

Mihály Arany

„DIE WIRKLICHKEIT IST TEILBAR“ WIRKLICHKEIT UND ERKENNTNIS IM WERK VON CHRISTOPH RANSMAYR

Im Romanwerk Christoph Ransmayrs ist die Wirklichkeit mehrfach erfunden: Mehrfach erzählte Welten bilden eine eigenartige Parallelität. Seine Romane verfügen über gemeinsame Züge, die ermöglichen, dass wir die Werke als die Fortsetzungen oder Variationen voneinander betrachten. Der Schlüsselbegriff der Romanpoetik Ransmayrs ist die *Erfindung der Wirklichkeit*. Die Rede Ransmayrs *Die Erfindung der Welt*¹ kann auch als Grundthese des Schriftstellers gelesen werden,² und die ersten zwei Romane bestätigen auch diesen Grundgedanken. In diesem „poetischen Abriss“ Ransmayrs ist auch die Spur der Erkenntnis zu finden. Ransmayrs Schriftkunst und das daraus ableitbare Wirklichkeitskonzept basiert auf der *Neuerzählung der Wirklichkeit*.³ Diese Gedanken spiegeln sich auch in Gedankenspielen von Mazzini in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und in Zeilen von *Die letzte Welt* wider:

Aus Rom verbannt, aus dem Reich der Notwendigkeit und der Vernunft, hatte der Dichter die *Metamorphoses* am Schwarzen Meer zu Ende erzählt, hatte eine kahle Steilküste, an der er Heimweh litt und froh, zu *seiner* Küste gemacht und zu *seinen* Gestalten jene Barbaren, die ihn bedrängten und in die Verlassenheit von Trachila vertrieben.⁴

Die Welt des Romans und die durch das Lesen (neu) konstruierte Welt des Rezipienten führen zu einer Wirklichkeit, die im Text existiert und im Subjekt abgebildet wird, und die durch das Lesen erkennbar wird. Diese eigenartige Perspektive, Betrachtungsweise des literarischen Schaffens „ist [...] nicht als rein literarisch zu charakterisieren. Ihr thematischer Kern ist die Übertragung der Wirklichkeit in eine narrative Form.“⁵

Eine aus Texten konstruierte Wirklichkeit bildet den Grund aller drei Romane: Man liest die Wirklichkeit, (re)konstruiert die gelesene Welt. Nachdem die Protagonisten ihre Integration-In-den-Text erkannt haben, versuchen sie die Grenzen der Wirklichkeit zu kartographieren, und die von Textfragmenten bewahrte Wirklichkeit neu zu konstruieren.

¹ Ransmayr, Christoph: *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*. In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1997, S. 198–204.

² Vgl. Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2003, S. 47f.; 51.

³ Siehe Mosebach 2003, S. 48.

⁴ Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Zifferzeichnungen von Anita Albus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 287.

⁵ Mosebach 2003, S. 43f.

ren. „Die Wirklichkeit ist teilbar“⁶ – nach den jeweiligen Lesarten. Die Präsenz der Texte drückt aber zugleich – wie die Zitate aus den Tagebüchern in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, oder die *Metamorphosen*-Fragmente von *Die letzte Welt*, bzw. die „Mythen“ über den Nationalsozialismus⁷ in *Morbus Kitahara* – auch die Skepsis der Erkenntnis und der Rekonstruierbarkeit von Wirklichkeit aus.

In der Schriftkunst Ransmayrs spielen die Wiederholung und der Mangel, das Motiv des Fehlens, der Abwesenheit eine wichtige Rolle. Mazzini wiederholt in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* den Weg der Payer-Weyprecht-Expedition, der Erzähler folgt dem verschollenen Mazzini auf der Ebene der Texte. Auf der Spur Ovids wiederholt Cotta in *Die letzte Welt* die Reise des Dichters, während er die Texte der *Metamorphosen* liest und – mit dem Ineinanderschieben der Grenzlinie zwischen dem Leser und dem Autor⁸ – widerschreibt. Die Welt *Morbus Kitahara* gibt durch die geteilten Wirklichkeiten der Protagonisten eine eigenartige Lesart der Nachkriegszeit. Im Fall dieses Romans konnten die Kritiker im Allgemeinen trotz der verschobenen Daten von dem Zwang nicht frei werden, den „geschichtlichen Hintergrund“ von *Morbus Kitahara* nicht mit der Zweiten Weltkrieg zu identifizieren, und stattdessen das Vorrecht der Fiktion zu erkennen. Markus Oliver Spitz analysiert den Roman als ein Wirklichkeitsmodell der Nachkriegszeit.⁹

Die Romane Ransmayrs markieren die Grenzen der Erkenntnis durch die Wirklichkeitsdarstellung: Die Wirklichkeiten werden durch drei grobe Stoffe (das Eis des Nordpols, die eiserne Stadt Tomis, den Steinbruch Moors) und extreme Raum-Zeit-Koordinaten aufgebaut. Die Romane öffnen einen Dialog zwischen dem Text und der Wirklichkeit. Die aus Textfragmenten aufgebauten Welten bieten einen fiktiven Raum zum Verschwinden. Die einen suchenden Menschen repräsentierenden Protagonisten erkennen die Grenzen ihrer Welten, während sich drei „*Zwischengeschichten*“ gestalten, die vielleicht auch auf die Erkenntnis(unfähigkeit) des postmodernen Menschen hinweisen. Der Protagonist verläuft sich nämlich unter den Texten (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*), zwischen rationalen und irrationalen Erkenntnisstrategien, Wirklichkeit und Mythos (*Die letzte Welt*) oder einfach zwischen Vergangenheit und Zukunft (*Morbus Kitahara*).

Holger Mosebach findet den gemeinsamen Gesichtspunkt, der die drei Romane verbindet, in den Endzeitvisionen.¹⁰ Obwohl diese Interpretation auch akzeptabel ist, scheint nur dieses Motiv als dominanter Gesichtspunkt die Komplexität der Welt von Ransmayrs Romanen zu vereinfachen. Attila Bombitz führt den Begriff des Paradigma

⁶ Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Roman. Mit 11 Abbildungen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1987, S. 41.

⁷ Vgl. Neumann, Thomas: „Mythenspur des Nationalsozialismus“. *Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik*. In: Wittstock 1997, S. 188–193.

⁸ Siehe Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001, S. 194.

⁹ Spitz, Markus Oliver: *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2004.

¹⁰ Mosebach 2003.

„der letzten Welten“ ein, in dem sich die Wirklichkeit mit der Vorstellung vermischt, und so wird die gelesene Schrift – im Verfall der europäischen Kultur – bewohnbar.¹¹ Monica Fröhlich hält das Verschwinden des Subjekts für den übergreifenden Gesichtspunkt der drei Romane, und während einer diesbezüglichen Darlegung, weist sie auch auf erkenntnis- und kulturkritische Fragen hin.¹² Thomas Kiel bezieht die postmoderne Erkenntnis in die Ransmayr-Interpretation mit ein,¹³ Esther Felicitas Gelhoff sucht die Stelle der Wirklichkeit¹⁴ – beide von ihnen konzentrieren sich in erster Linie auf *Die letzte Welt*.

