Landschaft seines Dorfes und von den bis zu drei Meter großen und tonnenschweren Sand- und Granitsteingefäßen, Resten einer rätselhaften und verschwundenen Kultur. Über diese Objekte habe man verschiedene Geschichten gehört. Das mythische Emblem mache sie zu Tassen, aus denen mythische Riesen getrunken haben sollen; andere sagen, sie seien Vorratsbehälter oder hätten als Urnen gedient. Ihr Geheimnis ist bis zum heutigen Tagen nicht enthüllt worden, weil – wohl gemerkt – das Land, wo die Krüge unberührt und unvermessen verstreut liegen, zum größten Teil wegen der vielen Landminen unzugänglich gewesen war. Eine Parallele zu den auf Osterinseln aufragenden Moais-Statuen ist hier mehr als spürbar. Auch hier haben wir es mit einer niedergegangenen Zivilisation zu tun, deren Kulturobjekte noch Jahrhunderte danach fast unversehrt herumliegen. Der Unterschied zu den Moais ist, dass hier nach dem Verschwinden der Kulturträger auch die Erinnerung daran verschwunden ist. Somit haben die Riesengefäße keine Geschichte mehr, dadurch sind sie bloße materielle nackte Gegenstände, die nur wegen ihres geheimnisvollen Fremdseins eine Anziehungskraft aufweisen und zu Deutungsversuchen Anlass geben. In seinem völligen Mangel an Wissen greift der Mensch auf Mythisches zurück und verleiht diesen Objekten somit einen imaginären Sinn, indem er sie in den Raum der Phantasie und der Märchen verlegt (sie seien Krüge, aus denen mythische Riesen getrunken haben sollen).

Das Glück im Unglück ist, dass, obwohl die Savanne zerbombt worden ist, diese geheimnisvollen riesigen Steingefäße verschont geblieben sind und Jahrzehnte lang vor den Landminen ‚bewahrt‘ werden konnten. Der Bombenteppich amerikanischer Geschwader hat die Savanne und ihre Reisfelder in ein von Kratern übersätes und an Mondwüsten erinnerndes Brachland verwandelt. Nicht nur explosive Bomben hat man geworfen, sondern auch

⁴¹⁷ Siehe dazu mehr bei Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 145 ff

⁴¹⁸ AT, S. 141

Giftbomben, die die Vegetation zunichte gemacht haben. Nur an den Stellen, wo kein Gift geworfen worden oder das Land von den Bomben umgepflügt worden war, konnte die Vegetation noch wachsen. Laos ist das Land, dass in der Geschichte der Kriege, den größten Bombenhagel erlitten hat. Mehr als zwei Millionen Tonnen Bomben seien dort abgeworfen worden.

„Bomben. Phosphorbomben, Splitterbomben, Brandbomben, Sprengbomben, Streubomben... Die Luftangriffe waren seit Jahrzehnten vorüber, aber die Bomben immer noch allgegenwärtig: Entschärft dienten sie nun in den Dörfern des Hochlandes als Säulen für Hauseingänge und Vordächer, als Zäune, Blumenwannen und Reisbehälter oder lagen als Rohmaterial gestapelt vor den Dorfschmieden. Und die Stahlkugeln von Streubomben waren zum Spielzeug für Kinder geworden: glänzende Bälle.“⁴¹⁹

Dass Teile so zerstörerischer Gegenstände zum Zubehör von Häusern, Gärten oder sogar zu Kinderspielzeug wurden, weist nicht nur eine tragisch-komische Dimension auf. Es wird hier betont, dass trotz aller Untergänge, Kriege und vom Menschen verursachten Höllen auf der Erde, dennoch das Leben über alles Leiden siegt und nach dem Frieden siegt. Dieser selten anzutreffende Optimismus bei Ransmayr nimmt seine besondere Gestalt in dem Hinweis an, wie eines der Teile der tödlichen Bomben nun zum Spielzeug für Kinder wird: ein Funke der Hoffnung, dass die kommenden Generationen eine andere Perspektive auf diese Elemente der Selbstzerstörung der Menschheit pflegen werden.

Die Erzählung *Die Übergabe* ist eine Geschichte des Verschwindens der Menschen, des Abschieds und des Wiedersehens. Ein typisches Thema der Rückkehrer-Geschichten, die in die Heimat – nachdem sie jahrelang fern davon gelebt und gelitten haben – nun alt geworden und voller Sehnsucht zurückkehren, um dort ihre letzte Ruhe und Frieden zu finden. Sang ist ein typisches Beispiel für jene Rückkehrer, die niemand mehr kennt und die selbst niemanden mehr haben. Es ist auch die Geschichte eines Mannes, der tagtäglich Tausende Kilometer auf dem Mekong gefahren ist und endlich zu der alten Sehnsucht seiner Kindheit zurückkehrt. Er ist seinem Dorf, dem er dreißig Jahre lang ferngeblieben ist, fremd geworden. Alles, was er von seiner Heimat mitgenommen hatte, waren seine Erinnerungen und ein Foto, das er ständig bei sich trug. Sangs Familie (Vater, Mutter, drei Schwestern und ein Bruder) waren auf dem elterlichen Hof im Napalmfeuer eines Bombenangriffs verbrannt. Wo das Dorf der Kindheit stand, so er von Leuten berichtet bekommen, würde er nun nur noch Bombenkrater finden, in denen man sogar Fische fangen könne. Das dämonische Werk des Menschen ist, selbst

⁴¹⁹ Ebd. S. 143

dreißig Jahre nach dem Krieg, ist aktuell, denn jährlich würden „hunderte Menschen auf Reisfeldern, in Baugruben, bei der Arbeit im Garten oder einfach auf dem Weg zum Markt von Minen und Bomben getötet oder verstümmelt. [...] alle dieser Krüppel, alle diese Toten, die zerstörten Wohnungen, Häuser, Tempel, diese verminten Felder und vergifteten Landstriche, aus denen nicht nur die Menschen, sondern auch die Elefanten, die Tiger, die Affenhorden und am Ende selbst die Vögel verschwunden waren [...]“⁴²⁰

Topographisch gesehen ist das Dorf dem Rückkehrer auch ein fremdes Land geworden, da nichts mehr so ist, wie zur Zeit seiner Kindheit. Der Neubeginn hier gestaltet sich als ein Aufeinanderprallen verschiedener Komponenten: Subjekt (der fremde Rückkehrer) und Raum (die fremde Heimat).

