
Doris McGonagill, Utah

“Keinem bleibt seine Gestalt”: Identität und Alterität in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*

ÜBERKREUZUNGEN INTERSECTIONS

Verhandlungen kultureller, ethnischer, religiöser
und geschlechtlicher Identitäten in österreichischer
Literatur und Kultur

Negotiations of cultural, ethnic, religious,
and gender identities in modern Austrian
Literature and Culture

Eine der bedeutendsten Rezensionen, die Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* im englischsprachigen Bereich erfahren hat, erschien in *The Times Literary Supplement* vor – fast auf den Tag genau – zwanzig Jahren. Damals beschrieb Michael Hoffman den Roman als “[the] first successful attempt to grow the bacteria of ‚magical realism‘ on a European slide”.¹ Der Roman sei “so schamlos gut geschrieben, als dürfe man das wieder”² hatten bereits zwei Jahre zuvor die deutschsprachigen Rezensenten gehuldigt, und immer wieder die, den lateinamerikanischen Erzählern verpflichtete, aber auch in der europäischen Romantik verwurzelte, Integration des Mythisch-Wunderbaren in das Alltägliche gepriesen. Beides, das Magische und das Realistische des Textes, wie auch die spezifische Art ihrer Überkreuzung, wirkt noch heute bemerkenswert frisch, eminent lesbar und vielfältig deutbar. Unter dem Blickwinkel der Konstruktion des Anderen, der Frage nach Identität und Differenz im Text öffnet sich ein Panorama neuer thematischer, politischer und ästhetischer Perspektiven und Kontextualisierungsmöglichkeiten.³

¹ “Among the Rubble”, in: *Times Literary Supplement* 15. 6. 1990.

² Katharina Kaeve, in: *TAZ*, 30. 9. 1988.

³ Thematisch und strukturell ist der Roman mit Ransmayrs literarischem Erstling *Strahlender Untergang*, der das Thema des Verschwindens *projektiv* in einer Wüstenregion inszeniert, genauso verwandt wie mit dem Roman *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in dem Mazzini eine *retrospektive* Forschungsreise in eine andere Art von Wüste, die arktische, unternimmt “nur um sich *vorzustellen*, was war, was gewesen sein könnte”. [Hervorhebung im Original] Auch *Die letzte Welt* rückt eine Figur ins Blickfeld, die sich auf eine Expedition in eine *terra incognita* begibt. Vgl. Eske Bockelmann, “Christoph Ransmayr” In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 7. München: edition text + kritik, 1990, S. 3.

Als Cotta, die Hauptfigur in Ransmayrs Roman, aufbricht um am “Ende der Welt”⁴, der unwegsamen Fremde der Schwarzmeerküste, dem Schicksal seines Freundes Ovid (im Roman ausschließlich mit seinem Cognomen, Naso, bezeichnet) und dessen als verloren vorgestelltem Hauptwerk, den *Metamorphosen*, nachzuforschen, beginnt eine Reise ins Ungewisse, in deren Zuge die traditionelle Grenzziehung zwischen ‘Heimat’ und ‘Exil’, ‘Vergangenheit’ und ‘Gegenwart’, ‘Eigenem’ und ‘Fremden’, sowie ‘Wirklichkeit’ und ‘Vorstellung’ radikal hinterfragt wird. Was mit allegorischem Tiefgang als Reise durch einen tobenden Sturm beginnt, markiert gleichermaßen einen Abschied wie einen Neubeginn: Der Bruch mit der (kollektiven und persönlichen) Vergangenheit initiiert einen Prozess radikaler Verunsicherung, wobei die äußere Reise zum Reflex innerer Suche wird. Der Verlust des Vertrauten führt zur kritischen Beleuchtung traditioneller Konzepte von Normalität, Identität, Subjektivität, Sexualität, Rationalität und künstlerischer Kreativität. Er führt jedoch auch zur Entdeckung des Anderen – nicht zuletzt eines anderen Selbst.

Mein Beitrag widmet sich der Frage, wie im Rückgriff auf den abendländischen Mythenfundus ‘das Europäische’ mit ‘dem Fremden’ kontrastiert wird; wie kulturelle Andersartigkeit im Text konstruiert wird; und inwiefern Verlust und Verfremdung als Ermöglichungsgrund der Entdeckung des ‘Anderen’ fungieren – auf individualpsychologischer wie auch kultureller, ästhetischer, religiöser, gesellschaftlicher sowie macht- und kolonialpolitischer Ebene.

⁴ *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 73. Künftig werden Seitenangaben des Romans in Klammern direkt im Text zitiert.

“Das Andere” in Ransmayrs Entwurf lässt sich hinsichtlich seiner geographischen, temporalen, politischen, kulturellen, ontologischen, epistemologischen und poetologischen Eigenschaften bestimmen. Es kann aber *auch* in Hinblick auf die unterschiedliche Konstruktion männlicher und weiblicher Ausdrucksformen und Kreativität untersucht werden. Dabei verläuft die Grenzziehung, wie ich zeigen möchte, entlang der Demarkationslinie der Schriftlichkeit, zwischen *geschriebener* Sprache (assoziiert mit Rom und den zentralen männlichen Protagonisten Naso und Cotta – selbst noch dem griechischen Knecht Pythagoras, der zwar schon dem fantastischen “Anderen” zugehört, jedoch nach Herkunft und Hintergrund den beiden anderen ähnelt⁵) und *alternativen Formen des Erzählens und der Kommunikation* (der *schriftlosen* Mitteilung in der Zeichen- und Webekunst Arachnes; den Nach-Erzählungen Echos, die der mündlichen Überlieferung, dem Konzept der ‘*oral literature*’ verpflichtet scheinen; auch die stumme Gestik Philomelas ist in diesem Zusammenhang zu nennen; oder die von Procne praktizierte “Kunst des Tröstens”, ein Sprechen, bei dem Worte zu Musik, zu reinem Klang werden.)

Zunächst möchte ich jedoch die Komplementärbereiche *Heimat* und *Fremde*, *Metropole* und *Peripherie*, *Zivilisation* und *Naturraum*, das *Vertraute* und das *Andere* innerhalb der raum-zeitlichen Anlage des Romans verorten, und versuchen die Frage zu beantworten, wie diese dichotomischen Bereiche im Text dialektisch aufeinander bezogen sind. Die Betrachtung der Raumstruktur wird zu der dem Roman eingeschriebenen (und in Thomas Anz’ Aufsatz “Spiel mit der

⁵ Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang Pythagoras’ Bildung und sein Status als aus dem kulturellen Zentrum Exilierter.

Überlieferung” helllichtig besprochenen) Ebene der “Macht-, Vernunft- und Zivilisationskritik” hinführen. Die Analyse der Zeitstruktur wird die Bedeutungsschichten “Fortschrittsskepsis und Apokalyptik” freilegen (auch das Anz’sche Begriffskategorien⁶) und den Weg zum Verständnis von Ransmayrs charakteristischer ‘Poetik der Präsenz’ ebenen, in deren Rahmen bildlichen Darstellungen und ekphrastischen Momenten eine zentrale Stellung zukommt.

Diese Momente sind interessant nicht nur vor dem Hintergrund einer Korrespondenz narrativer Beschreibungsstrategien (eben jenes *tableau*-artigen oder ekphrastischen Erzählens) mit spezifischen Themenkomplexen (etwa der Versteinerung), sondern auch hinsichtlich ihrer Wertigkeit für den Entwurf eines ‘Anderen’, sei es lokal, temporal, politisch, anthropologisch, epistemologisch, genderspezifisch oder eben ästhetisch-poetologisch definiert. Beide Ansatzweisen werden den Blick auf die Überkreuzung und Durchdringung von Wirklichkeit und Phantasie und deren Repräsentation in Sprache fokussieren. Ich werde demonstrieren wie in Ransmayrs Poetologie Gegensatzpaare entworfen und wieder aufgehoben, wie Oppositionen gesetzt und systematisch unterlaufen werden, wie also der Grundsatz “Keinem bleibt seine Gestalt” (15; 111)⁷, das Prinzip der Destabilisierung durch Verwandlung, alle Bereiche der fiktionalen Welt prägt.