Die Erkenntnis ist nach unserer Lesart: Sehen. Das Sehen, das in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Die letzte Welt* implizit, als Synonym – vom Lesen der Texte und zugleich der Wirklichkeit im übertragenen Sinne – vorhanden ist, wird in *Morbus Kitahara* zum dominanten Motiv sowohl im konkreten, physiologischen Sinne als auch als vieldeutige Metapher des Nicht-Klar-Sehens. Diese Perspektive ermöglicht es, die oben erwähnten Gesichtspunkte zu integrieren.

Parallele Wirklichkeiten (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*)

Josef Mazzini, der Hauptprotagonist des 1984 erschienenen Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, ist Kind eines Wiener Tapezierers und einer Triestiner Miniaturmalerin. „In den frühen Erzählungen der Mutter, einer geborenen Scarpa, war die Welt ein Album, in dem man blätterte.“¹⁵ Die Geschichten der Familie Scarpa bzw. der Helden und Entdecker Italiens, bilden den Grund für die späteren Gedankenspiele Mazzinis. Unter diesen begegnet er zum ersten Mal der Geschichte seines Urgroßonkels, Antonio Scarpa, der als Matrose an einer k. u. k. österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition von 1872–1874 teilnahm. Mazzini legt das Wesen seiner Gedankenspiele bei einem Abendessen einer Wiener Buchhändlerin, Anna Koreth, dar:

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. [...]

¹¹ Vgl. Bombitz 2001, S. 55.

¹² Fröhlich, Monica: Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk. Würzburg: Ergon Verlag 2001.

¹³ Kiel, Martin: Nexus: postmoderne Mythenbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis; mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien: Peter Lang 1996.

¹⁴ Gelhoff, Esther Felicitas: *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh 1999.

¹⁵ Ransmayr 1987, S. 16.

Es sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Er gehe aber davon aus, daß, was immer er phantasiere, irgendwann schon einmal stattgefunden haben müsse.¹⁶

Ein „Spiel mit der Wirklichkeit“, das Übertreten bzw. Infragestellen der Grenzen des Möglichen und Notwendigen, der Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit, all das steht im Hintergrund dieser „immanenten Poetik“.¹⁷ Diese Begriffe können zugleich auch die Grundthesen des schriftstellerischen Grundkonzepts Ransmayrs bilden. Der Dialog zwischen den fiktiven und dokumentarisch nachweisbaren Texten nimmt auf reflexive Weise ein komplementäres – d. h. ein einander ergänzendes und nicht ausschließendes – Verhältnis zwischen den „erfundenen“ und „wahren“ Kategorien bezüglich der erzählten Geschichte ein. Die Redeweise der Erzählebene reflektiert mit kontinuierlichem Skeptizismus das Ineinanderschieben der fiktiven und realen Grenzen.

Mazzini spielt die Möglichkeit aus: Es beginnt ein Spiel mit Begriffen wie Fiktion und Wirklichkeit, Erfindung und Nacherzählung.¹⁸ Der Roman bietet aber auf der Ebene der Geschichte auch eine höhere Abstraktion. Mazzini spielt mit der Möglichkeit und der Bestimmtheit. Seine Gedankenspiele wollen Geschichten zuerst auf der Ebene des Möglichen und danach auf der des Wahren erfassen, und er schreibt die Geschichte der Expedition noch einmal. Josef Mazzini ist der suchende Mensch, der – wie es sich im Späteren herausstellen wird – sich selbst in der Geschichte finden will. Im Hintergrund lassen sich die Geschichten seiner Mutter, bzw. seine Lebensgeschichte, erkennen: „[...] [D]er für eine *bessere Zukunft* bestimmte Erbe [begann] sehr bald [...], nicht nur gegen die väterlichen Absichten, sondern gegen jede Vorschrift zu leben. Er wurde *schwierig*.“¹⁹ Seine Mutter erzählt ihm Geschichten, der Vater zerstört aber diese „Märchen“, diese „Mythen“: „Der Tapezierer hörte die Geschichten nicht gern [...]. Er schimpfte Lucias Helden *Idioten*, Nobile gelegentlich einen *Faschisten* [...].“²⁰ Mazzini widersetzt sich dem ‚Entschiedenen‘ und will nicht den bestimmten Ort des Erben annehmen. Er zieht nach Wien und erfindet seine eigene Geschichte.

Drei Erzählebenen repräsentieren die drei Lesarten der Nordpolexpedition. Mazzini liest die unter den antiquarischen Beständen der Buchhandlung von Koreth gefundene Geschichte der Expedition und er erfindet sie noch einmal. Der anonyme Ich-Erzähler versucht die Geschichte der Entdeckungsreise und auch die von Mazzini zu enträtseln. Die Geschichte der Expedition basiert auf Texten,²¹ die über die „Metaebene“ des Erzählers und Mazzinis reflektieren. Die Handlung des Werkes lässt sich auch als Verschlingen der Erzählebenen erfassen: Der anonyme Ich-Erzähler verwandelt sich in Mazzini und er wird zu einem Mitglied der Expedition. In diesem Sinne kann man über

¹⁶ Ebd., S. 20.

¹⁷ Fröhlich 2001, S. 54.

¹⁸ Vgl. Ransmayr 1987, S. 23.

¹⁹ Ransmayr 1987, S. 16.

²⁰ Ebd., S. 18.

²¹ Die Texte sind im Allgemeinen Tagebucheinträge unter anderen vom Expeditionskommandanten zu Wasser und Eis Carl Weyprecht, Expeditionskommandanten zu Lande Julius Payer, Maschinisten Otto Kirsch, Jäger Johann Haller. Dazu kommen noch im Exkurskapitel verschiedene „Beilagen“, die die Geschichte der Entdeckung des Nordpols (nach)erzählen.

die Auflösung der Identität oder des Ichs sprechen.²² Der Erzähler löst sich in Mazzini auf: „Ich tat ja *seine* Arbeit und bewegte mich in *seinen* Phantasien so zwangsläufig wie eine Brettspielfigur.“²³ Somit konstituiert sich die Geschichte Mazzinis zwischen zwei Erzählebenen: Zwischen einer historisch nachweisbaren und dokumentierten Geschichte und einem Nacherzählen von Mazzinis Reise. Der Erzähler, der den Weg der Expedition von 1872–1874 verfolgt, sucht den spurlos verschwundenen Mazzini unter dessen Aufzeichnungen und Tagebuchfragmenten. Mazzinis Geschichte ist somit eine *Zwischengeschichte* – eine Reise, die zwischen zwei Wirklichkeiten (re)konstruiert wird. Inzwischen gibt es einen grundlegenden Narrativenmangel. Mazzini beendet sein Tagebuch (Kapitel *Die Zeit der leeren Seiten*) – auf diese Weise verschwindet er in der Geschichte: „Mazzini war tot. Er *musste* tot sein.“²⁴ Dies hat dennoch eine positive Bedeutung: „Ich sage: Wer seinen Ort gefunden hat, der führt keine Reisetagebücher mehr.“²⁵ Mosebach interpretiert darum die Reise Mazzinis als „identitätsbildende Reise“.²⁶