7.4. Räume der Armut und Diktatur

Wie in den letzten Abschnitten gezeigt wurde, ist die Konfrontation mit dem Fremden in den Reiseerzählungen Ransmayrs allgegenwärtig. Auch in die Erinnerungsgeschichten über die Kindheit und die Heimat kommt permanent das Fremde in verschiedenen Formen vor. Das Fremde, das dabei vorkommt, ist vielerlei: es sind fremde Menschen, fremde Räume, fremde gesellschaftliche Strukturen, fremde politische Ideologien. Das Fremde, in welcher Form es auch dargestellt wird, ist oft nicht nur in seinem materiellen Äußeren fremd, sondern auch im Sinnlichen. Die Erfahrung des Fremden dient dann dazu, über das Eigene zu reflektieren, um zu einem besseren Verständnis des Eigenen zu gelangen. Die dialektische Reaktion bei der Konfrontation mit dem Fremden ist die Frage nach sich selbst (wer bin? Was ist bei mir anders?). Die Geschichten über fremde Länder und Kulturen, und damit die Referenzen vom Raum, werden nicht vom Erzähler selbst, sondern von seinen Gesprächspartnern erzählt. Der Erzähler fungiert nur als aufnehmende Instanz, die in die Darstellungen der anderen nicht eingreift. Seine Gesprächspartner sind häufig Menschen, die dort, wo sie leben und wo ihnen der Erzähler begegnet, schon in der Fremde sind, also Fremde in der Fremde. Hier ist der Bootsmann Sang (*Die Übergabe*) zu erwähnen sowie Mr. Fox (*Reviervesang*), Senhor Herzfeld (*Herzfeld*), der Fanzendero (*Die Königin der Wildnis*), der Baumeister aus Deutschland (*Mann ohne Sonne*) usw., die alle ihre Heimat verlassen und sich in die Fremde begeben haben. Je mehr man dem Fremden begegnet und es erkundet, desto mehr treibt es dazu an, über das Eigene zu reflektieren. Indem wir uns reflektieren, erkunden wir uns selbst.

⁴²⁰ Ebd. S. 145

Julia Kristeva hat ausführlich davon in ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst*⁴²¹ berichtet. Das Buch bietet nicht nur Signifikanten der Fremderfahrung, sondern erkundet die historischen Figuren des Fremden in zahlreichen Wissensdiskursen (wie etwa in der Politik, der Literatur, der Religion). Fremd sei, wer nicht Teil einer Entität sei, wer verpönt wird. Der Fremde war dabei immer eine Projektionsfläche, allerdings eine, die auch das Eigene reflektiert hat.

„Wenn wir *unsere* Fremdheit erkennen, werden wir draußen weder unter ihr leiden noch sie genießen. Das Fremde ist in mir, als sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremder bin, gibt es keine Fremden.“⁴²²

In diesem Sinne ist das Phänomen des Fremden nicht unbedingt nur mit Migration und Auswanderung in Verbindung zu bringen, sondern geschieht unter wechselnden Bedingungen des Lebens und kann verschiedene Erlebnisformen haben: Einwanderer, Sektenmitglieder, ideologische Anhänger, Vertriebene, Auswanderer, Exoten, usw. In Zeiten der Globalisierung schafft das Nichtwissen über die Anderen Distanz und Angst. Globalisierung ist mit Dynamik verbunden und in einer Welt in Bewegung sollte das Fremde eigentlich reduziert werden. Jedoch ist es ausgerechnet diese Dynamik, die dem Menschen keine Zeit lässt, sich auf die Ausgrabung (Foucault) des Wissens über den Anderen einzulassen. Ganz im Gegenteil: Die Kluft zwischen Eigenem und Fremdem vertieft sich sehr oft und wird unüberwindbar. Besonders in Ländern, die große Klassenunterschiede (Indien, Sri Lanka, Lateinamerika, usw.) aufweisen oder Diktaturen sind, können diese Gegensätze sehr groß werden. In den Erzählungen *Wallfahrer*, *Strömung*, die von solchen Ländern erzählen, begegnet der Autor Personen, die ihm das Ausmaß an Unglück und Leid schildern.

⁴²¹ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

⁴²² Ebd. S. 63

7.4.1 *Wallfahrer*⁴²³

In dieser Erzählung wird die Zerstörung durch die Natur und den Krieg thematisiert. Hier wird die Zerstörung als Teil der Naturgeschichte geschildert, deren Konsequenz die totale Vernichtung der Zivilisation sein kann. Durch die Schilderung der Naturkatastrophe des Tsunami findet eine Anspielung auf die Verfallsgeschichte der Menschheit statt. Die Winzigkeit und Bedeutungslosigkeit des Menschen gegenüber Naturprozessen wird durch die Beschreibung der Ausmaße des Tsunami, seiner Wucht und deren Zerstörungen wiedergegeben. Der Mensch steht hilflos da und wird von der Flut überrascht, gegen die er nichts machen kann.

„[...] als Sameera am Horizont etwas Dunkles auftauchen sah, etwas wie eine aus dem Meer steigende Küste, nein: etwas wie ein dunkles Wolkenband... Das war die zweite, die alles vernichtende, turmhohe Wasserwand gewesen, die mit sechshundert Stundenkilometern auf das Land zuraste.“⁴²⁴

Ransmayr schildert das Leben der Menschen in den Katastrophengebieten des Tsunami von 2004, etwa in der Stadt Mirissa, im äußersten Süden Sri Lankas, wo die Zerstörung allgegenwärtig ist.

„Mehr als eintausend Wartende habe die große Welle damals allein auf dem strandnahen Busbahnhof von Galle getötet und mehr als vierzigtausend Menschen an den Küsten des ganzen Landes.“⁴²⁵

Sieben Jahre nach der Tsunami-Katastrophe besucht er die Katastrophengebiete und erfährt dabei vom Ausmaß der Zerstörungen. Er wird von einem Einheimischen, einem Motorradtaxifahrer,⁴²⁶ begleitet, der ihn zu den gewünschten Stätten fährt und dabei von den Geschehnissen am Tag des Tsunami und danach erzählt. Sameera, so heißt sein Motorradtaxifahrer, leidet unter den Qualen seiner Erinnerungen. Viele Mitglieder seiner Familie sind bei der Tsunami-Katastrophe ums Leben gekommen. „Unter den Toten waren auch eine seiner Schwestern, die Mutter seiner Frau und zwei seiner Brüder, die, wie so viele

⁴²³ AT, S. 337

⁴²⁴ Ebd. S. 400

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Seiner Devise, die besagt, dass der Mensch ein Fußgänger ist, kann selbst Ransmayr nicht folgen. Fast in jeder Erzählung wird er mit technischen Reise mittel, hauptsächlich mit einem Taxi, Taxiboot oder Motorradtaxi gefahren. Tuk Tuk werden die dreirädrigen Motorradrikschas genannt.

andere Opfer, spurlos der Flut verschwunden waren.⁴²⁷ Ähnlich wie in der Erzählung *Umbettung*⁴²⁸, in der der Tsunami kaum einen Bewohner der Insel *Isla Robinsón Crusoe* verschont und selbst den Friedhof zerstört. „Am Ende [...] hatte das Wasser auch die Grenze zwischen den Orten der Lebenden und denen der Toten verwischt.“⁴²⁹ Beim Besuch der überwucherten Reste von seinem Haus schildert Sameera dem Reisenden die Folgen der Katastrophe und die Versuche, das Leben danach in Griff zu bekommen.