⁶ “Das Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*”. In: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Hg. v. Uwe Wittstock. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 120-132. Hier insb. S. 126-130.

⁷ Das Ransmayr’sche Zitat ist natürlich im Ursprung pythagoräisch und die wörtliche deutsche Übersetzung der Anfangsverse des letzten, 15. Buches von Ovids *Metamorphosen*. Siehe auch Helmut Bernsmeier, “Keinem bleibt seine Gestalt – Ransmayrs ‘Letzte Welt’”, in: *Euphorion* 85 (1991), S. 166-181.

Die semiotischen, zivilisationskritischen, apokalyptischen und mythologisch-eschatologischen Implikationen dieser Beobachtungen, verbunden mit Ransmayrs Plädoyer für ein *ex*-zentrisches Erzählen, verdichten sich zu einer Deutung, nach welcher die teleologische Struktur dieser *Letzten Welt* letztlich auf eine Apotheose erzählerischer Kreativität zuläuft, auf die wirklichkeitsschaffende Kraft der Imagination und Evokationskraft des Bildlichen: “Die Literatur vereinnahmt das Leben.”⁸

In Ransmayrs performativem Ansatz wird ‘das Andere’ wesenhaft in der poetischen Vergegenwärtigung, mithin im Künstlerisch-Phantastischen angesiedelt. Die den Text bestimmende zentrale Dialektik von Verschriftlichung (bzw. Niederschrift) und lebendiger Vergegenwärtigung, von Petrifikation und Animation, kristallisiert sich an einem Verwandlungsmythos, der im 10. Buch von Ovids *Metamorphosen* begegnet und der in Ransmayrs Roman zwar nie benannt wird, aber dennoch omnipräsent ist: dem Mythos des Pygmalion, dessen Werk lebendig wird.⁹

Letztlich wird also mein Argument über Alterität im Text auf die *poetische* Struktur des Texts ausgerichtet sein (im griechischen Sinne von *poiein* = machen, tun, herstellen). Allerdings ist diese Alterität, wie ich zeigen möchte, zunächst

⁸ Ulrich Schmitzer, “Tomi, das Kaff, Echo, die Hure – Ovid und Christoph Ransmayrs *Die Letzte Welt*: eine doppelte Wirkungsgeschichte. In: *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Hg. v. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler. Berlin: de Gruyter, 2002. S. 276-297. Hier S. 294.

⁹ Bei Ovid erbarmt sich die Göttin der Liebe des sehnsüchtigen Künstlers, in der Ransmayrschen Anverwandlung des Mythos ist es der reine Leidensdruck der Isolation und Einsamkeit, der dies bewerkstelligt.

narrativ gebunden an ein kulturell, kolonial, künstlerisch, naturhaft und eben genderspezifisch definiertes Außen. Bei Ransmayr – wie auch schon bei Ovid – wird durchweg der Charakter der Dichtung *als Gemachtes* in den Blickpunkt gerückt. Wie Barbara Vollstett nachzeichnet ist insbesondere die Beziehung zwischen *ars* und *natura* bereits ein Lieblingsmotiv Ovids.¹⁰ Ransmayrs postmodern-performativer Ansatz spielt jedoch diese Beziehung in zahlreichen neuen Varianten durch und treibt seine poetische Kontemplation bis an den Rande einer postmodernen *mis-en-abyme*.

Mythen, das wesenhaft Andere und zugleich uralte Vertraute, sind der zentrale Gegenstand des Romans und werden im Spektrum seiner Charaktere und Ereignisse vielfältig umgesetzt: Mythen werden weitererzählt, um-erzählt, und in neue Handlungszusammenhänge integriert. Sie existieren in vielfältigen Versionen, und Ransmayrs “Arbeit am Mythos”, um den berühmten Titel Hans Blumenbergs zu zitieren, besteht in der performativen Inszenierung dieser Versionen. Bezeichnenderweise sind diese jedoch in sich nicht stabil. Ganz offensichtlich erzählen die Mythen von Metamorphosen – “und unterliegen selbst zugleich ständigen Verwandlungen.”¹¹ Sie repräsentieren ein Welterklärungsmodell und einen Modus kollektiver Erinnerung, der dem banal-alltäglicher und rational-erschließbarer Wirklichkeit zunächst diametral entgegengesetzt ist, dann jedoch – in einer charakteristisch postmodernen Überkreuzung – diese anders verstandene Wirklichkeit völlig erobert, durchdringt, und im dreifachen Hegelschen Sinne ‘aufhebt’, also gleichermaßen deren Antithese und Synthese ist.

¹⁰ Ovids “*Metamorphoses*”, “*Tristia*” und “*Epistulae ex Ponto*” in Christoph Ransmayrs Roman “*Die letzte Welt*”. Paderborn: Schönigh, 1998, S. 116.

¹¹ Vgl. Anz, S. 121.

Ein klassischer Dekonstruktionsvorgang. Zuletzt verschwindet gar der fiktionale Schöpfer der Mythen in seiner eigenen Kreation, hebt sich selbst auf: die moderne westliche Vorstellung vom schöpferischen Autorsubjekt und dessen einmaligem, abgeschlossenem Werk wird zwar noch zitiert, aber im Verlauf des Romans komplett destruiert. Anz schreibt: “Eine originale, authentische Fassung der Metamorphosen existiert weder in der Realität noch in der Fiktion diese Romans.”¹² Ganzheit macht Platz für Fragmentierung, und in der Fragmentierung werden die Verwandlungsmymen gleichsam in den Bereich des Kollektiv-Naturhaften zurückgeführt.

Für das Individuum, mit diesem Eindruck verbleibt der Leser, der Cottas Weg verfolgt (der Nasos Weg verfolgt, die sich beide im Labyrinthischen verlieren), ist das Eintauchen in die Phantastik, das Verlassen des Umhegt-Zivilisatorischen durchaus bedrohlich: impliziert doch die Entdeckung des sich menschlichem Verstehen und menschlicher Verfügungsgewalt entziehenden naturhaften Anderen (des Neuen und zugleich Uralt-Mythischen) die Preisgabe auch der Grenzziehung zwischen Normalität und Wahnsinn – und womöglich das völlige Verschwinden, die Aufgabe des Selbst.¹³ Die künstlerische Vervollkommnung koinzidiert und ist chiasmatisch verschränkt mit der Annihilation des Ich und jeglichen lebensweltlichen Identitätsentwurfs. Auch in diesem Punkt ist Ransmayrs spezielle ‘Marke’ des Magischen Realismus gegen die westlich-aufklärerische Tradition gerichtet.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Fröhlich, Monica: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Würzburg: Ergon, 2001.

Bezeichnend dafür ist der abgelegene Ruinenort *Trachila*– Nasos (und später Cottas) letzter Zufluchtsort und eine Art melancholisch noch gesteigerten Tomis: ein Ort symbolischer Abwesenheit und allegorisch verdichteten Verfalls.

Insbesondere im Kontext der Dichotomie von *Rom* und *Tomi* richtet sich die Aufwertung des Mythischen “gegen den mythenkritischen Wahrheitsanspruch aufklärerischer Rationalität.”¹⁴ Das ist eine faszinierende Facette des Panoramas von *Eigenem* und *Fremden*, welches Ransmayr entfaltet. Aber vor allem scheint Ransmayr im Einvernehmen mit Derrida vorzuführen, dass es keine Einheit oder absolute Quelle des Mythos gibt.¹⁵ Aber vor allem aber wird der Mythos zum Modellfall eines offenen Textes, dessen individueller Autor und konkreter Ursprung sich nicht identifiziert lassen.¹⁶ Das Individuelle öffnet sich dem Kollektiven.