Der Erzähler gibt zu: Er hat zwar Mazzini gekannt, dies bedeutet aber nicht, dass er die Willkür des Ordens beim Erzählen dieser Geschichte ausschließen kann. Er ordnet die gefundenen Aufzeichnungen, aber die Lücken der Geschichte, zu denen kein Text erhalten geblieben ist, füllt er durch seine Voraussetzungen aus. Somit ist auch immer mit der Fiktion zu rechnen: „Mazzinis Abreise erscheint mir dann als ein Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit.“²⁷ Der fiktive Text reflektiert über sich selbst. Die ganze Geschichte lässt sich auch als Erkenntniskritik lesen: Die Texte der Tagebücher bauen nicht die Wirklichkeit auf – sie konstruieren eine andere. Dadurch erfinden und erzählen sowohl Mazzini als auch der Erzähler wieder die Wirklichkeit. Der Roman wird nach den Parametern der Wirklichkeit-Wahrscheinlichkeit aufgebaut. Die unter anderem von Julius Payer und Carl Weyprecht zitierten Tagebucheinträge und das Kapitel über die Entdecker des Nordpols, erläutern die Unmöglichkeit der Geschichtsschreibung, die sich auch in der Sprache zeigt, die den Zweifel der wahren Erzählbarkeit der Ereignisse spiegelt. Die Erzählung auf der Makroebene (besonders der Exkurs über die Entdecker²⁸) und die „Mikrogeschichtsschreibung“ der gewählten Expedition bilden einen starken Kontrast.

Die Texte – die erzählten Geschichten als eine eigenartige Textwirklichkeit – bilden eine in die Narrative überführte Ebene der Wirklichkeit. Mazzinis Verschwinden lässt sich so interpretieren, dass er seinen Platz in einer teilweise von ihm, teilweise von dem anonymen Erzähler erfundenen parallelen Geschichte der Expedition gefunden habe, aber er lebt nicht in den Geschichten über ihn fort, diese lassen ihn sogar für immer verschwinden, „aus der Welt schaffen“: „*Fortgelebt* hat in solchen Erzählungen noch kei-

²² Siehe Mosebach 2003, S. 88.

²³ Ransmayr 1987, S. 25.

²⁴ Ebd., S. 25.

²⁵ Ebd., S. 228.

²⁶ Mosebach 2003, 87.

²⁷ Ransmayr 1987, S. 62.

²⁸ Ebd., S. 48–60.

ner.²⁹ Dasselbe Problem erscheint auch im Zusammenhang mit der Nordpolexpedition: Ruhm und Lob erwarten die Teilnehmer der Reise von der Entdeckung der öden Inseln, der polaren Wüsten, aber Heldengeschichten bewahren sie nicht.

In der Opposition der Figuren von Payer und Weyprecht entfaltet sich auf der einen Seite „ein romantischer Heldentyp“,³⁰ auf der anderen Seite die Figur eines Forschers. Die Pläne Payers wie das Aufstellen eines neuen Breitenrekords, bzw. die Anerkennung der Mitbürger³¹ erweisen sich während der Geschichte indirekt, am Ende des Romans aber auch direkt, als vergeblich. Der Kommandant zu Lande, der den Nordpol vollständig nicht erobern und erreichen kann, beginnt zu malen – anstelle der Kenntnisse kommt die Ästhetik zur Rolle. Auch die Bilder des Romans, als eine Metageste des Autors, verschärfen den Kontrast zwischen Text und Bild. Die Stille des sich als wertlos erwiesenen, entdeckten Landes wird zum Gegenpol des sich annähernden Krieges, und somit wird das „menschenleere Bild“ suggeriert, das sich in *Die letzte Welt* entfaltet. „Ich sage: Der Stumme erkennt jetzt, daß er doch ein Paradies entdeckt hat.“³² Auch die Anstrengungen Weyprechts, „das Unmeßbare meßbar zu machen“³³ bleiben erfolglos. Die Wirklichkeit lässt sich nicht messen. Die Unmöglichkeit der Rekonstruierbarkeit und Ergreifbarkeit von Wirklichkeit wird im Werk mehrfach ausgedrückt, während dennoch die Sehnsucht zum Erobern der Welt formuliert wird.³⁴

Die Anwesenheit der Skepsis und der Kritik bzw. die anhand der Texte (un)rekonstruierbare Geschichte ziehen auch den Leser ins Spiel mit Erkenntnis hinein.³⁵ Drei Mitglieder der Expedition (Brosch, Payer und Kirsch) datieren den Tag ihre Ankunft in einer norwegischen Stadt Tromsø in ihren Tagebüchern auf dreierlei Art. Man kann zwar die Unterschiede anhand der veränderten Richtung der Sonne in der Nähe des Nordpols erklären, aber der Erzähler nimmt alle Daten an: „Denn wirklicher als im Bewusstsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein.“³⁶ Die Paradoxie besteht darin, dass es keine vom Subjekt unabhängige Wirklichkeit gibt, es sind nur von Subjekten er- und durchlebte Wirklichkeiten: „*Die Wirklichkeit ist teilbar*“.³⁷ Derjenige, der die Wirklichkeit erlebt, könnte allein über die Wirklichkeit authentisch berichten, aber gerade er hat keinen äußeren Gesichtspunkt. Er, sein ganzes Wesen und Wahrnehmen, ist nämlich allen Gesetzen der gegebenen Welt untergeordnet. Den Wirklichkeitsausschnitt sollten die Tagebuchfragmenten repräsentieren, aber die Autoren der Texte sind auf der Erzählebene der Wiederschöpfung nicht anwesend. Das empirische Wirklichkeitsbild wird abgebaut.³⁸ Die Entdeckung, das Kartografieren und die Namen-

²⁹ Ebd., S. 11.

³⁰ Fröhlich 2001, S. 57.

³¹ Ebd., S. 57.

³² Ransmayr 1987, S. 260.

³³ Ebd., S. 244.

³⁴ Vgl. Fröhlich 2001, S. 60.

³⁵ Ebd., S. 57.

³⁶ Ransmayr 1987, S. 41

³⁷ Ebd., S. 41.

³⁸ Fröhlich 2001, S. 54.

gebung drückt die Geste der Orientierung in der Wirklichkeit aus, bzw. das Verbundensein damit. Der Name wird als das Zeichen der Erkenntnis definiert – nach der Entdeckung werden die unbekannt Länder benannt wie das Franz-Joseph-Land. Der Erzähler benennt auch die Notizen, Handschriften von Mazzini: „Ich bin mit den Aufzeichnungen verfahren, wie jeder Entdecker mit seinem Land, mit namenlosen Buchten, Kaps und Sunden verfährt – ich habe sie getauft. Nichts soll ohne Namen sein.“³⁹ Cotta in *Die letzte Welt* will auch seinen Namen in einer neu entdeckten Welt auffinden, der auch seinen Platz in der Textwirklichkeit markieren würde.