„Hier, das hier war das Schlafzimmer. Und hier die Küche. Und hier der Raum, in dem gegessen wurde und in dem auch die kleine, von einem blinkenden Lichterkranz umgebene Buddhastatue gestanden hatte, vor der er Morgen für Morgen, vor jeder ersten Ausfahrt mit dem Tuk Tuk, betete.“⁴³⁰

Die Sintflut hinterlässt Tod, Ruinen und existenzielle Nöte. Nicht nur wurde das materielle Leben zerstört, sondern auch das seelische Überleben ist durch das große Leiden schwierig geworden. In diesem Sinne sind die Überlebenden doppelt betroffen: sie müssen ihr Leben neuorganisieren, denn die meisten stehen vor einer vollständig zerstörten wirtschaftlichen Grundlage und müssen sich mit den Ruinen ihrer Häuser (oft aus Wellblech gebaut) beschäftigen, und sie trauern um die Toten. Die kollektive Tragödie wird durch die individuelle Tragödie von Sameera wiedererzählt. Es ist eine Apokalypse-Darstellung einer paradiesischen Region. Die Region um den Berg Sri Pada, oder wie er von der westlichen Welt genannt wird *Adam's Peak*, ist eine multireligiöse Pilgerstätte. Der Berg wird von den Anhängern aller vier großen Religionen – Buddhisten, Hindus, Christen und Moslems – als heilig verehrt.

„Adam habe nach seiner Vertreibung aus dem Paradies den Sri Pada als ersten irdischen Ort betreten, habe den Berg [...] aus göttlichen Sphären, dem Himmel, bestiegen und sei am Gipfel, in seiner Trauer über diese Welt der Sterblichkeit und Vergänglichkeit, auf die Knie gesunken und habe tausend Jahre lang um das verlorene Paradies geweint... Alle Quellen, alle Sturzbäche und Katarakte, die vom Sri Pada herabrauschten, seien Adams Tränen.“⁴³¹

Jedoch plagen nicht nur Naturkatastrophen die Region, sondern auch der Krieg. Landminen bringen täglich Menschen um, so wie den Bruder von Sameera, der von einer Landmine der

⁴²⁷ AT, S. 337

⁴²⁸ Ebd. S. 113

⁴²⁹ Ebd. S. 114

⁴³⁰ Ebd. S. 338

⁴³¹ Ebd. S. 343

Tamil Tigers getötet wird. Der Taxifahrer berichtet seinem Gesprächspartner, dass er sich nach der Katastrophe entschieden hat den heiligen Berg zu besuchen.

Sameera, der auch vor dem Tsunami nicht viel besaß, ist nach der Katastrophe noch ärmer geworden. Seit der Sintflut lebt er mit seiner fünfköpfigen Familie zur Miete in einer fensterlose Wellblechbaracke ohne fließendes Wasser neben einer schwerbefahrenen Straße. Das Motorrad, das ihm zur Sicherung des Lebensunterhalts für sich und seine Familie dient, ist gemietet und die Pacht von den Inhabern sehr hoch angesetzt. Er hat die Hoffnung auf ein eigenes Haus mit festen Fundamenten, wie einst, aufgegeben. Er hofft nur noch, dass seine Söhne irgendwann, nachdem sie einträglichere Berufe gelernt haben, es wieder aufbauen werden.

Die Erzählung *Wallfahrer*⁴³² ist eine Geschichte, die von eine Gegenüberstellung der Naturkräfte und des Menschen erzählt. Kein Fortschritt des Menschen (obwohl man im Fall von der Region um Mirissa sehr vorsichtig mit dem Begriff Fortschritt sein muss) kann gegenüber den Naturkräften eines Tsunami standhalten. Eine Botschaft, die besagt, dass die Menschheit in einer permanenten Gefahr vor Naturkatastrophen lebt und sich keinesfalls als Herr der Welt zählen darf.

⁴³² Ransmayr benutzt hier die unbestimmte Form des Substantivs Wallfahrer. Daher kann man nicht beschließen ob es Singular oder Plural ist. Ich denke, hier wurde der Plural benutzt, denn er schließt sich Sameera in seinem Wallfahrer-Sein an. Die Anspielung hier richtet sich auf die Wallfahrt, nämlich der Pilgerreise zum Sri Pada oder Adam's Peak, und bezieht sich sowohl auf die eigene Reise als auch auf die Wallfahrten von Sameera. Jeder Mensch, unabhängig von seiner Herkunft und seinen Gebräuchen in solchen Wallfahrten nach Trost und Hoffnung sucht. Die Erlebnisse der beiden Wallfahrer sind ähnlich: Sie erzählen einander von ihren Erlebnissen während der Wallfahrt. Besonders interessant ist die Begegnung mit einem Eremiten, der seit Jahrzehnten in einer Höhle auf dem Weg zum Sri Pada lebt. Das Motiv der Flucht vor der Gesellschaft wird in der Person des Eremiten wiederholt. Bei dem Gespräch des Autors mit dem Eremiten kommt es zu einer rührenden Situation, als der Eremit, nachdem er nach seiner Familie gefragt wird, anfängt zu weinen. Sameera fragt verwundert nach und kann kaum glauben, dass dieser Eremit, der sein Leben lang in der Höhle gelebt hat, zum Weinen gebracht werden könnte.

„Er hat geweint? fragte Sameera, er hat ein Leben am Sri Pada gebetet, meditiert und sich zu befreien versucht von den Gewichten der Welt und mußte bei der Frage nach seiner Geschichte weinen?“

Hier werden zwei Lebensweisen gegenüber gestellt: Das Leben von Sameera, der fast die ganze Familie bei der Tsunami-Katastrophe verloren hat (und einen Bruder im Krieg) und sich danach bemüht, das Leben, so schwer es auch kommt, zu bewältigen, und die Lebensweise des Eremiten, der ein ganzes Leben fern von den Menschen (und der Familie) und nur in Meditation und Gebet gelebt hat und sich dennoch nicht von den Erinnerungen an seine Familie lösen kann.

7.4.2. *Strömung*⁴³³

Ransmayr vertritt ein pessimistisches Menschenbild. Besonders in der Erzählung *Strömung* kommt das gut zum Ausdruck. Die Geschichte berichtet von einer Reise nach Phnom Penh, der Hauptstadt des Königreiches Kambodscha. Unterwegs trifft der Autor den Fischer Ho Doeun, der von den Geschehnissen in seinem Land erzählt. Das sogenannte Wasserfest ist im Gange und die Ufer des Mekong sind überall mit Lichterketten und Feuerwerken geschmückt. Der Monsun ist so stark, dass die Pegelstände der Seen und Ströme Kambodschas um fast zwölf Meter gestiegen sind. Dadurch sind Dörfer zu Inseln geworden und „die Pfahlbauten der Reisbauern in Archen verwandelt, Straßen in unterspülte Dämme und Teakholzforste in versunkene Wälder, in deren Kronen Algenfahnen wehten. Mehr als ein Drittel des Landes war in diesen Monaten [...] versunken.“⁴³⁴