Die räumliche Struktur des Textes: Rom und Tomi – das koloniale Andere

Die räumliche Struktur des Romans ergibt sich zunächst aus der Opposition von politischer Macht des Zentrums und anarchischem Freiraum der Peripherie. Angelagert an diese Dichotomie sind weitere Oppositionen wie die Unterdrückung von Natur und Phantasie in Rom und die Überwältigung durch die Natur und freie Entfaltung des Phantastischen in der Wildnis, wie auch die Gegensätze von Stabilität und Verwandlung oder von Statik und Dynamik, die im Text mit ‘Stein’ einerseits

¹⁴ Siehe Anz, S. 121.

¹⁵ Jacques Derrida, “Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in ders. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 422-442. Siehe insb. S. 431ff.

¹⁶ Vgl. auch Anz, S. 121.

und ‘korrodierendem Rost’ andererseits assoziiert sind. Tomi, der Ort von Ovids Verbannung, scheint zunächst als paradigmatisches Provinzstädtchen im Randbereich des Zivilisatorischen entworfen, eine Schnittstelle zwischen den kolonialen Lebensformen des Westens (Rom als Repräsentant des Europäischen) und der Fremdheit des Ostens. Die Nähe zu Asien bezeugt eine nicht nur geographisch und kulturell interessante Paradigmenwahl, sondern verweist zugleich auch auf die Tradition poetischer Verortung des Phantastischen im Osten.¹⁷

Als Raumangabe gelesen verweist der Titel auf den im Roman entfalteten Gegensatz zwischen Metropole und Peripherie: Aus der Sicht Roms, der Metropole, erscheint die Peripherie der Schwarzmeerküste als Ende der Welt. Gleich zu Beginn seiner *Triestien*, der Klagebriefe aus dem Exil, schreibt Ovid: “*Nobis habiabitur orbis ultimus*” – “Am Ende der Welt werde ich wohnen.”¹⁸ Auch in der Perspektive Cottas, der in Ransmayrs Roman dem verbannten Dichter nachreist, erscheint zunächst jeder Aspekt des Lebens in der ärmlichen Fremde als Kontrast zu Rom: “*Tomi, das Kaff. Tomi, das Irgendwo, Tomi, die eiserne Stadt*” – so wird der zentrale Schauplatz auf Seite 9 eingeführt, und zahlreiche ähnlich lautende Formulierungen schließen sich an: “*das Ende der Welt*” (73), “*ein[...] Hafen[...] am Ende der Welt, an eine[m] Ort der Verbannung*” (171), “*kaum mehr als ein Durchgangslager, in das man durch unglückliche Verkettungen und Fügungen des Schicksals geriet, um dann hier wie in einer Strafkolonie zwischen Ruinen zu leben, bis man von der Zeit oder einem Zufall aus dieser Wildnis befreit wurde oder einfach verschwand...*” (256).

¹⁷ Man denke nur an E. T. A. Hoffmanns “Dschinnistan”, das mythische Herkunftland der Poesie in *Klein Zaches genannt Zinnober*.

¹⁸ Vgl. Thomas Epple, *Christoph Ransmayr, Die letzte Welt: Interpretation*. München: Oldenbourg, 1992, S. 41; Vollstedt, div.

Der Ewigen Stadt Rom, deren Anspruch auf Herrschaft und Permanenz im Marmor ihrer Paläste, Tempel und Stadien, gleichsam zu Stein geworden ist, steht mit Tomi das Provisorische, Primitivität, Ohnmacht, Verfall und Chaos gegenüber. Macht, Ordnung und hierarchische Struktur des Zentrums auf der einen Seite, “Unlesbarkeit” der Welt an einem Rand-, Durchgangs- und Übergangsbereich auf der anderen Seite. Der nagende Rost, der die eiserne Stadt überzieht und – wie es heißt – “*an allem fraß*” (10), sowie auch die Ruinen sind emblematisch für die quasi-barocke Vergänglichkeitssensibilität und *Vanitas*-Bildlichkeit, mit der Tomi gezeichnet ist. Die Opposition von “Rom/Metropole/Permanenz” versus “Tomi/Peripherie/Verfall” wird als Strukturmerkmal konsequent durchgehalten.¹⁹ Immer wieder wird die Assoziation von Stein und Macht via Roms Architektur, seine “*Gänge[...] und Saalfluchten*” der Staatskanzleien und Residenzen, (129) beispielhaft zitiert, wenn es darum geht, die Logozentrik dieser marmornen Stadt zu artikulieren. Auch richten sich Protest-Aktionen der Unzufriedenen insbesondere gegen architektonische Manifestationen der Macht, wenn beispielsweise der “*Marmor des Justizpalastes besudelt*” (126f.) wird. Staatsflüchtlinge, die dem “*Marmor ihrer Herkunft*”, “*der Apparatur der Macht*” und der “*Symmetrie eines geordneten Lebens*” zu entkommen trachten, suchen “*irgendwo an den verwildernden Grenzen des Imperiums nach ihrer Selbstbestimmung...*” (124f.)

Tomi und die verlassene “*Küste ... jener Barbaren*” (287) stehen repräsentativ

¹⁹ Vgl. Esther Felicitas Gehlhoff, *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort: Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans ‘Die letzte Welt’ von Christoph Ransmayr*. Paderborn: Schöningh, 1999, S. 51. Ganz ähnlich zuvor bereits Thomas Epple, “Phantasie contra Realität – eine Untersuchung zur zentralen Thematik von Christoph Ransmayrs ‘Die letzte Welt’”. *Literatur für Leser* 1 (1990), 29-43. Hier: S. 36.

für ein alternatives Modell von Subjektivität und Selbst- wie Fremdheitserfahrung: die Peripherie als eine herrschaftsferne Zone permanenter Verwandlung, in deren Ruinenlandschaft nicht ein Stein auf dem anderen bleibt. Als *locus* einer ‘Trümmerliteratur’ der anderen Art ist Tomis eigentliche Kultur der Differenz im Literarisch-Imaginativen und – wie gesagt – Mythischen verwurzelt. Beim Entwurf dieses Anderen wird auf die Steinmetaphorik Roms jedoch immer wieder Bezug genommen:

“... in Tomi [schien] noch wild und lebendig, was in der Residenz und in anderen Großstädten des Imperiums schon Vergangenheit war, zu Denkmälern und Museumsstücken erstarrt, versteinert zu Reliefs, Reiterstandbildern und Tempelfriesen....” (94)

Die Dialektik von Macht und Kunst, Politik und Phantasie, Vernunft und Mythos lässt sich mit der geographischen Grundstruktur des Textes und der ihr eingeschriebenen Opposition von Stabilität und Instabilität, Permanenz und Provisorium in Verbindung bringen. Die geographische und politische Dimension (mit der charakteristischen Verbindung von Macht, Statik, und hierarchisch-patriarchalischer Struktur) verbindet sich mit der ästhetischen.