Die Teilung der Wirklichkeit nach den Figurenperspektiven zeigen die Sätze, in denen die metaphorische Bedeutungsausbreitung des Eises auf die Wirklichkeit zu lesen ist: „Jeder berichtete aus einem anderen Eis.“⁴⁰ Oder die Gespräche von Mazzini mit Anna Koreth vor der Abreise: „[...] dann können sie einander nicht mehr zuhören, und doch reden sie einen Abend lang weiter; jeder aus einem anderen Eis.“⁴¹ Mazzini beginnt vor seiner Abreise mehrere Tätigkeiten, ohne sie zu beenden, so will er beispielsweise einen Fleck später entfernen:

Zwei, vielleicht drei Monate älter, wird er wieder auf dem Teppich knien, so, als ob zwischen dem Ausstreuen und dem entfernen des Salzes nur jene kurze Zeitspanne verstrichen wäre, die gewöhnlich über solchen Verrichtungen vergeht, und er wird sich an alles, was jetzt noch vor ihm liegt, erinnern wie an einen Augenblick.⁴²

Mazzini stellt sich vor, wie er seine angefangenen Tätigkeiten beenden wird, während die (imaginäre) zeitliche Entfernung zwischen der durchgeführten Verrichtung und der vorgestellten Rückkehr verkürzt zu werden scheint. „Die Verrichtungen, die er beginnt und dann unterbricht, werden ihm als Anschlußstücke an jene Wirklichkeit dienen, die er eben verlässt.“⁴³ Die von den Erzählebenen umrissenen Wirklichkeiten werden aufeinander kopiert: In der Wirklichkeit Mazzinis hat auch die Geschichte von der Expedition im 19. Jahrhundert eine Stelle, und der Erzähler kann sowohl die Geschichte Mazzinis als auch die von der Polarexpedition *sehen*: Der Erzähler selbst verwendet mehrmals den Ausdruck des Sehens, so z. B.: „Ich sehe Mazzini, wie er sich in Annas Wohnung bemüht, eine Reise nach Spitzbergen verständlich zu machen [...]“⁴⁴ Die (re)konstruierten Texte und die sich daraus ergebenden Wirklichkeiten laufen parallel, und sie werden so gelesen, dass es zwischen ihnen zeitliche und räumliche Entfernungen gibt. Die Geschichte der Payer-Weyprecht-Expedition bildet die Grundgeschichte. Die Metaebene Mazzinis zeigt sich in der Verfolgung und Wiederholung des Weges der Expedition, der inzwischen auch erfunden wieder geschaffen wird. Der Erzähler, der indirekt die Payer-Weyprecht-Dokumentation liest, und auch einen Teil der Mazzini-Geschichte kennt, gibt selbst zu, dass er versucht gegebenenfalls bei den fehlenden Anga-

³⁹ Ransmayr 1987, S. 177.

⁴⁰ Ebd., S. 41.

⁴¹ Ebd., S. 47.

⁴² Ebd., S. 61.

⁴³ Ebd., S. 62.

⁴⁴ Ebd., S. 46.

ben die Details zu *erfinden*. So wechselt er aber in die Wahrscheinlichkeit. Das Ende der Geschichte über den Verschollenen geht auch für den Erzähler in der Fiktion verloren, für Mazzini aber wird der Eingang in die Geschichte als Wirklichkeit definiert.

Die Palimpsest-Wirklichkeit (*Die letzte Welt*)

Die letzte Welt brachte Ransmayr internationale Bekanntheit: Das Werk unternimmt einen (postmodernen) Diskurs mit Ovids wohlbekanntem *Metamorphoses*. Auch der Leser selbst kann sich an dieser Textwelt beteiligen: „Wer lesen möchte, muß selbst die Reise unternehmen [...]“⁴⁵

Das suchende Subjekt in *Die letzte Welt* ist Cotta, der Römer, der sich auf den Weg macht, um den verbannten Dichter, Publius Ovidius Naso und sein Werk *Metamorphoses* zu finden. Tomi, „das Kaff“, die eiserne Stadt, öffnet sich schwierig dem Suchenden. Cotta sucht die Spuren der rationalen Erkenntnis in der barbarischen Stadt und ein Weltgedicht am Rand der Welt. Er begegnet Texten: Inschriften auf Steinen und Fähnchen, Erzählungen der Stadtbewohner – die Geschichten von Fama und Echo, die Teppiche von Arachne, die dunklen Verweise von Pythagoras – ordnen sich ebenso zu Texten und Erzählungen, wie das Schicksal und die Verwandlungen der Bewohner Tomis. Der gesuchte Text, die *Metamorphoses*, der Prätext des Romans, ist ständig anwesend – mindestens dessen Titel. Das Werk von Ovid ist nämlich nicht identisch mit dem intertextuellen Bezug des Romans *Die letzte Welt*. Die *Metamorphoses* gäbe das Original der Geschehnisse und der Verwandlungen, zugleich Mythensammler und Mythenausgeber, aber der im Roman erscheinende Text ist nicht gleich mit dem (außer dem Roman stehenden) Weltgedicht von Ovid. Auf den Blättern von *Die letzte Welt* wird auch der Mythos neu geschrieben: 15 Kapitel zu dessen 15 Büchern. Die letzte Welt ist Text im Text: Sie trägt in sich die *Metamorphoses*, bzw. deren Modifikation.

Thomas Anz schreibt über das Spiel mit der Textüberlieferung und Textübertragung.⁴⁶ Der originelle Mythentext erscheint dennoch in Bruchstücken im Roman. Die Geschehnisse von *Die letzte Welt* scheinen die Referenzen der *Metamorphoses* zu sein und umgekehrt: Der Text erscheint als richtende Instanz, geschriebenes Schicksal.⁴⁷ Die empirisch-rational ergreifbaren Ereignisse gehen in das Mythische über, sie werden im Mythos abgebildet. Dies rechtfertigt auch das ovidische Repertoire am Ende des Romans. Als ob der Autor auch damit nachzeichnen würde, wie eine Gestalt der letzten Welt im Mythos dargestellt und verwandelt wird: „Keinem bleibt seine Gestalt.“⁴⁸ Auch der

⁴⁵ Vogel, Juliane: Letzte Momente / Letzte Welten. Zu Christoph Ransmayrs ovidischen Etüden. In: Berger, Albert / Moser, Gerda Elisabeth (Hg.): Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 309–321; hier S. 310.

⁴⁶ Anz, Thomas: Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 120–132, hier S. 120.

⁴⁷ Vgl. Anz 1997, S. 124; 126.

⁴⁸ Ransmayr, Christoph: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Zifferzeichnungen von Anita Albus. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 15.

Mythos selbst verwandelt sich in *Die letzte Welt*. Der Roman geht aus dem rationalen Weltbild in den Mythos,⁴⁹ gerade umgekehrt wie im Werk von Ovid. Die *Metamorphoses* sind als die premoderne, *Die letzte Welt* als die postmoderne Lesart der Wirklichkeit zu betrachten.