Die Gegenüberstellung Mensch – Natur wird hier wieder inszeniert. Es werden die Folgen einer Naturkatastrophe beschrieben und wie die Monsune und Überschwemmungen den Lebensraum der Menschen beeinflussen. Die Überschwemmung zerstört die lebenswichtigen Ressourcen der Menschen. So kann ohne den Schlamm der in Flut versunkenen Felder kein Gras auf den Weiden wachsen, das für das Überleben der Wasserbüffel- und Zebuherden unverzichtbar ist. Auch kann auf den von Lehmdämmen eingefassten Feldern kein Reis wachsen, was das Überleben dieser Zivilisation bedroht. Hier gestaltet Ransmayr wieder sein bekanntes Szenario: Der Mensch ist den Naturkräften unterlegen und ausgeliefert. Da die Natur die Lebensgrundlage des Menschen darstellt, kommt das Verhalten des Menschen gegen die Natur einer Selbstzerstörung gleich. Ulrich Beck hat die Beziehung Mensch-Natur im Sinne eine Symbiose gesehen. Beck hat das so formuliert: „Natur kann nicht mehr ohne Gesellschaft, und Gesellschaft kann nicht mehr ohne Natur.“⁴³⁵ Die Gefährdung der Natur ist somit immer auch die Gefährdung der Zivilisation, denn Mensch und Natur stehen in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis. Jedes destruktives Handeln bezüglich der Natur, bringt für den Menschen nur negative Folgen mit sich. Ransmayr Texte weisen immer hinauf, dass ein destruktiver Umgang des Menschen mit der Natur und Naturressourcen sich immer negativ auf das Leben des Menschen reflektiert.

Nach den Überschwemmungen, die von Monsunen verursacht sind, die Pegel fallen, fließen die Fluten und Flüsse so rasch, dass sich „Fischschwärme in Büschen und Baumkronen wie in

⁴³³ AT, S. 168

⁴³⁴ Ebd. S. 170

⁴³⁵ Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986. S. 65

Reusen fangen und von den Bewohnern schwimmender Dörfer aus den Zweigen gepflückt werden“.⁴³⁶ Das Bild des Pflückens der Fische aus den Bäumen ist das Bild einer auf den Kopf gestellten Naturordnung. Dieses apokalyptische Bild der Natur, verursacht durch Naturkatastrophen, spielt auf die Unmöglichkeit an, dass der Menschen die Naturgewalten beherrschen könne. Die Beschreibungen der sintflutlichen Landschaft erscheinen an dieser Stelle wie Vorboten der Beschreibung des menschlichen Verbrechens und der Zerstörung der Naturordnung, die in der zweiten Hälfte der Erzählung dargestellt wird. Es werden nämlich die Verbrechen der Roten Khmer und ihres Anführers Pol Pot beschrieben. Die Degeneration der zerstörten Naturordnung erreicht ihren Höhepunkt im höllischen Werk der Diktatur. Das Land wird in ein Schlachthaus verwandelt, in dem die Roten Khmer mehr als zwei Millionen Menschen ermorden. Millionen wurden aus den Städten in die Dörfer zwangsübersiedelt, um dort auf den Reisfeldern Ackerbau zu treiben.

„Die Bewohner der Städte waren unter Pol Pot zu Hunderttausenden aufs Land, in die Wälder und an die Küste getrieben worden: Bauern, Arbeiter, Fischer sollten sie werden, der Dschungel zu Ackerland, die Wildnis zu einem Garten. Eine Brille! [...] selbst wer bloß eine Brille getragen hatte, wurde verdächtigt, kein revolutionärer neuer Mensch, sondern ein irregeleiteter Städter oder widerspenstiger Kopfarbeiter zu sein, und wurde erschlagen.“⁴³⁷

Dem Auf-den-Kopf-Stellen der Naturordnung durch die sintflutartigen Überschwemmungen entspricht der Zerfall der Gesellschaftsordnung, der durch die Gemetzel der Diktatur der Roten Khmer an der unschuldigen Bevölkerung verursacht wird. Ho Doeun, der Gesprächspartner des Autors, erzählt ihm von der Brutalität und Unmenschlichkeit mit der die Diktatur die Menschen behandelt hat. Die Herrschaft einer Ideologie, die alle anderen zu Volksfeinden erklärt und Völkermord begeht, ist kein nur auf Kambodscha isoliertes Phänomen. Das Individuum, seine Gedanken, seine Kreativität und sein Schaffen sind der Feind. Es gibt kein Individuum, es wird mit dem Kollektiv ersetzt. Alle Macht ist dem Führer übergeben.

„Phnom Penh wurde für Jahre zu einer Geisterstadt, deren Menschenleeren Straßen, überwucherte Häuser, überwucherte Plätze und Parks an die Wildnis zurückfielen, an Ratten, Rudel verwilderter Hunde, Affenhorden.“⁴³⁸

In ihrem Selbsterstörungswahn, der in Mord und Vertreibung resultiert, begeht die Diktatur ihre Verbrechen nicht nur an den Menschen, sondern auch an den Landschaften und Städten.

⁴³⁶ AT, S.171

⁴³⁷ Ebd. S. 173

⁴³⁸ Ebd.

Aufgrund der misslungenen Entwicklung entstehen zerfallene Biotope und verkommene Lebensräume. Anstelle des Menschen, der vertrieben wird, erscheint der Affe, der Hund.

Ho Doeun berichtet von dreizehn zu Tode Gefolterten, Hingerichteten und Verschwundenen seiner Familie; er „erzählt von seinem aus Schußwunden blutenden, von Roten Khmer in einer Schlammgrube lebendig begrabenen Vater; erzählt von seinem mit Bambusprügeln erschlagenen Brüdern und der von Ödemen entstellten Mutter, die inmitten fruchtbarer Reisfelder an den Ufer der fischreichsten Fanggründe dieser Erde verhungerte“⁴³⁹. Die Destruktivität des Menschen spiegelt sich in den Räumen wider: Sie werden zum Morden benutzt, die sogenannten *Killing Fields*, einem Ort unweit von Phnom Penh, wo die beschuldigten *Volksfeinde* mit Bambusprügeln erschlagen wurden, „weil die Roten Khmer ihre der Revolution geweihten Patronen nicht an Abschaum verschwenden wollten.“⁴⁴⁰ In diesem Sinne bekommt der Raum eine verkehrte Funktion: Anstelle bestellt zu werden und Getreide zu produzieren, werden die Felder als Orte für Massenmord und Massengräber benutzt. Die Ackerfelder, das Synonym für das Leben überhaupt, wird in eine Landschaft des Todes und des Mordens verwandelt. Der Mensch entzieht der Erde ihre lebensfördernde Funktion und benutzt sie stattdessen für die Auslöschung des Menschen. Am Ende der Geschichte steht der Ich-Erzähler in Tuol Sleng, einem Ort, wo die Gemetzel und die bestialischen Hinrichtungen stattgefunden haben, und schaut auf die blutbespritzten Wände der Zellen und Verhörräume und im schwarzen Wasser des Vorortes Choeung Ek, wo sich die *Killing Fields* befinden, sieht er die Kleiderfetzten der Erschlagenen emporschweben und wieder ins dreckiges Wasser absinken.