Die Gegenüberstellung der “Wirklichkeit Roms” (239) und dem Reich der Phantasie wird implizit bereits in der Szene des ersten Gesprächs zwischen Cotta und Pythagoras vermittelt. “Der Römer versucht, dem ‘wüsten Gerede aus dem Dunkel’ (LW17) mit dem Vernunftmuster seiner vertrauten Welt zu begegnen: ‘Rom gegen die Unmöglichkeit eines Maulbeerbaumes im Schnee.’ (LW18)”²⁰ Die zahlreichen Rückblicke vor allem im ersten Teil des Romans inszenieren nachdrücklich und mit

²⁰ Vgl. Gehlhoff, S. 51.

großer Liebe zum Detail die Dialektik von starrem Herrschaftsregime und sich auflehnendem Geist, zwischen inhumanem Machtapparat (an dessen Spitze Augustus steht) und Poesie und Mythos (personifiziert in Naso). Dabei werden Augustus und Naso dergestalt positioniert, dass “der Imperator (als Mythenvertreiber) Phantasie und Mythos aus seinem Reich der Vernunft verbannt, und der Dichter (als Mythenerzähler) seine Geschichten außerhalb des Machtbereiches gestalten und vollenden muss. Dies folgt dem Schema der uneingelösten Aufklärung gegen den nicht zu vertreibenden Mythos.”²¹ *“Hatte der Imperator jemals eine Elegie des Naso gelesen? ein Gedicht? eines seiner Bücher? [...] Nein, im Herz des Palastes hatte niemand Elegien gelesen. Bücher waren diesem Herzen so fern wie die Welt.”* (70f.). In der *“Kunstfeindlichkeit der Zensur”* (137) reflektiert der Apparat die Einstellung des Staatsoberhauptes. Das *“Reich der Notwendigkeit und der Vernunft”* (287), Exempel rationaler Organisation, Stabilität und Naturbeherrschung, ist *“zum Staat verblaßt[...]”* (93). Der Mythos und mythisches Denken haben in dem modernen Staatsgebilde keinen Platz: Diese Mythen sind *“unter der Herrschaft von Augustus Imperator in Pflichtbewußtsein, in Gehorsam und Verfassungstreue verwandelt und zur Vernunft gebracht worden [...].”* (93)

Über die Kontrolle der Mythen und des literarisch Imaginativen versucht Rom letztendlich sogar die kollektive Erinnerung zu manipulieren. Während in Tomi die Mythen lebendig werden und das Archaisch-Affektive und Phantastisch-Antirationale in ungezügelterm Fastnachtzug oder ausschweifend-inbrünstiger Bittprozession konkret werden, wird in der Hauptstadt sogar die *Erinnerung* an eine archaische Vorzeit des kollektiven Unbewussten und der Phantasie, aus denen

²¹ Ebd.

Mythen entstammen, rigoros beschnitten.²² Mythen werden unterdrückt in dem Versuch, alle “*unbändige Leidenschaften*”, “*Bilder von Göttern und Helden*” sowie “*deren Taten und Wunder*” (93) auszumerzen.

Rom, Zentrum der Macht, ist auch der Ort des organisierten, institutionell verordneten Vergessens. Die Versetzung an den fremden Ort lässt Tomi hingegen zu einem Ort der Erinnerung werden. Rom organisiert systematische Säuberungen um das kollektive Vergessen zu befördern. So wird nicht nur der lästige Dichter aus dem Blickfeld verbannt, sondern fällt auch seine kreative Schöpfung der *damnatio memoriae* zum Opfer: Die staatlichen Behörden sorgen dafür, dass “die Bibliotheken ihre Bestände [säuberten], die Akademien ihre Lehrmeinungen und die Buchhändler ihre Schaufenster...” (126) Die Herrschenden versuchen, das anarchische Potential der Erinnerung unter anderem durch das institutionalisierte, staatlich initiierte Erinnern in Stein und Münzen (95) zu entschärfen oder neutralisieren, und umgehen mit dieser Form der Memorialisierung gerade eine wirkliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit – der Gegenwartsbezug auf Österreich und zeitgenössische Memorialisierungsformen bzw. -vermeidungsstrategien liegt auf der Hand.

Das Bild des Dichters Naso “*versteinerte*” zu einem “*Mahnmal*” und “*revolutionäre[n] Andachtsbild*” (129f.). Die Gedenktafel, die am Haus des Verbannten angebracht wird, und das ihm gestiftete Denkmal komplettieren die Mortifizierung des Lebendigen, seine Erledigung in Stein.²³ Hingegen setzt die

²² Vgl. Epple, S. 13f.

²³ Das ist übrigens eine Figur, die häufiger begegnet: ein ähnliches Verständnis von Erinnerungstafel, Büste oder Gedenkstein verwendet beispielsweise auch Michael

Versetzung an den fremden Ort, Tomi und dessen Steigerung Trachila, Erinnerung frei, und zwar vor allem bildhafte Erinnerung, die sich bisweilen wie die Proust’schen *memoirs involontaire* unvermutet und unwillkürlich einstellt: *“In diesem Gebirge verhallte die Welt, und Cotta erinnerte sich an sie.”* (42) Erinnerungen überfallen den Protagonisten, fallen ihn in der Wildnis gleichsam an (siehe auch S. 85). *“Wie Luftblasen aus der Wassertiefe nach oben torkeln und steigen, so stiegen aus seinem Inneren Bilder auf, aus der Vergessenheit, und wurden endlich oben, wieder zu nichts; Bilder, die im Torkeln und Aufsteigen eine Schärfe annahmen, als habe es erst der Kälte dieses Gebirges, der Ruinen von Trachila und der Gegenwart eines verrückten Alten bedurft, um sich an sie zu erinnern.”* (42)

Bezeichnend ist das Wortlos-Bildhafte dieser Erinnerungen. Der Weg in die Fremde ist auch ein Weg in die Stille: *“Was Cotta dem Knecht noch vor Stunden erzählt und redend beschworen hatte, wurde nun auch ohne ein Wort und lautlos Geschichte. Und doch war es, als hörte Pythagoras auch dem Unhörbaren immer noch zu, als werde jede dieser stummen Erinnerungen von einem Sog erfaßt.”* (42f.) In der Um-Schreibung des Topos der *steinernen* Stadt Roms zur *versteinernen* Stadt (also einem Ort der Wandlung!) wird die Opposition von Permanenz versus Verwandlung subtil unterminiert. Denkmal und Gedenktafel sind nicht die einzigen Beispiele: Augustus selbst scheint zum melancholischen Herrscher Benjaminischer Beschreibung versteinert (128), nach seinem Tod scheint die Metropole im Schweigegebot wie versteinert (134). Die marmorne Starre Roms lässt sogar Gefühle

Derhoevens Film *“Das schreckliche Mädchen”* (1990) oder Marie Luise Kalteneggers *Aus dem Familienalbum der Revolution. Wer hat Angst vor Béla Kun?*

versteinern – selbst noch der Versuch brieflicher Kommunikation versteinert in Formelhaftigkeit, Lüge, und letztendlicher Sprachlosigkeit (133, 198).