Cotta ähnelt Mazzini nicht nur darin, dass er sich selbst sucht und am Ende des Romans finden will. In *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis* nennt der Wiener Vater die Helden der von der Mutter erzählten Geschichten Idioten, damit wird die Narrative demystifiziert. In *Die letzte Welt* erscheint Kaiser Augustus als der Feind des Mythos, und er verbannt Ovid und sein Werk aus dem Reich der Vernunft.⁵⁰

Cotta gerät ebenso in eine „Zwischenwelt“ wie Mazzini in *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis*:

Erst Battus Versteinerung sollte ihm zeigen, daß sein Ort weder in der eisernen noch in der ewigen Stadt lag, sondern 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.⁵¹

Die mythische Ebene des Romans erhebt sich ebenso aus der Realen, wie der Berg Olymp – Wohnort der Götter, Ursprung des Mythos – am Ende des Werkes. Das frühere erkenntnistheoretische Konzept des Römers, nach dem Cotta bisher die Ereignisse zu enträtseln versuchte, wird als Gestalt-switch von einem anderen Gesichtspunkt abgelöst. Ovid hatte alles – das Leben, Verwandlung und Schicksal der Stadtbewohner, und so auch Cotta selbst – geschrieben. Im Mythos erkennt Cotta seinen eigenen Namen, seine „Zitat-Existenz“,⁵² bzw. er kommt darauf, dass sein Name unter den Namen der Bewohner Tomis im Buch steht wie der Name Mazzinis auf der Anwesenheitsliste der Polarexpedition. Hier wiederholt sich die Paradoxie der Erkenntnis: Wie könnte er den Autor finden, wenn er selbst auch im Buch ist? Auch der Olymp selbst, als ein festes Fundament des mythischen Raums lässt sich als positives Motiv, als „eine ‚Krönung‘ von Cottas Erkenntnisprozeß“⁵³ bewerten.

Volker Hage sieht Parallele oder eine Art Identifikation zwischen Naso und Cotta.⁵⁴ Hage meint, dass sich Cotta am Ende des Romans in Naso verwandele – ähnlich wie die Verschmelzung der Erzählebenen in *Die Schrecken des Eisens und der Finsternis*. Eine vollständige Identifikation oder die Ineinandersetzung der Subjekte nach der Vorstellung von Hage (Cotta = Naso = eventuell Christoph [Ransmayr]) wird von dem Text selbst in Zweifel gebracht. Obzwar der zweisilbige Name die drei Möglichkeiten von Hage erlaubt, ist am Ende des Romans Folgendes zu lesen: „[Cotta] [schleuderte] diese

⁴⁹ Siehe z. B. Gelhoff 1999, S. 21.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 51.

⁵¹ Ransmayr 1991, S. 220.

⁵² Kulcsár-Szabó, Zoltán: Kommentár helyett „hymen“? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében. In: *Tiszatáj* 6 (1999), S. 66–83, hier S. 74.

⁵³ Gelhoff 1999, S. 28.

⁵⁴ Siehe Hage, Volker: Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 92–99.; hier S. 99.

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 zurückschlag, war sein eigener Name.“⁵⁵ Der Gedanke der Parallele ist dennoch als produktiv akzeptabel: Die Einsamkeit und Eingeschlossenheit veranlassen Naso, den Ort der Verbannung in seine eigene Dichtung hineinzusetzen. In der von ihm erfundenen Wirklichkeit, in dem erfundenen Text verschwindet Naso aus/in der Geschichte, wie Mazzini im ersten Roman. Ähnlich sind auch das Verschwinden und der Mangel der anderen Figuren allmählich zu registrieren. Dieses Verschwinden lässt ein *menschenleeres Bild* ahnen. Dies impliziert auch, dass Ovid sich selbst auch aus (bzw. *in*) der letzten Welt verschwinden lässt:

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.⁵⁶

Dies bedeutet zugleich auch die Erscheinung der (postmodernen) Merkmale von der Entleerung und der Stille. Ransmayrs „immanente Poetik“⁵⁷ wird durch die Figur Nasos fortgeführt, der auch eine Art prophetische Rolle im Zusammenhang mit seiner Rede im Stadion „Zu den Sieben Zufluchten“ und der von Echo nacherzählten Untergangsgeschichte bekommt: „Naso habe die katastrophale Zukunft wie kein anderer erkannt [...]“.“⁵⁸ Es gibt wenige Kritiker, die sich bezüglich der Romane mit dem Weltuntergang und der moralischen Kritik nicht beschäftigen. Mosebach erörtert die Endzeitvisionen als umfassenden Gesichtspunkt.⁵⁹ Das menschenleere Bild des Romans *Die letzte Welt* übertrifft aber das herkömmliche Konzept des Weltuntergangs. Echo, die ihrem Namen entsprechend der Widerhall Nasos ist, erzählt die Untergangsgeschichte des Dichters. Ein hundertjähriger Regen vernichtet die zum Wolf gewordene Menschheit. Nur ein einziges Menschenpaar überlebt die Flut – Deucalion und Pyrrha –, aus den von ihnen geworfenen Steinen und Kieselsteinen entsteht das Nachwuchsgeschlecht:

[...] aus jedem Kiesel ein Ungeheuer! [...] Was aber aus dem Schlick eines an seiner wölfischen Gier, seiner Blödheit und Herrschsucht zugrundegegangenen Geschlechts hervorkriechen werde, das habe Naso die eigentliche und wahre Menschheit genannt, eine Brut von mineralischer Härte, 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 [...].⁶⁰

⁵⁵ Ransmayr 1991, S. 288.

⁵⁶ Ebd., S. 287.

⁵⁷ Fröhlich 2001, S. 54.

⁵⁸ Ransmayr 1991, S. 162.

⁵⁹ Mosebach 2003.

⁶⁰ Ransmayr 1991, S. 169.

Die moralische oder anthropologische Kritik, die sich aus dieser Geschichte entziffern lässt, basiert darauf, dass „[e]ine Fiktionalisierung der Zukunft [...] auch immer die Gegenwart [interpretiert]“.⁶¹ Der Stein erscheint als Grund der moralischen Kritik:

[...] [W]elcher Stoff sei denn besser geeignet, wenigstens eine Ahnung von unangreifbarer Würde, von Dauer, ja Ewigkeit zu tragen, als der aus den raschesten Wechselfällen der Zeit herausgenommen, von aller Weichheit und allem Leben befreite Stein?⁶²

Die Frage des Seins versus des Stein-Seins wird formuliert: das S(t)ein-Problem. Echo betont die Sonderstellung dieser Geschichte unter den Naso-Narrativen, da diese nicht mit der Verwandlung in Stein endet. Das ist ein „Antimythos“, in dem die Einsamkeit ausgedrückt wird: Deucalion und Pyrrha als letzte Menschen allein und verlassen, und dieses Attribut bekommt mehrmals auch Cotta. „Immer noch ist es ein Spiel mit der und gegen die Angst.“⁶³ Mit dem Menschen verschwindet die menschliche Wirklichkeit. Hinsichtlich der Erkenntnis(theorie) ist eine sich von den Bisherigen unterscheidende Abstraktionsebene in Betracht zu ziehen: „Die ‚postmoderne Erkenntnis‘ geht dahin, daß sie begreift, daß sie etwas erzählen kann, was nicht unbedingt theoretisch faßbar scheint [...]“.⁶⁴ Der Roman lässt sich auf diese Weise als der Roman der Interpretation, oder als Allegorie des Lesens betrachten.⁶⁵