„Wenn ich [...] vor eine Schädelstätte, einem Mahnmal in Kambodscha stehe, einem sieben, acht Meter hohen Glasturm, der voll ist mit Schädeln und Gebeinen von Erschlagenen Pol-Pot-Opfern, dann stehe ich davor und bin einerseits bei dem, was in Kambodscha geschehen ist, ich habe viele Schicksale und Geschichten von Menschen, die unter pol Pots Schreckensregime Ungeheuerliches erlitten haben. Zugleich aber bin ich auch zu Hause, wenn ich dieses Mahnmal sehe, ich bin in der Nachbarschaft des Orts, an dem ich groß geworden bin, ich bin im Konzentrationslager Ebensee am Traunsee, bin im KZ Matthausen und denke an das KZ-Nebenlager Redl-Zipf. Und dann denke ich: ich bin eigentlich in Kambodscha groß geworden.“⁴⁴¹

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ransmayr, Christoph in Gespräch mit Günter Kaindlstorfer. Deutschlandfunk, 14.09.2014 (Online Edition) www.deutschlandfunk.de/reise-epos-in-70-fragmenten.700.de.html?dram:article_id=238047

Die Parallelen mit der Figur des Thies, dem Deutschen, aus *Die letzte Welt* sind klar. In *Die letzte Welt* steht Thies vor einer Lagerhalle, öffnet die schweren Torflügel und sieht dann, dass die Bewohner eines ganzen Straßenzuges in einem steinernen, fensterlosen Raum, zusammengepfercht und mit Giftgas erstickt worden sind. Das Böse ist, wo immer es geschieht, Produkt menschlicher Destruktivität und kann nicht auf der Ebene der nationalen oder geographischen Zugehörigkeiten differenziert werden. In *Atlas* wird das in einigen Erzählungen, die von verschiedenen Kulturen handeln, wiederholt. Nach Ransmayr das Böse ist eine tragische Konstante der Menschheitsgeschichte. Im *Bericht am Feuer* von Isa Wilke geht er auf seine Zweifel am Menschen einige Male ein. Der Mensch sei kindisch und habe von seiner Geschichte wenig gelernt. Im Hinblick auf den Völkermord der Nazis an Juden, sagt er:

„Und dann überlege ich mir, daß, als Heine, Fontane oder Hegel ihre Werke schrieben, die schlimmste Barbarei der bisherigen Menschengeschichte noch abwendbare, gestaltbare Zukunft war. Und daß trotz aller philosophischen, aufklärerischen, künstlerischen Leistungen eine Welt, der man doch einen gewissen humanen Fortschritt nicht absprechen konnte, in den Abgrund entgleist ist. Wenn das möglich war, ist es immer wieder noch und immer wieder möglich. Ob in der nächsten Nachbarschaft wie Bosnien, Serbien oder Kroatien in jüngster Zeit oder in Kambodscha und Laos – das ist alles unsere Zeit, Gegenwart.“⁴⁴²

Der Abgrund gehört, Ransmayr, zu den Möglichkeiten des Menschen, ganz gleich welcher Kultur er angehören mag. Solche Tötungsfabriken wie die *Killing Fields*, Mauthausen oder Srebrenica sind Erinnerungsorte und Gedenkstätten, Räume, die bezeugen, dass der Abgrund Mensch zu allem fähig ist.

⁴⁴² Wilke: Bericht am Feuer. S. 97

Fazit

Im Fokus der vorliegenden Arbeit stand die Untersuchung der Raumdarstellung in Christoph Ransmayrs erzählerischem Werk. Was Monika Schmitz-Emans in Bezug auf Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* festgehalten hat, kann Geltung für sein gesamtes Werk beanspruchen, gerade auch mit Blick auf die erzählerische Repräsentation von Räumen und ihre jeweilige narrative Funktion. Stets handelt es sich bei den Texten, um eine Formulierung von Monika Schmitz-Emans aufzugreifen, um „ein komplexes Stück Meta-Literatur“, das sich „mit Themen und Problemen der Ästhetik, Erkenntnistheorie und Geschichtsphilosophie“ auseinandersetze.⁴⁴³

Bezieht man sich zunächst auf die Stichworte Ästhetik und Geschichtsphilosophie, ergibt sich folgendes Bild. Hinsichtlich ihrer Ästhetik sind sämtliche der hier besprochenen Texte gekennzeichnet durch das Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität: in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* durch die Einfügung von Dokumenten; in *Die Letzte Welt* durch die Bezugnahme auf und Veränderung von historischen und biographischen Informationen des antiken Dichters Ovid; in *Morbus Kitahara* durch die, gleichwohl verfremdete, Bezugnahme auf den sogenannten Morgenthau-Plan; in *Atlas eines ängstlichen Mannes* durch die Bezugnahme auf autobiographische Erfahrungen als Quelle des Schreibens. Zudem ermöglichen *Die letzte Welt* und *Morbus Kitahara* deutliche, aber nicht eindeutige Referenzialisierungen auf bestimmte geschichtliche Ereignisse des 20. Jahrhunderts, insbesondere den Holocaust. Ein weiteres ästhetisches Merkmal aller Texte ist ihre intertextuelle Verfasstheit, die natürlich besonders deutlich in dem Ovid-Roman zum Ausdruck kommt. Doch auch die anderen Texte stehen eindeutig in spezifischen literarischen Traditions- bzw. Gattungszusammenhängen. Die sich durchziehenden Motive des Reisens und der Wanderung ermöglichen eine Einordnung der ransmayrschen Texte sowohl in den größeren Kontext der Reiseliteratur als auch in den begrenzteren Kontext spezieller Gattungen wie der ‚Quest‘, dem Picaro-Roman oder dem Abenteuerroman. Darüber hinaus wurde insbesondere *Morbus Kitahara* immer wieder im Zusammenhang mit der österreichischen Alpenliteratur verortet. Ransmayrs Romane und Erzählungen schreiben demnach bestimmte Traditionslinien fort, allerdings ohne dass man sie umstandslos mit nur einer dieser Linien identifizieren könnte. Dafür sind seine Romane zu geschickt konstruiert und entziehen sich,

⁴⁴³ Schmitz-Emans: *Die Letzte Welt* (1988) als metaliterarischer Roman In: Europäische Romane der Postmoderne. Hg. v. Anselm Maler/Angel San Miguel/Richard Schwaderer. Frankfurt/M., S. 119-148, hier S. 119.

wie hoffentlich deutlich geworden ist, durch ihre Auflösung starrer Dichotomien einer eindeutig festlegenden Zuordnung.