Im Verlauf des Romans beginnen die ortsspezifischen Charakteristiken sich allmählich zu überkreuzen. In Anspielung auf die pythagoräische Philosophie der Seelenwanderung und Impermanenz aller Formen wird schließlich selbst die Dauerhaftigkeit Roms in Zweifel gezogen. Dies zeigt sich, wenn Nasos Sklave Pythagoras etwa sagt *“er habe Städte wie Troia und Karthago aus dem Stein aufwachsen und in den Staub zur zurücksinken sehen”* (252) oder wenn Cotta in Nasos Schicksal die Mutabilität alles Existierenden, inklusive der Steine vorgeführt sieht: *“Wenn ein Mensch aus einer solchen Verehrung und Unnahbarkeit in die Verachtung stürzen konnte, [...] mußten dann nicht auch in den prunkvollsten Palästen der Residenz schon die Umrisse der Schutthaufen erkennbar werden, zu denen sie im Flug der Zeit wieder zerfallen würden?”* [...] (110f.) Und kurz darauf heißt es: *“Als Naso tatsächlich fiel, nahm Cotta das Wasserzeichen der Vergänglichkeit selbst an den Steinen wahr.* (111)

Das Argument, das Ransmayrs räumlicher Konstruktion zu Grunde liegt (der Opposition von Statik und Dynamik, der Assoziation mit Stein bzw. dem flüssigen Material der Erinnerung, dem Gegeneinander von Macht und Mythos – und weiterhin auch Ransmayrs Verfahren der Subvertierung und Dekonstruktion des zuvor behaupteten Gegensatzes), ist meines Erachtens Nietzscheanisch. Die insistierende Architekturmetaphorik erinnert insbesondere an Nietzsches Abhandlung *“Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”*. In diesem Text, der in den

Jahren 1872-1873, also nahezu zeitgleich mit der “*Geburt der Tragödie*”, entstanden ist, wird die Dichotomie zwischen Verstand und Natur, Rationalität und Kreativität, zwischen abstrakter, hierarchisch-starrer-Begrifflichkeit auf der einen Seite und konkreter, zur lebendigen Tatsächlichkeit befreienden Kunst, zu Traum und Mythos auf der anderen Seite inszeniert. Bereits die “*Geburt der Tragödie*” hatte ja mit ihrer phantastischen “*Artisten-Metaphysik*” (so im “*Versuch einer Selbstkritik*”) “die Kunst – und nicht die Moral – als die eigentlich *metaphysische* Tätigkeit des Menschen” verstanden und “das Dasein der Welt” “nur als ästhetisches Phänomen” gerechtfertigt” wissen wollen.²⁴ Dabei kam dem anarchischen Potential des “*Mythus*”, wie Nietzsche sagt, eine entscheidende Rolle zu. In “*Ueber Wahrheit und Lüge*” wird dieses Argument antithetisch zugespitzt und in bildhafter, metaphernreicher Sprache performativ inszeniert. Der Text bezieht seine Bildlichkeit vornehmlich aus drei Vergleichsfeldern, die meines Erachtens alle mit Ransmayrs Konstruktion in Bezug stehen:

1. Der Opposition von Gefängnis (Begrenzung, Einschränkung, Verfolgung) versus Freiheit (Kreativität, Intuition, Lebendigkeit);
2. Organischen Erklärungsfiguren, die der belebten Natur, der Tier- und Pflanzenwelt (Blätter, Biene, Spinnen etc.) entstammen. Selbst logische Relationen werden bei Nietzsche in naturhaft-bildliche Beziehungen abgebildet.²⁵

²⁴ *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. Bd. 1. *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Berlin/New York: de Gruyter, 1999, S. 17 [Hervorhebung im Original].

²⁵ Ich denke an Nietzsches Charakterisierung des Übergangs vom ursprünglichen Nervenstimulus, zum Bild, zur Laut-, Wort- und Begriffsbildung. Im Kontext dieses Prozesses zweimaliger Verschiebung und Übersetzung, an dessen Ausgang nur “*das Residuum einer Metapher übrig bleibt*”, wird die ursprüngliche “*Uebertragung eines*

3. Den Architekturmetaphern, in deren Zentrum das “grosse[...] Columbarium der Begriffe”²⁶ steht. Hierarchisch geordnet, kühl, streng, statisch, vernünftig und jeder Lebendigkeit entfärbt – wie Ransmayrs Rom – charakterisiert Nietzsches Sprach-, Vernunft- und Philosophiekritik die Begriffssprache. In seiner Beschreibung der “Herrschaft der Abstractionen”, welcher sogenannte “vernünftige[...] Wesen” ihr Handeln unterstellen, zeichnet Nietzsche den Prozess nach, mittels dessen die vernünftigen Wesen “erst zu entfärbteren, kühleren Begriffen” finden und dann, in zunehmender Entfernung von der unmittelbaren Anschauung, ein immer komplexes Gebäude von Schemata errichten. Das Baugenie des Menschen versteigt sich in dieser Vernunftwelt dazu “eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen zu schaffen, die nun der anderen anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt, als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulirende und Imperativische.”²⁷ Wie im ‘imperativischen’ Rom des Augustus im Roman wird auch nach Nietzsche im Kontext des Vernunftdiktats alles Individuelle unterdrückt, alle Anschaulichkeit abgeschafft, alles der Rubrizierung Widerständige verstoßen. “[D]ie Kastenordnung und ... die Reihenfolge der Rangklassen” herrscht uneingeschränkt und “der grosse Bau der Begriffe [zeigt] die starre Regelmässigkeit eines römischen Columbariums und athmet [...] Logik [...], Strenge und Kühle aus ...”²⁸ Dass das Kolumbarium der Begriffe zur “Begräbnisstätte der Anschauung”²⁹ wird nach Nietzsches

Nervenreizes in Bilder, wenn nicht [als] die Mutter, so doch die Grossmutter eines jeden Begriffs” bezeichnet. (KSA, Bd. 1, S. 882).

²⁶ ebd. S. 886.

²⁷ Alle ebd., S. 881f.

²⁸ ebd. S. 882.

²⁹ ebd. S. 886.

Ausführungen jedoch erst ermöglicht durch einen Prozess des Vergessens, Verdrängens, Verstoßens:

“Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, [...] kurz nur dadurch, dass der Mensch sich als Subjekt, und zwar als *künstlerisch schaffendes* Subjekt, vergisst, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz; wenn er einen Augenblick nur aus den Gefängniswänden dieses Glaubens heraus könnte, so wäre es sofort mit seinem ‘Selbstbewusstsein’ vorbei.”³⁰

Die Kunst bzw. das künstlerische Subjekt vermag das Kolumbarium der Begriffe zum Bröckeln zu bringen und schließlich niederzureißen. Mittels Kunst, Mythos und Traum ist es möglich, dem Gefängnis der Begriffe und des Systems entfliehen. Nicht nur die Grundoppositionen Nietzsches finden sich bei Ransmayr wieder (neu, künstlich, kurzlebig versus alt, original, ewig; zentralistisch versus dezentriert; hierarchisch-starr versus formlos, flüssig, sich ständig wandelnd), sondern auch die dekonstruktivistische Methode, die alle Gegensätze letztendlich demontiert.

Zurück zur Ransmayrs Roman: der Autor inszeniert eine Zweiteilung zwischen ‘schlechtem Oben’ und ‘gutem Unten’ wie Eske Bockelmann in dem Ransmayr-Artikel im *Kritischen Lexikon for Gegenwartsliteratur*³¹ vermerkt, und in der Tat treten die unheimlichen Aspekte der Heimat Rom zunehmend deutlich zutage. Die durchweg als Gegenbild zu Cottas Erleben in Tomi apostrophierte ‘Vernunft’ ist in diesem Staat schon längst ins Unvernünftige umgeschlagen. Das belegt zum einen der gewaltige bürokratische Überwachungsapparat, der – den

³⁰ ebd. S. 883f.

³¹ a.a.O., S. 3. Siehe auch Gehlhoff, S. 51.

antiken Rahmen sprengend – Ransmayrs Rom als totalitären Staat Orwellscher Prägung erscheinen läßt³² in dem alle Aspekte des Alltags mit einer Unzahl von Geboten und Verboten organisiert und reguliert sind.