Das Motiv des Sehens wird auch von dem Roman gerechtfertigt: „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?“⁶⁶ Die Bezeichnung des Olymp als Urprung und die Tatsache, dass Cotta Naso nicht findet, implizieren die Frage von Volker Hage: Sind wir wieder am Anfang des Romans?⁶⁷ Der Roman lässt sich auch als ein eigenartiger Kreislauf auffassen. Er operiert mit den einzelnen Elementen mehrerer verschiedener geschichtlicher Zeiten, und der Gedanke einer „rücklesbaren“ Geschichte zeigt die Komplexität der postmodernen Romanwelt: Zirkuläres oder spirale Handlungsführung ist es – Rom verwandelt in Tomi, Naso in Cotta, die *Metamorphosen* in Feuer, bzw. werden sie aus dem Feuer von Naso „herausgelesen“...

Es werden in *Die letzte Welt* mehrere Zeitebenen und Epochenstücke nebeneinander dargestellt. Diese Elemente gehören nicht in die von Ovid, aber oft nicht einmal in die Zeit des Römischen Reiches (Film, Bus, ein deutscher Soldat, usw.). Der Raum weist ähnliche Eigenschaften auf. Die herkömmlichen Kategorien der Zeit und des Raumes werden anders definiert und dem Gesetz eines mehrfach zusammengesetzten Textes untergeordnet. Manche Stellen des Textes werden nach bestimmten Raum-Zeit-Koordinaten geöffnet, und bestimmten Begriffen (wie Dichtung, Diktatur, usw.) werden die

⁶¹ Mosebach 2003, S. 13.

⁶² Ransmayr 1991, S. 157.

⁶³ Kiel 1996, S. 175.

⁶⁴ Ebd., 107.

⁶⁵ Siehe Kulcsár-Szabó 1999, S. 75; 80.

⁶⁶ Ransmayr 1991, S. 198.

⁶⁷ Siehe Hage 1997, S. 99.

Angaben verschiedener geschichtlicher Zeiten zugeordnet. Die (umgekehrten) Anachronismen ermöglichen eine Parallele zwischen Gestern und Heute, als ob die Geschehnisse einen allgemeinen Charakter gewinnen würden: Man bekommt kein vollständiges Bild, nur Fragmente der Epochen. Ein ähnlicher Gedanke lag der Romantik hinsichtlich der Fragmente zugrunde. Das Werk ist gerade in seiner Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit abgeschlossen und vollständig, denn man rechnet damit, dass man kein perfektes Ganzes schaffen kann, somit wird das Fragment die perfektste Form. Die einzelnen unvollständigen Stücke verschiedener Zeiten stehen für *die Zeit*, um das geschichtliche Zeitalter allgemein und gänzlich abzudecken. Dieses Phänomen, diese Schriftstellertechnik, kann man „*totale Poetik*“ nennen. Die Romanwelt Ransmayrs vereinigt und baut somit auch die zeitlichen Ebenen ab: Die Zeit des Romans ist gestern, jetzt und morgen, d. h. zeitlos, atemporal. Diese Totalität formuliert Kiel folgenderweise: „In der Postmoderne bündeln sich die Faktoren aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Jetzt.“⁶⁸ Diese Interpretation ist auch für den Raum gültig, indem man in der Opposition des Zentrums und der Peripherie eine allgemeine Relation sieht. Die Bruchstücke summieren sich, und ergeben ein *Weltmodell*.⁶⁹

(Un)sichtbare Wirklichkeit (*Morbus Kitahara*)

Das Format Text-Im-Text, das in den vorherigen zwei Romanen Ransmayrs unmittelbar charakteristisch ist, wird im Roman *Morbus Kitahara* implizit. Die schriftlich oder mündlich erzählten (Bruch)Texte der kriegerischen Vergangenheit sind oft die latenten Momente der Wirklichkeit der Hauptfiguren: Die Texte im Zusammenhang mit dem Frieden von Stellamour (z. B.: „*Auf unseren Feldern wächst die Zukunft [...] Du sollst nicht töten*“⁷⁰), Ambras' Erzählungen über seine verlorene Geliebte, und wie er zum Krüppel gemacht wurde. Während die Wirklichkeit der Romane *Die letzte Welt* und *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in Erzählebenen und in komplexe Zeit-Raum-Verhältnisse geteilt wird, ist *Morbus Kitahara* in erster Linie als nach den Figuren aufgeteilte Lesart der Wirklichkeit zu betrachten: Bering, Ambras und Lily verkörpern Schicksale, die von der Vergangenheit und der lebensfremden Gegenwart determiniert sind.

Bering wird in der Nacht geboren, als Moor zum ersten und letzten Mal bombardiert wird. Dieser Nacht folgt der Friede, dennoch wird Bering von dem Erzähler das Kind des Krieges genannt. Seine Geburt steht an der Grenze: Er gehört wirklich weder zum Krieg noch zum Frieden. Sein Leben ist eine Zwischengeschichte,⁷¹ ähnlich wie bei Mazzini, der Figur in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Obwohl er nach dieser Vorgeschichte zu den Nachgeborenen gehört, wird sein Schicksal dennoch durch den Krieg

⁶⁸ Kiel 1996, S. 49.

⁶⁹ Vgl. Gelhoff 1999, S. 70.

⁷⁰ Ransmayr, Christoph: *Morbus Kitahara*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1995, S. 39.

⁷¹ Siehe Niekerk, Carl: Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs *Morbus Kitahara*. In: Wittstock 1997, S. 158–180, hier S. 165.

und das Steinerne Meer beeinflusst. Sein Vater (und auch einer seiner Brüder) kämpfte im Krieg. Diese Vergangenheit entfremdet den Vater vom Sohn und den Sohn vom Vater.