Hinsichtlich der geschichtsphilosophischen Implikationen sind es zunächst natürlich die Romane *Die letzte Welt* und *Morbus Kitahara*, die in den Fokus rücken. Durch die Evokation des historischen Ereignisses der Judenvernichtung weisen beide Romane eine geschichtliche Dimension auf. Zudem sind beide Texte durch eine zirkuläre zeitliche Struktur gekennzeichnet, die oberflächlich dazu verführen könnte, in Ransmayr einen geschichtsphilosophischen Pessimisten zu erkennen, für den der Verlauf der Geschichte ausschließlich von menschlicher Grausamkeit geprägt ist, die sich bloß in unterschiedlichem Gewand wiederholt. Doch hat die Analyse der Romane gezeigt, dass ein solches Verständnis zu kurz gedacht ist. Cottas Regression führt ihn in den Zustand einer heiteren Kindheit zurück und Lily, die Jägerin, kann aus dem historischen Kreislauf der Gewalt ausbrechen, während der Protagonist Bering am Ende des Romans stirbt. Dieser Befund macht aus Ransmayr noch keinen Optimisten, aber eine solche Sichtweise erkennt die Ambiguität der Texte an und lässt zumindest die Aussicht zu, dass Menschen zu Veränderungen fähig sein können.

Anders sieht es mit der ökologisch motivierten Zivilisations- und Fortschrittskritik aus, die Ransmayrs Texte kennzeichnen. Unabhängig davon, ob es um die touristische Erschließung des Nordpols in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis geht*, oder um die Ausbeutung der Bodenschätze in Tomi und Moor oder um die Klimakatastrophen, die in *Atlas eines ängstlichen Mannes* thematisiert werden, stets kritisieren Ransmayrs Erzählungen den rücksichtslosen, bloß instrumentellen Umgang des Menschen mit der Natur. Das äußert sich in den zahlreichen Untergangsszenarien, die in den Texten gestaltet werden, wobei, und an dieser Stelle kommt eine geschichtsphilosophische Überlegung zum Ausdruck, die Natur am längeren Hebel sitzt. Für Josef Mazzini bleibt der Nordpol ein ‚terra incognita‘, in *Die letzte Welt* und *Morbus Kitahara* beginnt die Natur, den Raum der Kultur zurückzuerobern. Zugleich verwundert es vor diesem Hintergrund nicht, dass die von den Menschen verursachten Verwüstungen der Erde in Ransmayrs Texten vor allem in Darstellungen von Wüsten ihren Widerhall finden. Damit schreibt sich Ransmayr in eine kultur- und literaturhistorisch überaus reiche Tradition von Wüstendarstellungen ein.⁴⁴⁴ Dabei weist der Topos der Wüste bei Ransmayr die von Uwe Lindemann herausgestellte Doppelsinnigkeit als ‚irreguläre phänomenale Struktur‘ und als ein „Komplex von typisierten Vorstellungen“

⁴⁴⁴ Zur Kulturgeschichte des Topos der Wüste sowie zur Tradition literarischer Repräsentationen vgl. die Arbeit von Lindemann, Uwe: *Die Wüste. Terra incognita – Erlebnis – Symbol*. Heidelberg 2000.

auf.⁴⁴⁵ Dabei gilt es allerdings zu beachten, dass Ransmayr diese typisierten Vorstellungen, zu denen Sand, Dünen oder etwa Hitze gehören, auf ganz andere Landschaften projiziert. In *Der Schrecken des Eises und der Finsternis* werden die gängigen Wüstenvorstellungen mit dem Eis des Nordpols in Verbindung gebracht.⁴⁴⁶ Zudem vollzieht sich der Anschluss an die Tradition der Wüstendarstellungen mit der kritischen Intention, dass Wüstengegenden eben auch verwüstete Gegenden sind, mithin Ergebnis der zerstörerischen Handlungen von Menschen. In Bezug auf die Wüste als Ort der Einsamkeit, an dem das Individuum auf sich selbst zurückgeworfen ist und den *horror vacui* dieser verlassenen Landschaft erfährt, kann auch Ransmayrs Darstellung des Gebirges in *Morbus Kitahara* als Projektion traditioneller Wüstenvorstellungen begriffen werden. Dabei erscheint dieses Gebirge eben als „Das Steinerne Meer“ und evoziert damit die gleichen Vorstellungen von Verlassensein und Einsamkeit wie die Wüste, etwa in *Die letzte Welt*.

Darüber hinaus sind sämtliche der hier besprochenen Texte Ransmayrs von der Reflexion literarischer Lese- und Schreibprozesse geprägt.⁴⁴⁷ Das leuchtet natürlich besonders bei den beiden ersten Romanen Ransmayrs – *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt* – ein, eine solche Reflexion von Schreibprozessen findet sich aber auch in *Morbus Kitahara*, wobei sie sich hier vor allem auf das Verhältnis von Erinnerung und Schrift bezieht. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an die Inschrift erinnert, die von den siegreichen Besitzern in die Felsen des „Steinernen Meeres“ gehauen wurde. Ihre Funktion besteht ja vor allem darin, dass die Bewohner Moors ihre Verbrechen nicht vergessen sollen, ja nicht vergessen dürfen. Trotzdem diese Inschrift in den Stein geschrieben wurde, um eine möglichst lange Dauer zu gewährleisten. Als dann aber gegen Ende des Romans Moor verlassen werden soll, um aus der Gegend ein neues Truppenübungsgebiet zu machen, und sämtliche Vorrichtungen abgebaut werden, verschwindet auch die Inschrift allmählich.⁴⁴⁸ Zudem muss festgehalten werden, dass die von den Besitzern beabsichtigte Wirkung dieser Inschrift – also Erinnerung an die Verbrechen der Kriegszeit und infolgedessen eine moralische Besserung der nachfolgenden Generationen – nicht erreicht worden ist, wofür der

⁴⁴⁵ Ebd., S. 13.

⁴⁴⁶ Wobei Ransmayr in seiner Darstellung der Eiswüste natürlich auch an literarische Vorgänger anschließt, vor allem an Edgar Allan Poes Erzählung über den Reisenden Arthur Gordon Pym.

⁴⁴⁷ Vgl. hierzu den bereits angeführten Aufsatz von Monika Schmitz-Emans über die *Die letzte Welt* sowie ihren Beitrag *Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*. In: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Stuttgart 2003, S. 200-225, in dem sie darauf hinweist, dass auch bereits *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* eine ähnliche Form von Metaliteratur darstellt (S. 203).

⁴⁴⁸ „Schon sah es so aus, als sollte am Fuß des Steinernen Meeres ein neues Gebirge aufgeworfen werden, ein Bollwerk, hinter dem die Förderbänder und Mahltrichter der Schottermühle, ja sogar die letzte Zeile der Großen Schrift allmählich verschwanden: WILLKOMMEN IN MOOR.“ (MK, S. 268)

dreifache Mörder Bering eindeutig entsteht. Damit stellt Ransmayrs Roman die Frage nach der Funktion von Schrift und Erinnerung hinsichtlich des Gedächtnisses eines Kollektivs und zeigt, dass Erinnerung vielmehr eine individuelle Fähigkeit ist, gerade auch wenn es um das Erinnern von Geschichte geht. Dasselbe Problem wird dann in *Atlas* eines ängstlichen Mannes wieder aufgegriffen und dahingehend geklärt, dass es ein einzelnes Autorsubjekt ist, das es möglich macht, Geschichte und die Räume, in denen sie sich vollzogen hat, zu erinnern.