Subjektivität und Individualität, die Erfahrung des Anderen, der Differenz, sind in diesem Rahmen aufs Äußerste beschnitten. Die Literaturzensur ist nur *ein* Ausdruck dieser Beschneidung; allerdings ein interessanter, denn Ransmayr führt hier implizit auch seine Erwartungen an Literatur vor Augen: Ihre Aufgabe ist es, die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu überqueren, die Vergangenheit lebendig zu halten (92; 94), und gegen das Vergessen anzuschreiben. Dichtung ist der Ort eines kollektiven Gedächtnisses: *“war es nicht Naso gewesen, der mit seinen Erzählungen und Dramen wieder an das Vergessene gerührt und das zum Staat verblaßte Rom an anarchische unbändige Leidenschaften erinnert hatte?”* (92)

Die Disziplinierung und unerbittliche Unterwerfung individuellen Denkens und kollektiven Erinnerns geht Hand in Hand mit der Unterwerfung der Natur. Alle Aspekte von Wildnis werden in der Hauptstadt getilgt, und die menschliche Dominanz über naturhafte Begebenheiten manifestiert sich vielleicht am deutlichsten (und perversesten!), wenn anlässlich der Vergöttlichung des Imperators dessen Nachfolger *“Schlachtschiffe der römischen Kriegsflotte [...] unter vollen Segeln durch die Prachtstraßen der Residenz schleifen läßt, um zu zeigen, daß jeder Träger des Namens Augustus selbst die steinige Erde zum Meer werden lassen konnte.”* (206)

³² Das vermerkt bereits Thomas Epple (1990), S. 30.

Eine interessante Ausnahme von Roms systematischer Entfernung der Natur und ein “paradoxes Verbindungsglied”³³ zwischen der augusteischen Metropole und dem “Ende der Welt” ist das Nashorn. Es ist auf Engste mit dem Schicksal Nasos verknüpft. Schon durch den Namen allein sind Tier und Dichter verbunden. Bei der Verbannungsgeste ist Augustus versunken in den Anblick des im Schlamm badenden Nashorns. Die imperiale Appropriierung dieses einen speziellen Aspekts von Wildnis fügt das Naturhafte allerdings wenigstens zum Teil in den Machtsapparat ein: Das Nashorn erstarrt zu Allegorie und Emblem, wird “*Herrschaftsabzeichen des Imperators*” (126). Sein “*mächtige[r] graue[r] Leib*” (71) wird zur Versinnbildlichung des Staatsapparat und dessen Unverletzbarkeit, Unerbittlichkeit, Dauerhaftigkeit verstanden:

“[D]as Nashorn, an dessen gewaltigem Körper der Lauf der Zeit keine Spuren zu hinterlassen schien; allein die Generationen von Fliegen, Ungeziefer und Vögeln, die das Nashorn auf seinem gepanzerten Rücken trug, alterten, starben und erneuerten sich, aber das Tier ... das alle diese Wesen ernährte und sie erdrückte.... blieb sich in den Jahren gleich wie ein Stein.” (128f.)

Um das Gegen- und Ineinander von Dauer und Wandlung, Vergangenheit und Gegenwart, die Rolle der Erinnerung und den im Roman etablierten komplexen Wirklichkeitsbegriff besser zu verstehen, muss ich kurz die Zeitstruktur des Romans betrachten. Denn in Ergänzung zur räumlichen Definition ist das Fremde auch in einem andersartigen Zeitbegriff artikuliert.

Die zeitliche Struktur des Textes: Vergangenheit und Gegenwart – das erinnerte Andere

³³ Gehlhoff, S. 53.

Wie Thomas Epple angemerkt hat, ist Ovids bereits zitiertes “*Nobis habiabitur orbis ultimus*” aus den *Tristien* (“*Am Ende der Welt werde ich wohnen*”) nicht nur auf eine geographische Aussage festzulegen.³⁴ “*Ultimus*” lässt sich vielmehr auch, wie Ransmayr das tut, als “letzte Welt” übersetzen. Damit könnte zum einen ein Werturteil, im Widerspruch etwa zum optimistischen Rationalismus von Leibniz und seinem Diktum von der “besten aller möglichen Welten” angespielt sein, das auf die thematische Schicht der dem Roman eingeschriebenen Vernunft- und Zivilisationskritik verweist.

Als Zeitangabe gelesen evoziert *ultimus orbis* endzeitlich-apokalyptische Visionen, und in der Tat berichtet der Roman in vielfältiger Form von apokalyptischen Ereignissen, von Katastrophen, Untergang und Ruin. Besondere Bedeutung haben dabei die ‘Fiktionen in der Fiktion’, beispielsweise die Visionen von Aegina und dem Untergang der Welt, den – in etwas anderer Weise – auch die Deucalion-und-Pyrrha-Mythe von der großen Flut erzählt.³⁵

Hier gibt es natürlich Überkreuzungen des imaginären Raumes mit unserer Gegenwart. Unter den zahlreichen Bezügen, die Ransmayrs idiosynkratische Modernisierung der Antike erlauben, hat Holger Mosebach drei primäre Themenbereiche zivilisatorischer Verwirrung identifiziert: “die drohende Klimakatastrophe, de[n] totalitäre[n] Staat und die nicht aufgearbeitete Vergangenheit Österreichs” zur Zeit des Kalten Krieges.³⁶ Dieser Liste gibt es sicher

³⁴ Epple (1992), S. 41.

³⁵ Im Text selbst wird diese Mythe auf S. 165-169 nacherzählt.

³⁶ Holger Mosebach, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München: Meidenbauer, 2003, S. 207.

noch mancherlei hinzuzufügen. Vor allem wären die Anspielungen auf den Holocaust zu nennen, die in den quälenden Erinnerung Thies’ des Deutschen an die Unschuldigen, die *“zusammengepfercht und mit Giftgas erstickt worden”* (261) waren, ihren schmerzlich-pointiertesten Ausdruck finden. Allerdings werden alle Anspielungen dieser Art stark ästhetisierend überformt und mit literarischen Zitaten verbrämt. Zeichen der Apokalypse³⁷ im Text sind – in Entlehnung aus der Offenbarung des Johannes – beispielsweise ein schwefelgelb verfärbtes, brodelndes Meer, in dem Fische ersticken (120f.); eine Plage von Zikaden, die in der Hitze des Sommers *“ein so schrilles Gezirp [anhoben], daß die Hunde der Erzkocher [...] anschlugen und heulten, bis man sie in den Keller prügelte oder ihnen das Maul zuband.”* (191). Schließlich wird *“der Lärm der Zikaden so unerträglich, daß die Frauen der eisernen Stadt ihren Kindern die Ohren mit geweihtem Wachs verschlossen, um sie vor jener bösen Musik zu bewahren....”* (199f). Reale Lebenswelt und endzeitliches Heils- bzw. Unheilsgeschehen überkreuzen sich. Im Ortsbereich werden schillernde Echsen gesichtet (200), *“[a]uf dem Schiefer der Dächer sonnten sich die Schlangen”* (200), und *“in den Ruinen einer seit Jahrzehnten unbewohnten Gasse [entdeckt man] Spinnen von der Größe einer Menschenfaust”*. Skorpione (201f.) und nie zuvor gesehenes Ungeziefer vervollständigen das Spektrum der Entsetzen auslösenden *“Plagen”* (200).

Des Weiteren konkretisiert sich die eschatologische, schon dem Titel eingeschriebene Prophezeiung radikaler Andersartigkeit in Erdrutschen (222),

³⁷ Zur terminologischen Differenzierung zwischen ‘Apokalypse’ und ‘Endzeitvision’ siehe Regina Eickelkamp, “Apokalyptische Narrative im Romanwerk Michel Tourniers und Christoph Ransmayrs unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise und der Metamorphose”. TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 15 (12/2005): http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/eickelkamp15.htm.

seismischen Erschütterungen (245), Schutt-, Schlamm- und Steinlawinen (225), und natürlich – am Anfang und am Ende – Orkanen (254). Ransmayr inszeniert den Übergang in eine mythische Zeit, die nicht von den gewohnten Rhythmen menschlicher Tätigkeit oder kleinlich-trägerischer Fortschrittskategorien, sondern von großen naturhaften Ereignissen bestimmt ist. In deren Zuge werden auch die letzten Reste architektonischen Bestandes von der Natur zurückerobert.