Bering ist ebenso „schwierig“, wie Mazzini. Für den Neugeborenen sind die Töne der Welt fremd, er will sie mit seiner eigenen Stimme unterdrücken: „Der Schreier wollte ein Vogel sein.“⁷² Diese „Verwandlung“ – ähnlich wie im Fall *Die letzte Welt* – symbolisiert eine Befreiung vom Menschlichen, vom menschlichen Leiden und Tod. Der Lärm der Welt tut Bering weh, deshalb flieht er in seine eigene Stimme. Das Kapitel „Ein Konzert im Freien“ zeigt in allen seinen Momenten das einzige Erlebnis der Liebe – Berings Liebe zu Lily. In der Musik entdeckt Bering etwas Bekanntes, ein Urelement seiner Existenz, seiner Kindheit und seines Ursprungs: Er „verwandelt“ sich in der Musik wieder in einen Vogel. Ähnlichkeit vom Wiegen Lilys als Parallele zur Kindheit, weist die kindische Hinwendung des Leibwächters zu der Brasilianerin auf.⁷³ Trotz der scharfen Opposition der Vogelstimme und dem Schreien schließt sich Bering dennoch dem Schrei an, und seine Vogelexistenz bekommt er nur in seinem Tod zurück. Mazzini und Bering ähneln einander auch in der Vater-Sohn-Beziehung. Bering ist der *Erbe*, er wird aber nicht zu einem einfachen Schmied, sondern zu einem Mechaniker.⁷⁴ Der Vater kontrolliert ständig die Arbeit seines Sohnes, und führt eine Liste über die Fehler. Bering hasst sein Erbe, aber er tut, was seine Pflicht ist. Eine negative Entwicklungsrichtung bedeuten die zwei Schüsse, die er auf seinen Verfolger, den betrunkenen Schläger, abgibt. In Berings Figur erscheint die Angst vor seiner Mordtat und später dem Bekanntwerden seiner Krankheit, und damit auch das Motiv des Mangels und des Verlustes. Der „Vogelmensch“ verkörpert die Unfähigkeit zum Leben der Nachgeborenen, und als größter Fehler seines Charakters erweist sich eben, dass er sich in der Welt wegen seiner gestörten Wirklichkeitsanschauung, die die Metapher des Morbus Kitahara ausdrückt, nicht zurechtfinden kann.

Bering kann die Möglichkeiten nicht sehen – das wird auch in seiner Krankheit symbolisch ausgedrückt: Für Bering wird alles gegeben, was man zu einem besseren Leben braucht. Er kann aber dennoch „in seiner Blindheit und wegen seiner Ängste“, seine Lage richtig ausnützen.⁷⁵ Der Diagnose von Doc Morrison nach, ist Morbus Kitahara: „Löcher im Blick“, Flecke im Gesichtsfeld infolge der Konzentration auf einen Punkt, wie im Fall der Scharfschützen. Bei diesem Punkt wird auch die moralische Blindheit und Lieblosigkeit des Vogelmenschen hervorgehoben und die innere Dunkelheit des Menschen wird nach Außen projiziert:

Er sah Lilys Gesichtszüge klar und doch tief im Schatten vor sich, als rauchte die Dunkelheit, die aus seinen Augen gewichen war, nun aus seinem Innersten wieder empor und

⁷² Ransmayr 1995, S. 18; 19f.

⁷³ Vgl. Bombitz 2001, S. 214f.

⁷⁴ Vgl. Liessmann, Konrad Paul: Der Anfang ist das Ende. *Morbus Kitahara* und die Vergangenheit, die nicht vergehen will. In: Wittstock 1997, S. 148–157., hier S. 153. und Bombitz 2001, 213.

⁷⁵ Siehe Bombitz 2001, S. 215.

verfinsterte ihm mit dem Gesicht einer verlorenen Geliebten auch das Meer, den Himmel, die Welt.⁷⁶

Die Unvollständigkeit des Sehens spielt auf die mangelhafte Deutung an. Außer dem Text sind dessen Grenzen nicht zu sehen, aber für die Figuren ist das Austreten aus *Morbus Kitahara* unmöglich – eine andere Variante der Erkenntnisparadoxie.

Lily weist – im Gegensatz zu Bering – eine positive Entwicklung auf. Die Vergangenheit ist auch für sie ein bestimmender Faktor. Sie ist die Brasilianerin, die als Kind wegen der kriegesrischen Verbrechen ihres eine schwarze Uniform tragenden Vaters fliehen muss.

Sie bleibt mit ihrer Mutter in Moor stecken, und sehnt sich nach Brasilien. Ihr Attribut ist gleichzeitig auch das der Jägerin, die eigengesetzlich auf ihre Feinde – Totschläger und Brandstifter Moors – auf der Lauer schießt. Ein starker Kontrast wird dadurch gebildet, dass Bering auf dem Weg nach Brand wirklich zum Mörder wird, während Lily ihre Waffe in die Tiefe wirft. Lily erkennt sich selbst in Bering: „So entschlossen und unbeirrbar zum Töten bereit – so liegt doch *sie* [Lily] auf ihren Jagdzügen auf der Lauer. Dieser Scharfschütze dort, das ist *sie*.“⁷⁷ Der Vogelmensch tötet den Kahlkopf, den *Hühnerdieb*, in dem er den Feind seines Vogelursprungs entdeckt. Und Lily *sieht* sich selbst in seiner Figur. Durch den Zwang der Identifikation werden die parallelen Wirklichkeiten der zwei Figuren für einen Moment kommensurabel. In den nächsten Zeilen grenzt sich Lily von Bering ab: „Ein Jäger? Das ist kein Jäger. Das ist ein Totschläger, ein Mörder [...]“⁷⁸ Diese Opposition erweckt in Lily und Bering Hass aufeinander. „*Ich habe dieses Schwein getötet, ich*.“⁷⁹ Der erste Mord Berings wiederholt sich in dieser Szene, wobei diese Worte noch von der Selbstbeschuldigung belastet sind: „*Tot? Habe ich ihn umgebracht, ich? [...] Ich habe ihn umgebracht, ich habe ihn erschossen, ich*.“⁸⁰

Die Unfähigkeit zur Liebe lässt sich auch im Fall von Lily und Ambras registrieren. Lily *will* nicht lieben: Sie ist eine Grenzgängerin, die Überlebende, sie sehnt sich nicht nach einer längeren Beziehung. „*Sie kommt, wann sie will. Sie geht, wohin sie will. Laß sie in Ruhe*.“⁸¹ Ambras kann niemand mehr lieben, nur „die lachende Frau“, die er aber schon verloren hatte.

Für Ambras, den Hundekönig, bedeutet der Steinbruch die Wirklichkeit: Der Ort, wo er im Barackenlager war.

[...] warum seid Ihr *hierher* zurückgekommen? Hierher, an den See, nach Moor. In den Steinbruch. – [...] *Zurückgekommen* in den Steinbruch? Ich bin nicht zurückgekommen. [...] Ich war niemals fort.⁸²

⁷⁶ Ransmayr 1995, S. 408.

⁷⁷ Ebd., S. 310.

⁷⁸ Ebd., S. 311.

⁷⁹ Ebd., S. 317.

⁸⁰ Ebd., S. 53.

⁸¹ Ebd., S. 194.

⁸² Ebd., S. 209f.

Die Gestalt der verlorenen Geliebten, die Tragödie auf der Hundsinsel nach der Nacht mit Lily, alles lässt sich aus diesem Satz ableiten. Dieser gibt den Geschehnissen einen primären Kontext. Die von Ambras vorgestellte „Verwandlung“ Berings in den Verfolger von Ambras auf der Hundsinsel basiert auf dem Erlebnis, dass Bering als Aufseher einen Arbeiter im Steinbruch geschlagen hatte. Das Gedächtnis des Hundekönigs identifiziert diese Bilder mit den von dem Konzentrationslager. Somit verkörpert Ambras einen Idealtypus und die Entfaltung vom Gedanken an die „wahre Menschheit“ aus der von Echo erzählten Untergangsgeschichte. Diese Typisierung begründet seine Beziehung zu dem Steinbruch und den Steinen, seine auf die sachliche Umgebung fixierte „Ding-Sprache“ und die Beschreibung der ‚Steinmenschen‘ im Allgemeinen in *Die letzte Welt* – Menschen „ohne eine Sprache der Liebe“.