Die Topographien des *Atlas*, indem sie evoziert werden, reflektieren ihre Beschaffenheit. Darüber hinaus konservieren sie ihre Andersartigkeit, da sie durch ihren historischen Zusammenhang geprägt sind; sie sind keine konventionellen Räume mehr (vielleicht sind sie es nie gewesen), sondern Orte, die die Kraft zur Identitätsbeeinflussung des Menschen besitzen. Im *Atlas* bewegt sich die Dichotomie Raum-Zeit zwischen Negativem und Positivem. Die erzählten Räume besitzen oft eine Geschichte der Zerstörung oder des Krieges. Die erzählte Gegenwart ist die Gegenwart des Erinnerns, die erzählt werden muss, um neue Perspektiven des (kritischen) Denkens zu ermöglichen. Der literarische Raum im *Atlas* ist ein literarisch dokumentierter Raum, er stellt ein Scharnier zwischen narrativ-fiktionaler und dokumentarisch-faktualer Welt dar, einen Raum, in dem eine literarische Geographie realisiert wird, da sämtliche Orte im *Atlas* über dieses Dasein verfügen: Sie sind gleichzeitig fiktionale und tatsächlich erlebte Orte.

Im *Atlas* rekonstruiert Ransmayr seine Vergangenheit, er dokumentiert die Stätten seiner Lebensreise und transformiert diese Erinnerungen an seine Vergangenheit, indem er sie literarisch-künstlerisch gestaltet. Diese Orte transformieren seine Erlebnisse in Literatur und archivieren somit künstlerisch Episoden seines Lebens. In *Atlas* gewinnt die Symbolik der Dinge ihre eigentliche Bedeutung erst, indem sie aus der Finsternis des Unbekannten in den Bereich des Bekannten geholt wird. Die Metaphorizität der Sprache schreibt den Dingen oft eine subversive, politisch aufgeladene Bedeutung ein. Indem die narrativen Räume in *Atlas* semantisiert und literarisch dargestellt werden, verlieren sie das bloße dokumentarische Dasein und konstruieren Orte, die zu Signifikanten historischer Ereignisse werden.

Um das eigene Leben zu reflektieren, wird die Erfahrung des Fremden im *Atlas* benutzt. Die Reaktion auf die Konfrontation mit dem Fremden führt zur Konfrontation mit sich selbst. Das Motiv des Fremden kann nicht nur mit Migration in Verbindung gesetzt werden, sondern kann verschiedene Existenzweisen annehmen: Einwanderer, Exoten, Sektenmitglieder, ideologische Mitglieder, Auswanderer, usw. Das Nicht-Wissen über das Fremde schafft

Distanz und Angst. Die Dynamik der Globalisierung lässt keine Zeit zur Vertiefung und Ausgrabung (Foucault), was zur Folge hat, dass die Kluft zwischen Eigenem und Fremdem immer größer wird.

Naturkatastrophen (wie etwa ein Tsunami), die in Atlas geschildert werden, stellen Natur und Mensch gegenüber. Durch die Darstellung des Ausmaßes der Naturkatastrophe wird auf die Begrenztheit menschlicher Eingriffsmöglichkeiten angespielt. Der Mensch wirkt hilflos gegenüber der unvorstellbaren Zerstörungskraft des Tsunami. Zudem thematisiert Ransmayr die Destruktivität des Menschen, indem er den Zusammenhang von Krieg, Zerstörung und Mord und deren prägende Kraft auf die entsprechenden Räume darstellt. Raum wird vom Menschen zum Töten und Morden anderer Menschen, zur Kriegsführung oder auch als offenes Gefängnis benutzt. Die natürliche Bestimmung wird dem Raum entzogen, so werden z. B. die Ackerfelder in Kambodscha zu Killing Fields, in denen die sogenannten Volksfeinde ermordet werden.

Der Abgrund wird von Ransmayr als eine Konstante des menschlichen Daseins dargestellt.

LITERATURVERZEICHNIS

a) Primärliteratur

Ransmayr, Christoph: Strahlender Untergang. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen. In: Willy Puchner: Strahlender Untergang. Text von Christoph Ransmayr. Mit 28 Reproduktionen nach Photographien von Willy Puchner. Wien 1982.

Ransmayr, Christoph: Die Schrecken des Eises und der Finsternis. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1988.

Ransmayr, Christoph: Morbus Kitahara. Roman. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

Ransmayr, Christoph: Atlas eines ängstlichen Mannes. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012.

Ransmayrs Reportage *Kaprun. Oder die Errichtung einer Mauer vor*. In: *Der Weg nach Surabaya*. Fischer Verlag, Frankfurt/M.

b) Sekundärliteratur

Anz, Thomas: Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt/M. 1997.

Aristoteles: Kategorien. Bd. I. Akademie Verlag, Leipzig 1968.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Beck-Verlag, München 1999.

Augé, Marc : Nicht-Orte. Verlag C.H.Beck, München 2010.

Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

Bachtin, Michail: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Bachtin, Michail: Chronotopos. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008.

Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2006.

Bartsch, Kurt: Dialog mit Antike und Mythos. Christoph Ransmayrs Ovid-Roman *Die letzte Welt*. In: *Modern Austrian Literature*, Volume 23, Nr. 3/4 (1990)

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Böhme, Hartmut: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. J.B. Metzler-Verlag, Stuttgart – Weimar 2005.

Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998.

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Meiner Verlag, Hamburg 2001.

Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. Hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006

Certeau, Michel de: Kunst des Handels. Merve Verlag, Berlin 1989.

Cieslak, Renate: Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2007.

Cook, Lynne: ‚Black Holes‘ in the Novels of Christoph Ransmayr. In: Austria in Literature. Hg. Donald G. Daviau. Riverside: Ariadne 2000.

Däumer, Matthias; Gerok-Reiter, Anette; Kreuder, Friedemann: Unorte: Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Transcript Verlag, Bielefeld 2010.

Descartes, René: Über die Prinzipien der materiellen Dinge. In: Raumtheorie. Hrgs. V. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Doetsch, Hermann: Einleitung, Teil III. In: Raumtheorien. Hrgs. V. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Dünne, Jörg: Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende?. In:

www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf

Eimermacher, K. (Hrg): Semiotica Sovietica Bd. 2. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystem. Aachen, 1986.

Einstein, Albert: Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Raumtheorie. Hrgs. V. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Epple, Thomas: *Phantasie contra Realität – eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*. In: Literatur für Leser, Heft 1., 1990.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1973.

Foucault: Von anderen Räumen. In: Raumtheorien. Hrsg. von Dünne u. Günzel. Hrgs. V. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Frank, M.C./Mahlke, K.: Nachwort. In: Bachtin, Michail M. Chronotopos. Frankfurt/M. 2008.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Fischer Verlag Frankfurt/M. 2002.

Fröhlich, Monica: Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg 2001.

Fröhling, Anja: Literarische Reisen ins Eis. Interkulturelle Kommunikation und Kulturkonflikt. Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg 2005.