Ein engeres Verständnis der chronologischen Lesart des Titels sieht in der Angabe “Die letzte Welt” den Verweis auf ein konkretes antikes Geschichtsmodell, das von Hesiod aus dem asiatischen (!) Kontext in die griechische Mythologie übernommen worden war. Barbara Vollstett, Holger Mosebach und andere haben auf das Deszendenzmodell der “Werke und Tage” verwiesen, das den Abstieg von einem Goldenen, durch ein Silbernes und Bronzenes hin zu einem vierten, Eisernen Zeitalter beschreibt, welches durch Gier, Gewalt, Streit und Sittenlosigkeit charakterisiert ist. Auch Ovid nimmt gleich im ersten Buch der *Metamorphosen* dieses Schema wieder auf, das in Ransmayrs Roman strukturell und wörtlich zitiert ist: der Erzgräberstadt Tomi ist das mineralische Epitheton “die eiserne Stadt” beigegeben. Der Bergbau und das Ausbeuten der Erdschätze (von dem die Bewohner Tomis sich ernähren) sind übrigens Aspekte, die in Ovids Beschreibung des eisernen Zeitalters besonders betont werden. Allerdings invertieren Ovids *Metamorphosen* die ursprünglich pessimistische Ausrichtung des Hesiod’schen Entwicklungsgangs und schildern in optimistischer Manier einen – um mit Norbert Elias zu sprechen – “Prozess der Zivilisation” von seinen chaotisch-naturhaften Anfängen bis zu einer als “Goldenes Zeitalter” gefeierten aufgeklärten Gegenwart.

Auch in Ransmayrs Roman kommt es zu einer interessanten Überkreuzung, denn der Text richtet seinen Blick nicht nur geographisch nach Osten, sondern kehrt auch die Ovids *Metamorphosen* unterliegende teleologische Ausrichtung wieder um, indem er seine Hauptfigur Cotta – wie auch seine Leser – von der zivilisatorischen Metropole Roms mit ihrer strikten staatlichen Ordnung und patriarchalischen Hierarchie hinweg in die unbeherrschte und unbeherrschbare Wildheit der Natur, aus rationaler Geschichtlichkeit in einen mythischen Ur- und Ursprungszustand (zurück)führt. Was einerseits als Verfallsgeschichte erzählt ist, wird andererseits auf einen Gipfel- und Zielpunkt hin konstruiert, wird am Ende doch selbst der Götterhimmel des Olymp neu geschaffen.

Hier artikuliert sich in Vollendung die Apotheose des Erzählens und der Erfindungsgabe. Die Macht des Erzählens schafft ihre eigene Wirklichkeit.³⁸ Das Ende des Romans koinzidiert mit dem Anfang einer neuen Zeitrechnung.

Mit diesem neudefinierten Zeitbegriff verändert sich auch die Zeitwahrnehmung: aus menschlicher Sicht scheint sie sich zu verlangsamen, zum Stillstand zu kommen. *“Die Zeit der Menschen schien in diesem Regen stillzustehen, die Zeit der Pflanzen zu fliegen.”* (270) Zuvor bestehende Gegensätze werden aufgehoben: *“Der quälende Widerspruch zwischen der Vernunft Roms und den unbegreiflichen Tatsachen des Schwarzen Meeres verfiel. Die Zeiten streiften ihre*

³⁸ Siehe dazu den von Uwe Wittstock herausgegebenen Band *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2004 (vgl. Fn. 6) sowie Henk Herbers, *“Die Erfindung der Wirklichkeit’: Zu Christoph Ransmayrs ‘Die letzte Welt’.*” *German Quarterly*, 67.1 (1994), S. 58-72.

Namen ab, gingen ineinander über, durchdrangen einander.” (241) Die Heimat, die ja von Anfang an das Zurückliegende ist, das der biographischen Vergangenheit Nasos und Cottas zugehört, wird zunächst mittels klar abgesetzter zeitlicher Rückblenden vergegenwärtigt. Mit dem Verblässen von Roms Einfluss nehmen auch diese Rückblenden ab. Nach dem siebten Kapitel begegnen sie gar nicht mehr. Die dominante Zeitebene der Gegenwart, die zunächst durch Cottas Reise und gezielte Suche markiert ist, verliert in der Überkreuzung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft jedoch ebenfalls ihre Valenz. Räumliches Korrelat dieser neuen, ‘zeitlosen Zeit’ ist das *Labyrinth*, das strukturell die als illusorisch entlarvte Linearität und Intentionalität der Suche ablöst. Das zielgerichtete Suchen, das Reflex eines überholten Wirklichkeits- und Werkbegriffs war, wird in der Unwegsamkeit Tomis zum Mäandern, gewinnt eine traumhafte Qualität, stagniert, verliert sich auf Umwegen, und wird schließlich rückschrittlich.³⁹

Das Phantastische und die Rolle der Frauenfiguren – das weibliche Andere

Schon bei der Überfahrt war Cottas Schiff vom Kurs abkommt und er “begann”, wie es in der Rückschau des siebten Kapitel heißt, “seinen Phantasien zu vertrauen” (148). Cottas Verwirrung angesichts dieses Prozesses der Verunsicherung und Entsubjektivierung wird punktuell durchbrochen von Momenten traumhafter Einsicht. Zumeist sind diese Momente (wie der ganze zögerlich-tastende Prozess des

³⁹ Die gezielte Suche war – sozusagen auf horizontaler Ebene – ein Rest römischer Fortschrittsgläubigkeit gewesen, die sich in auf andere Art in der vertikalen Hierarchie von Befehl und Gehorsam ausgedrückt hat. Das Labyrinth wird mehrfach im Text angesprochen, unter anderem auf den Seiten 144 und 173 des siebten Kapitels, das eine strukturell wichtige Mittelstellung einnimmt. Siehe auch S. 268.

Verstehens) narrativ an die Frauengestalten des Romans gebunden. Auf ziellosen Wanderungen mit Echo begreift Cotta, dass er Naso nur durch dessen Geschichten näher kommen kann. Die zerklüftete Wildnis, durch welche die beiden gehen, visualisiert gleichsam die Hindernisse, die seinem Annäherungsprozess im Wege stehen, sowie die Vergeblichkeit geradliniger Intentionalität. Erst das Aufgeben des bisherigen Zieles eröffnet die Möglichkeit dieses Ziel – oder ein anders definiertes – auf neuem, unerwartetem Weg zu erreichen. *“Und dennoch empfand Cotta durch alle Wiederholungen und Belanglosigkeiten einen osmotischen Austausch wirrer Gefühle, ein sprachloses, rätselhaftes Einverständnis.”* (115) *“Er begriff”* heißt es im Text immer wieder.⁴⁰

Eng verbunden mit Echo ist die Aufgabe des tradierten Werkbegriffs und Autorverständnisses. Die Wanderungen mit ihr werden zu Exkursionen in den Bereich der mündlichen Überlieferung, ins Konzept der *‘oral literature’*, denn statt einer eigenen Erzählstimme klingt in Echos Geschichten die Stimme eines anderen Erzählers wieder: die Nasos und – durch ihn hindurch, tiefer in der Vergangenheit liegend – die eines anonymen Kollektivs, das die Mythen geschaffen hat. Die *Fremde* und das *Weibliche* sind assoziiert mit einem andersartigen Literaturkonzept.