Die Figuren bauen ihre Wirklichkeiten aus der Summe von Merkmalen und Eigenschaften. Diese Merkmale wurzeln in ihrer Vergangenheit, aber sie tauchen während der Geschichte des Romans ständig auf. Im Fall des *Morbus Kitabara* lässt sich auch das Palimpsest-Wirklichkeitskonzept beobachten. Lils Mutter übermalt das Brustbild ihres Mannes: Die schwarze Uniform wird zum Lodenanzug. Für Ambras wird seine Vergangenheit zur Schicksal gestaltenden Wirklichkeit; die Erinnerungen an das Lager und an den Krieg beeinflussen die Gegenwart des Romans. Wie auch Cotta Tomi, die letzte Welt, nicht verlassen konnte, so können die Figuren Moors auch aus ihrer Wirklichkeit nicht austreten. Die Geste Cottas, der sich auf den Weg macht, um seinen Namen unter den Ruinen Trachilas zu finden, bedeutet, dass er seinem Schicksal entgegen kommt. Bering, Ambras und Lily gehen „[i]mmer den Steinen nach.“⁸³ Es gibt keinen Ausweg – Pantano in Brasilien ist ebenso ein Moor, und statt des Hundehauses wartet auf sie die Hundsinsel. Die Protagonisten Moors sind getrennt von den anderen und auch voneinander; sie leben in ihrer isolierten Wirklichkeit. Auf der Hundsinsel werden die Hauptfiguren, die Außenstehenden Moors auch voneinander getrennt – für eine bestimmte Zeit bleiben sie nämlich alle allein (wie Cotta einst auf seinem Weg nach Trachila). Ambras wird dann von den Erinnerungen seiner Lagerbilder verrückt. Bering sitzt auch allein im Boot, und schießt – irrigerweise – auf seine neue Geliebte, Muya, die „echte“ Brasilianerin. Die Insel erinnert Lily an Moor. Ihre *Erkenntnis* veranlasst sie die Insel, und damit auch ihre vorige Welt zu verlassen, und nach Santos zu gehen.

Das letzte Kapitel des Romans ist die direkte Fortsetzung des Ersten. Im ersten Kapitel wird das Ende der Geschichte dargestellt: Drei Tote lagen im „Januar Brasiliens“. Dieses Kapitel deutet voraus, dass zwei Männer und eine Frau sterben müssen. Liest man den Roman von vorne, bekommt man drei potenzielle Opfer: Bering, Ambras und Lily. Lily allein ist aber fähig, ihre Grenzen und das vom Text determinierten Schicksal zu überwinden.⁸⁴ Lily – die Unschuldige (siehe Lilie, Reinheit, Unschuld⁸⁵), die zwar „töten konnte“, zeigt allein eine positive Entwicklung in der Welt von *Morbus Kitabara*. Ambras und Bering, nachdem sie „ins Leere treten“, erleben in ihrem Sturz und Tod eine Art Befreiung: Ambras kann seine Arme endlich wieder über seinen Kopf erheben; Bering sieht Wolken um sich herum, als ob er zum Vogel geworden wäre. Das Ver-

⁸³ Ebd., S. 382.

⁸⁴ Siehe Bombitz 2001, S. 221.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 219.

schwinden des Menschen und der Raumgewinn der Natur (Verwandlung) ist ein dominantes Motiv.

Die Beziehungen im *Morbus Kitabara* sind durch eine blockierte Kommunikation zu charakterisieren, was auch die Dialogfragmente zeigen. Die zyklisch wiederkehrenden, inneren Monologe von Bering und Ambras, die kursiv gedruckten Gedankenstücke der Figuren, vergegenwärtigen die Integration der Geschichte ins *Ich*.

Das Verhältnis des ersten und letzten Kapitels in *Morbus Kitabara* bedeute nach vielen Kritikern den Kreislauf der Romangeschichte und das Verschlingen des Anfangs und des Endes.⁸⁶ Diese Struktur vergegenwärtigt aber vielmehr die Kreisdehning der Protagonisten in ihrer oder der geschichtlichen Vergangenheit: eine ständige Rückkehr zum Ursprung. Diese Erscheinung lässt sich bei Ambras im Zusammenhang mit seinen Lagererinnerungen oder bei Bering mit seinem „Vogelmenschursprung“ beobachten. Diese Hinwendung zum Ursprung erscheint bei seiner Geburt, auf dem Konzert, bei seinem Mord auf dem Weg nach Brand und in seinem Tod. Als er mit Ambras in die Kluft stürzt, kann er sich wieder in einen Vogel verwandeln, kehrt er in die geschützte Sphäre der Kindheit zurück; und die gefühlsbetonte Vollkommenheit des Anfangs verbindet sich mit dem grausamen Ende: Das Ende wird zum Anfang. Lily macht sich auch auf den Weg, und lässt die verhängnisvolle Insel hinter sich, aber das Ende der Geschichte (jenseits des Romans) kennt der Leser nicht. Sie hat vielleicht kein Ende, nur Beginn und Neubeginn/Wiederbeginn. Das letzte Bild des Textes ist notwendigerweise menschenleer. Wesen und Konklusion der teilbaren menschlichen Wirklichkeit äußern sich in einem Wort der Landkarte in *Morbus Kitabara: deserto* – unbewohnt.

Die Identifikation des Anfangs und des Endes ist auch in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* zu beobachten: „Der Erfinder schien damit den Anschluß an die eisstarrenden Bilder seiner Kindheit gefunden zu haben; erst später sollte sich zeigen, daß es auch ein Anschluß ans Ende war.“⁸⁷

„Naso hat die Geschichte(n) zu Ende erzählt, Ransmayr erzählt die Welt zu Ende [...]“⁸⁸ – schreibt Wendelin Schmidt-Dengler, und diese Behauptung bestätigen auch die Zeilen des Romans: „[...] Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen so befreit, indem er *jede* Geschichte bis an ihr Ende erzählte.“⁸⁹ Die Romanwelt Ransmayrs lässt sich dennoch nicht als ein geschlossener Text auffassen: Cotta will seinen Namen finden, aber dabei endet der Text. Der erste Roman rechnet ebenso mit einer unabgeschlossenen Geschichte:

Mit meiner Händfläche schütze ich das Kap, bedecke die Bucht, spüre, wie trocken und kühl das Blau ist, stehe inmitten meiner papierenen Meere, allein mit allen Möglichkeiten einer Geschichte, ein Chronist, dem der Trost des Endes fehlt.⁹⁰

⁸⁶ Vgl. Niekerk 1997, S. 158–180. und Liessmann 1997, S. 148–157.

⁸⁷ Ransmayr 1987, S. 22.

⁸⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Keinem bleibt seine Gestalt“. Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt*. In: Wittstock 1997, S. 109.

⁸⁹ Ransmayr 1991, S. 287.

⁹⁰ Ebd., 263.