Genette, Gérard: Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Glei, Reinhold F.: Ovid in den Zeiten der Postmoderne. Bemerkungen zu Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 26 (1994).

Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider. Akademischer Verlag, Stuttgart 1996.

Groot, Cegienas de: Es lebe Ovid – Ein Plädoyer für die Ars Longa. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988). In: Neophilologus. An international journal of modern and mediaeval language and literature. Vol. 75 (1991).

Hume, David: Traktat über die menschliche Natur. Xenomos Verlag, Berlin 2004.

Jablkowska, Joanna: *Das ästhetische Spiel mit der Utopie*. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 41., Hrg. v. Rolf Jucker. Rodopi Verlag, Amsterdam – Atlanta 1997.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Der transzendentalen Ästhetik erster Abschnitt. De Gruyter Verlag, Hamburg 1966.

Kant, Immanuel: Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum. In: Raumtheorien. Hrg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Kayser, W.: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 16 Aufl. Francke Verlag, Bern und München 1973.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik, Hg. Von Jens Ihwe, Bd. 3. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

Kunne, Andrea: Heimat und Holocaust. Aspekte österreichischer Identität aus postmoderner Sicht. Christoph Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara*. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Hrg. v. Henk Harbers, Band 49. Rodopi Verlag, Amsterdam 2000.

Liessmann, Konrad Paul: Der Anfang ist das Ende. *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997.

Lindemann, Uwe: Die Wüste. Erra incognita. Erlebnis. Symbol. Eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000.

Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. Fink Verlag, München 1972.

Lotman, Jurij: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Scriptor Verlag, Konstanz 1974.

Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raumes in Gogol's Prosa. In: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Forschungen Literaturwissenschaft 1. Scriptor Verlag, Kronberg/Ts. 1974.

Lucretius Carus: De rerum natura I. Übers. Von Alexander von Gleichen-Rußwurm, Jena 1909.

Mahler, Andreas: Semiosphäre und kognitive Metrik. Anthropologische Thesen. In: Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten: Raumpraktiken in medien-historischer Perspektive. Hrsg. von Jörg Dünne, Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Königshausen und Neumann, Würzburg 2004.

Max Jammer: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. WBG, Darmstadt 1960.

Mosebach, Holger: Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. Meidenbauer Verlag, München 2003.

Moser, Christian: Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation. In: Topographien der Literatur. Hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006.

Newton, Isaac: Die mathematischen Prinzipien der Physik. De Gruyter Verlag, Berlin – New York 1999.

Niekerk, Carl: Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs Morbus Kitahara. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997.

Nora, Pierre: Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire. In: Representaciones 26. University of California Press, California 1989.

Petersen, Jürgen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 1993.

Pethes, Nicolas: Naturgeschichte der Zerstörung. Evolution als Narrativ für die ‚Stunde Null‘ bei W.G. Sebald und Christoph Ransmayr (in: Finis. Paradoxien des Endens. Hg. von Peter Brandes/Burkhardt Lindner. Würzburg 2008.

Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1934.

Platon: Timaios, in: Platon: Werke. Hrg. von Günther Eigler, Bd. 7. WBG, Darmstadt 1995.

Piatti, Barbara: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, handlungsräume, Raumphantasien. Wallstein Verlag, Göttingen 2008.

Ransmayr, Christoph: *Das Thema hat mich bedroht*. In: Falter, Heft 38., 1995.

Reif, Wolfgang: Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume: Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Metzler Verlag, Stuttgart 1985.

Roger: Einleitung, Teil VI in: Raumtheorien. Hrsg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006

Schmitz-Emans, Monika: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. In: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3. Reclam Verlag, Stuttgart 2003.

Schmitz-Emans, Monika: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt (1988) als metaliterarischer Roman. In: Europäische Romane der Postmoderne. Bd. 12. Hrsg. v. Anselm Maler/Angel San Miguel/Robert Schwaderer. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Schmitzler, Ulrich: Das Kaff, das Irgendwo: Die Erfindung von Tomi durch Ovid und Christoph Ransmayr. In: Jacques Lajarrige (Hg.): Lectures croisées de Christoph Ransmayr. Le dernier des mondes. Paris 2003.

Seneca: Medea. Reclam Verlag, Stuttgart 1993

Simons, Oliver: Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. W. Fink Verlag, München 2007.

Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1966.

Spitz, Markus Oliver: Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 2004.

Spoor, André: Der kosmopolitische Dörfler. Christoph Ransmayrs wüste Welten. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. Frankfurt/M. 1997.

Spufford, Francis: Die weißen Flecken ausfüllen. In: Wittstock, Uwe (Hrg.): Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

Stahl, Thomas: Geschichte(n) erzählen. Das Verhältnis von Historizität und Narrativität bei Christoph Ransmayr im Kontext postmoderner Konstellationen (Dissertation 2007).

Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 1993.

Wielke, Insa (Hrsg.): Bericht am Feuer. Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014.

Wilhelmy, Thorsten: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 2004.

Wilke, Sabine: *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie* (Stuttgart 1992)

Wolf, Volker (Hg.): Zu den Ovid-Romanen *An Imaginary Life* von David Malouf und *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr. In: Lesen und Schreiben. Literatur – Kritik – Germanistik. Tübingen 1995.

c) Lexika

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther u. Imrgard Schweikle. Zweite, überarbeitete Auflage. Stuttgart 1990.

Kindlers Neues Literatur-Lexikon. Hrsg. v. Walter Jens. Studienausgabe. Bd. 13. Pa-Re. C.H. Beck Verlag, München, 1996.

d) Zeitungen und Online Editionen

Der Standard, Wien, 20./21.10.2012. Interview mit Mia Eidlhuber.

Deutschlandfunk, 14.09.2014 (Online Edition), Ransmayr, Christoph in Gespräch mit Günter Kaindlstorfer.
www.deutschlandfunk.de/reise-epos-in-70-fragmenten.700.de.html?dram:article_id=238047

Lebenslauf

Arsim Rexhepi, geboren am 20.05.1972, Prishtina, Kosova

1978-1986 Grundschule, Vushtrri, Kosova

1986-1990 Gymnasium, Vushtrri, Kosova

1990-1992 Studium der Architektur, Uni Prishtina, Kosovo

1992 Übersiedlung nach Deutschland

1993-1995 Sprachkurse Deutsch

1996-2001 Studium der Komparatistik, Germanistik und Kunstgeschichte, Ruhr-Uni Bochum

1998-2000 Tutor am Lehrstuhl für Komparatistik, Ruhr-Uni Bochum

2004-2005 Lehrbeauftragter, Lehrstuhl für Komparatistik, Ruhr-Uni Bochum

2006 Rückkehr nach Kosova

2007-2010 Abgeordneter, Staatsparlament des Kosova

2009-2010 Ausschussvorsitzender für Bildung, Staatsparlament, Kosova

2008-2014 Studium Governance, Fern-Uni Hagen

2010 Übersiedlung nach Deutschland

2010-2012 Sylvenstein Media GmbH, Management, Dortmund

2012-2014 Disertationsarbeit

2014 Promotion