Die taubstumme Weberin Arachne verhilft Cotta zu ähnlichen Einsichten. Beim Betrachten ihrer Sammlung schimmelnden Teppichbilder begreift Cotta, dass nicht die Vollendung eines Werkes, sondern allein der kreative Prozess, das Machen, Weben einer Textur von Bedeutung ist: *“für die Taubstumme [war] ein Teppich nur*

⁴⁰ Zur Lesart dieser Phrasen vor dem Hintergrund einer spielerischen Assoziation von Maskulinität und Begriffssprache siehe unten.

so lange von Wert, so lange er wuchs und eingespannt blieb in das Gerüst der Bäume und Schäfte des Webstuhles.” (195) Die Verbindung des Weiblichen mit dem Geschichtenerzählen wird erweitert um die Verbindung mit einem – an Lacan und Derrida geschulten – prozessorientierten, selbstbezüglichen Literaturbegriff. Diesem wird des Weiteren auch der Bereich des Unbegrifflichen und Naturhaften angelagert. Arachnes bildhafte Kunst bedarf der Worte nicht: *“was die Weberin dachte, was sie empfand wurde allein durch ihre Webbilder verständlich.*” (193) Arachnes einziges anderes Kommunikationsmittel, die Gestik ihrer “Fingeralphabets”, ist ebenso wortlos (und kann übrigens nur von nur von einer anderen weiblichen Figur, nämlich Echo, entziffert werden.) Arachne liest die Zeichen der Natur, und beim Betrachten ihrer Kunst fragt sich Cotta, *“ob die Metamorphoses nicht von allem Anfang an gedacht waren als eine große, von den Steinen bis zu den Wolken aufsteigende Geschichte der Natur.*” (198) Doch auch das Vertrauen auf eine Referenzfunktion von Literatur erscheint erschüttert und die Existenz eines eigentlichen Sinnzentrums in Frage gestellt. Unter dem Eindruck seiner Begegnung mit Arachne scheint jedenfalls Cotta beides zu Gunsten eines rezeptionstheoretischen Modells aufzugeben: *“Hatte Naso jedem seiner Zuhörer ein anderes Fenster in das Reich seiner Vorstellungen geöffnet, jedem nur die Geschichten erzählt, die er hören wollte oder zu hören imstande war?”* (198)

Selbst in Verbindung mit der Figur Famas kann ein andersartiges, mit Weiblichkeit assoziiertes, Kunstverständnis identifiziert werden, denn das *“Getratsche der Krämerin”* bewahrt die *“Schicksale, Legenden und Gerüchte dieser Küste ... das Gedächtnis der eisernen Stadt.”* (269) Im Erzählen und Wiedererzählen, wird Erinnerung tradiert, vom Individuellen ins Kollektive verschoben, und – ebenso wie

durch Echos Erinnerungen – Nasos Schriftkunst wieder in den Bereich der Mündlichkeit überführt. Und bezeichnenderweise ist Famas “Erzählen und Klagen” (268) gegen Ende des Romans immer deutlicher mit Verlust und Trauer (um ihren petrifizierten Sohn Battus) verbunden.

Und schließlich wird auch Procne zur Geschichtenerzählerin, und zwar angesichts des Leidens ihrer Schwester Philomela, der die Zunge herausgeschnitten wurde und die seither – wie Arachne – ein wortloses Dasein führt:

“Obwohl die Verstümmelte nun an den großen, warmen Leib ihrer Schwester gelehnt saß und schlief und nicht länger besänftigt zu werden brauchte, flüsterte Procne unaufhörlich auf sie ein, als müßte nun, da ein jahrelanges Schweigen endlich gebrochen war, jeder verlorene Tag noch einmal heraufbeschworen werden, um das erloschene Gedächtnis Philomelas mit einer neuen Geschichte zu erfüllen.” (283)

Procnes Geschichten sollen beruhigen, Trost bringen und Gedächtnis stiften. Ihre *“leise, seltsam wohlklingende Stimme”* verbindet die in der Nacht Zusammengekauerten und bewirkt *“eine wunderbare Besänftigung, die Cotta so gefangennahm, daß er schließlich nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang, und darüber ... jede Bedrohung vergaß.”* (283) Worte verwandeln sich reinen Klang, und Procnes und Philomelas wunderbare Errettung durch Verwandlung (in Schwalbe und Nachtigal) wird mit der im Gegensatz zur Sprache nicht begrifflich gebundenen Musik in enge Verbindung gebracht (284).

Bezeichnenderweise sind alle diese weiblichen Stimmen im Grenzbereichen des Sprachlichen angesiedelt: nicht nur in der entlegenen Provinz Tomis, sondern

auch an der Peripherie, wo das Wort aufhört zu sein. Befragt man sie hinsichtlich ihres künstlerischen Potentials und ihrer ästhetischen Wertigkeit, so können sie auch als Artikulation eines spezifischen Kunstverständnisses gedeutet werden. Sie stellen Alternativen zu dem monolithischen Werkbegriff vor, der dem Bereich des Männlichen zugeordnet ist, und der auf Vollendung, auf Ovids Buch, hin orientiert ist. Wie wir gesehen hatten, zielt auch Cottas Suche am Anfang des Romans primär auf “*das Buch*” (44) – wie er im dritten Kapitel bekennt. Als er mit Hilfe von Pythagoras den in Stein gemeißelten Schriftzug “*Ich habe ein Werk vollendet*” (52) findet, sieht er sich bereits nahezu am Ziel – eine Illusion, wie sich erweist und wie die Schleimspuren hinterlassenden Schnecken, die den Stein überziehen, vielleicht schon andeuten.⁴¹ Das Töten der Schnecken erinnert übrigens an die Hofmannsthals Beschreibung des Vergiftens der Ratten im Chandos-Brief – ein weiterer möglicher Ansatzpunkt für das Nachdenken über eine Sprache jenseits der Sprache und einen Nietzscheanisch-sprachkritischen Subtext.

Ebenfalls mit den weiblichen Stimmen verbunden ist eine alternative Form der Memorialisierung, ein unterschiedlicher Umgang mit Erfahrung und Geschichte, die sich mit dem Begriffspaar *Gedächtnis* und *Erinnerung* bezeichnen lassen. Die Wort- oder Zeichenkunst ist ausdrücklich den Konzepten der systematischen Archivierung und der Schriftlichkeit entgegengesetzt. Ex-zentrisch ist sie insofern, als sie die Orientierung auf einen Mittelpunkt aufgibt und die Entfaltung der Vorstellungskraft auf das Individuelle, den Betrachter, den Rezipienten und das Publikum verlagert. Die Schrift und das Archivieren und Sammeln sind mit Cotta, Naso und auch mit

⁴¹ Ein Verweis vielleicht auf Arachne und das Spinnen und Weben als eine Art lebendiges Gegenkonzept zum allegorischen Verweisungscharakter des “in Stein Geschriebenen”?

Pythagoras verbunden, welcher in den Sand, auf herumlaufende Schweine, Hauswände, Stofffetzen und Steinhaufen schreibt. Die Aufzeichnungen des Pythagoras sind von vorne herein dem Verschwinden geweiht.

Wie die geschriebene Sprache ist auch das Archiv, das hat Jacques Derridas Kritik in *Mal d'archive*⁴² überzeugend herausgearbeitet, mit Herrschaft und Kontrolle assoziiert. Aber genau diese gibt Cotta auf, als er die letzte Kreuzung überquert, das letzte Rätsel löst: nun hört er keine Worte mehr (286) und seine gesamte Existenz ist auf das Naturhafte und das Bildhafte ausgerichtet. Cotta zelebriert die Befreiung, die unter völliger Aufgabe eines biographisch-individuellen Identitätsentwurfs ganz im Aufgehen im Phantastischen besteht:

“Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er jede Geschichte bis an ihr Ende erzählte. Dann war er wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt.” (287)

Die Schrift hat keine Bedeutung mehr, denn, wie es ganz am Ende heißt, “Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnung mehr.” (287)

⁴² *Mal d'archive: Une impression freudienne.* Paris: Galilée, 1995.